

DER RHYTHMUS IM MINNEGESANG

EINE KRITIK DER LITERAR- UND MUSIKHISTORISCHEN FORSCHUNG
MIT EINER ÜBERSICHT ÜBER DIE MUSIKALISCHEN QUELLEN

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

BURKHARD KIPPENBERG

aus Söcking b. Starnberg

UNIVERSITA' BOLOGNA
Dipartimento di Lingue
e Letterature Straniere Moderne

INV. N. 87461



C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
MÜNCHEN MCMLXII

Referent: Prof. Dr. Hugo Kuhn
Korreferent: Prof. Dr. Thrasybulos Georgiades
Tag der mündl. Prüfung: 22. 12. 1960

Ausgeschiedenes Fach
2390

Sign. 465
Kip 1

SEMINAR FÜR
DEUTSCHE PHILOLOGIE
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN II

© C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

INHALT

BIBLIOGRAPHISCHE ABKÜRZUNGEN	VII
KURZTITEL EINIGER HANDSCHRIFTEN	VIII
I. DIE FRAGE NACH DEM RHYTHMUS	
1. Einführung und Überblick	1
2. Metrum und Rhythmus	7
3. Zum Begriff der „Wort-Ton-Einheit“	14
4. Die Standpunkte in der Musikforschung	29
II. MUSIKALISCHE QUELLEN UND AUSGABEN: ZU DEN GRUNDLAGEN DER METHODE	
1. Die Terminologie der musikalischen Editionsverfahren	33
2. Quellenübersicht	40
A. Der Bestand an romanischen Melodien	41
B. Die Musikhandschriften zum deutschen Minnesang	42
C. Verzeichnis der herangezogenen Melodiequellen und -ausgaben	47
3. Grundsätzliche methodische Fragen	52
A. Verhältnis der Quellen zur musikalischen Wirklichkeit	52
B. Die Problematik der Notenschrift in modernen Übertragungen	60
III. DIE NICHTMODALEN DEUTUNGEN DES MUSIKALISCHEN RHYTHMUS	
1. Mensurale Deutung der Notenzeichen	69
2. Rhythmisierung aus dem Metrum des Textes	74
3. Hugo Riemanns System der Viertaktigkeit	78
4. Freie Rhythmik (oratorische Vortragsweise)	83
5. Ewald Jammers zu den Melodien der Jenaer Liederhandschrift	88
IV. DIE MODALE INTERPRETATION	
1. Überblick	99
2. Grundlegung durch Friedrich Ludwig	102
3. Die Anwendung der Modaltheorie auf die Troubadours- und Trouvères- Melodien	104
4. Die Frage der Beweiskraft mensuraler Quellen	108
5. Das Zeugnis der Theoretiker	119
6. Zur Wahl des Modus	132

7. Die Frage des Geltungsbereiches der Modaltheorie und ihrer Anwendung auf deutsche Melodien	135
Ludwig, Beck und Aubry 135 – Heinrich Rietsch 135 – Friedrich Gennrich 138 – Heinrich Husmann 146	
V. ZUR ERFORSCHUNG DER KONTRAFAKTUR	
1. Übersicht	153
2. Begriff und Bedeutung der Kontrafaktur	158
3. Direkter Nachweis einer romanisch-deutschen Melodie-Entlehnung	161
4. Der Rhythmus	169
5. Erweiterung des Begriffes der musikalischen Kontrafaktur	178
6. Methodische Probleme und Erfordernisse	181
7. Puschmans Walthermelodien in anderer Überlieferung	185
ERGEBNISSE UND AUSBLICK	191
LITERATURVERZEICHNIS	201
NAMEN- UND SACHREGISTER	219
ANHANG A: NOTENBEISPIELE	
1. Die Notation in den Handschriften	225
2. Übertragungen des Palästinaliedes, Walther 14,38	226
3. Jaufre Rudels „Lanquan li jorn“ und seine Kontrafakta	228
4. Riemanns Vorschlag einer Melismen-Übertragung	229
5. Die Spervogel-Melodie in Riemanns und Sarans Übertragung	229
6. Jammers' Darstellung der rhythmischen Momente in einer Melodie	230
7. Rhythmische Varianten eines Volksliedes	230
8. Walthers ‚Langer Ton‘	231
9. Walthers ‚Kreuzton‘	233
10. Walthers ‚Feiner Ton‘	234
ANHANG B: TAFELN	
Tafelverzeichnis	236
I Ausschnitte aus dem Codex Buranus mit Neumen	
II Anonymes Frühlingslied des Pergamentblattes Berlin 981	
III Spervogel-Melodie aus der Jenaer Liederhandschrift	
IV Walthers ‚Kreuzton‘ aus dem Meistersinger-Codex Berlin 25	

BIBLIOGRAPHISCHE ABKÜRZUNGEN

<i>Acta</i>	Acta musicologica
<i>AfdA</i>	Anzeiger für deutsches Altertum
<i>AfMw</i>	Archiv für Musikwissenschaft
<i>ATB</i>	Altdeutsche Textbibliothek
<i>CS</i>	Cousse-maker, Scriptoros de musica medii aevi
<i>DLZ</i>	Deutsche Literaturzeitung
<i>DTÖ</i>	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
<i>DU</i>	Der Deutschunterricht
<i>DVS</i>	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
<i>GRM</i>	Germanisch-Romanische Monatsschrift
<i>HMS</i>	Minnesinger, hg. von F. H. von der Hagen
<i>IMG</i>	Internationale Musikgesellschaft
<i>KmJb</i>	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
<i>LD</i>	Deutsche Liederdichter des 13. Jahrh., hg. von Carl von Kraus
<i>LV</i>	Literaturverzeichnis (siehe Bemerkungen unten)
<i>Mf</i>	Die Musikforschung
<i>MF</i>	Des Minnesangs Frühling, neu bearb. von Carl von Kraus
<i>MGG</i>	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
<i>MWbl</i>	Musikalisches Wochenblatt
<i>PBB</i>	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, hg. von H. Paul und W. Braune
<i>RF</i>	Revue française
<i>RL</i>	Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte
<i>SIMG</i>	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
<i>W</i>	Die Gedichte Walthers v. d. Vogelweide, neu hg. von Carl von Kraus
<i>WW</i>	Wirkendes Wort
<i>ZfdA</i>	Zeitschrift für deutsches Altertum
<i>ZfdB</i>	Zeitschrift für deutsche Bildung
<i>ZfMw</i>	Zeitschrift für Musikwissenschaft
<i>ZfrPh</i>	Zeitschrift für romanische Philologie
<i>ZFSL</i>	Zeitschrift für französische Sprache und Literatur
<i>ZIMG</i>	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

Im übrigen wurden für einige häufiger zitierte Werke nach einer ersten ausführlichen Nennung Kurztitel verwendet. Hierzu sei verwiesen auf das Literaturverzeichnis (LV) Seite 201 ff., das alphabetisch-chronologisch angelegt ist.

KURZTITEL EINIGER HANDSCHRIFTEN

<i>Basler Hs.</i>	Basel, Öffentliche Bibl. der Univ. N. I. 3, Nr. 145
<i>Berlin 24</i>	Berlin, Ehem. Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. fol. 24 (Meistersinger); jetzt deponiert in Tübingen, Univ.-Bibl.
<i>Berlin 25</i>	Berlin, ehem. Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. fol. 25 (Meistersinger); jetzt deponiert in Tübingen, Univ.-Bibl.
<i>Berlin 190</i>	Berlin, Ehem. Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. oct. 190; jetzt deponiert in Tübingen, Univ.-Bibl.
<i>Berlin 779</i>	Berlin, Ehem. Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. fol. 779 (Neidhart. Sigle in LD und bei Haupt-Wießner: c); jetzt deponiert in Tübingen, Univ.-Bibl.
<i>Berlin 922</i>	Berlin, Ehem. Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. fol. 922 (Sigle in MF: x); jetzt deponiert in Tübingen, Univ.-Bibl.
<i>Berlin 981</i>	Berlin, Ehem. Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. qu. 981 (LD: Mb); jetzt deponiert in Marburg/L., Westdeutsche Bibl.
<i>Codex buranus</i>	München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 4660 (MF, W: M)
<i>Darmstädter Hs.</i>	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Ms. 2225
<i>Donaueschinger Hs.</i>	Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibl. Ms. 120
<i>Erlanger Hs.</i>	Erlangen, Univ.-Bibl. Ms. 1655 (LD: El)
<i>Frankfurter Fragm.</i>	Frankfurt/M., Stadt- und Univ.-Bibl. Ms. germ. oct. 18 (Neidhart. Haupt-Wießner: O)
<i>Jenaer Hs.</i>	Jena, Univ.-Bibl. (MF, LD: J)
<i>Kolmarer Hs.</i>	München, Bayer. Staatsbibl. Cod. germ. 4997 (MF, W, LD: t)
<i>Kremsmünsterer Hs.</i>	Kremsmünster, Stiftsbibl. Ms. 127. VII. 18 (W: N)
<i>Mondsee-Wiener Hs.</i>	Wien, Österr. Nat.-Bibl. Cod. 2856 (Spoerl-Liederbuch)
<i>Montfort-Hs.</i>	Heidelberg, Cod. pal. germ. 329
<i>Münsterer Fragm.</i>	Münster, Staatsarchiv Ms. VII, 51 (W: Z)
<i>Nürnberg 784</i>	Nürnberg, Stadtbibl. Cod. Will. III. 784 (Meistersinger)
<i>Puschman</i>	Breslau (heute Wrocław), Stadtbibl. Cod. 1009 (Adam Puschmans „Singebuch“); verschollen
<i>Sterzinger Hs.</i>	Sterzing (Vipiteno), Stadtarchiv, unsignierte Handschrift (Haupt-Wießner: s); zuletzt Hauptstaatsarchiv Bozen, heute verschollen
<i>Wiener Leichhs.</i>	Wien, Österr. Nat.-Bibl. Cod. 2701
<i>Wien 3344</i>	Wien, Österr. Nat.-Bibl. Cod. s. n. 3344 (Neidhart. Haupt-Wießner: w)

DIE FRAGE NACH DEM RHYTHMUS

1. EINFÜHRUNG UND ÜBERBLICK

Erst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts ist die Musik ernsthaft in die philologische Minnesangforschung einbezogen worden. Den Anstoß dazu gab eine Reihe bedeutender Melodieeditionen, deren drei erste innerhalb eines Jahres (1896) rasch aufeinander folgten: P. Runge's Ausgabe der *Kolmarer und Donaueschinger Melodien*,¹ K. K. Müllers Faksimile der *Jenaer Liederhandschrift* und die Edition der Texte und Weisen des *Spörlschen Liederbuches* durch H. Rietsch und F. A. Mayer. 1900 legte Runge die *Geißlerlieder* vor, ein Jahr später erschien die zweibändige Ausgabe der *Jenaer Handschrift* von Holz, Saran und Bernoulli, nun als diplomatische Transkription mit Übertragung,² und bald schlossen sich die Musikausgaben der Lieder *Oswalds von Wolkenstein* (Schatz-Koller), *Hugos von Montfort* mit den Melodien des *Burk Mangolt* (Runge), der *Sterzinger Handschrift* (Rietsch), der *Wiener Leichhandschrift* (Rietsch) und der *Neidhart-Gesänge* (Schmieder) an. Besonderes Aufsehen machten ferner 1910 der Fund des *Münsterschen Fragmentes* mit Waltherliedern in Notation und, seit den zwanziger Jahren, die Vorstöße der Musikforschung auf dem Gebiet der romanisch-deutschen *Minnesänger-Kontrafaktur* (Gennrich).

Eine neue, wesentliche Seite des literarhistorischen Gegenstandes war mit alledem wenn auch nicht frisch entdeckt,³ so doch in weiterem Umfang erstmals erschlossen. Ein neuer Blick tat sich auf: die lyrische Dichtung des Mittelalters trat aus ihrer literarisch gewordenen Existenz in die Wirklichkeit ihres Erklingens. Einmal schon durch das Vorhandensein der Melodien; noch mehr, als man sich hier und da deren musi-

¹ Die bibliographischen Nachweise finden sich im Verzeichnis der Melodiequellen und -ausgaben S. 47 ff. und im Literaturverzeichnis (LV) S. 201 ff.

² Siehe die Erläuterung editionstechnischer Begriffe S. 33 ff.

³ Als eines Wegbereiters wäre hier insbesondere Friedrich Heinrich von der Hagens zu gedenken, der (mit einer Abhandlung E. Fischers über die Musik der Minnesänger) in Band IV seiner „Minnesinger“ (Leipzig 1838) die erste größere Probensammlung aus musikalischen Minne- und Meistersingerhss. als Faksimilia herausgab.

kalischer Wiedergabe annahm. Und mit den Liedern als lebendig-erklingenden Gebilden rückten maßgebliche Züge der historischen Realität in greifbarere Nähe: das Gebrauchsfeld jener Lyrik, ihre gesellschaftliche Funktion wurden neu beleuchtet; es bot sich Anlaß, den künstlerischen Schaffensvorgang näher zu untersuchen; man gewährte die Möglichkeit, von der Musik her in verschiedenen Richtungen Zusammenhänge aufzudecken und zu fixieren – im Schaffen des einzelnen oder mehrerer Sänger untereinander, wie auch Zusammenhänge eines nach Raum, Zeit und Gattungen übergeordneten Ranges. Von da her und, über all das hinaus, grundsätzlich verlangte der neue Befund eine Prüfung der Methoden, und alle Bemühungen hatten zu münden in ihrem Endziel, der Interpretation, die sich vor neuen Aufgaben sah.

Von nun an galt es, jene lyrischen Dichtungen des Mittelalters als sprachlich-musikalische Einheit zu werten. (Wie weit das richtig oder in welchem Sinne das zu verstehen ist, wird zu erörtern sein.)¹ Wohl am unmittelbarsten betraf die neue Situation den Forschungszweig der Metrik und damit zugleich den der Textkritik. Hier besonders war man, wie es schien, plötzlich in vielen Fragen stark auf die Hilfe der Musikhistoriker angewiesen. Denn um die Minnelieder als vollständige Gebilde wiederherzustellen, sie annähernd so wie ehemals erklingen zu lassen, fehlte vor allem eins: der Rhythmus der Melodien. In der Musikforschung aber stieß man in diesem Punkt sogleich auf weit ärgere Hindernisse als in der Philologie.

Der Rhythmus unserer Melodien bis zum 15. Jahrhundert ist im ganzen weder aus dem Notenbild der Quellen zu erkennen noch irgendwelchen Beschreibungen oder sonstigen Anhaltspunkten mit Sicherheit zu entnehmen. Die Musikforschung hat sich daher, besonders intensiv in den letzten Jahrzehnten, um die Klärung der rhythmischen Probleme bemüht, die grundsätzlich auch die gesamte übrige einstimmige Musik des Mittelalters in sich birgt; sie hat eine erdrückende Fülle von Literatur über den Rhythmus des Minnesangs, aber noch immer keine allgemein als gültig anerkannte Lösung hervorgebracht.

Schon im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts hatten sich verschiedene Meinungen gebildet. Mit den ersten großen Ausgaben, die soeben genannt worden sind, begannen die Auseinandersetzungen sich zu verschärfen (damals noch unter Ausschluß der Modaltheorie); sie zogen

¹ Siehe Seite 14 ff.

sich vor allem zwischen Runge und Riemann auf der einen, Rietsch, Bäumker und sonstigen auf der anderen Seite mehrere Jahre lang hin. Die Lesung nach dem Prinzip der mittelalterlichen Modaltheorie – für die Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts im großen ganzen durch Friedrich Ludwig erwiesen – auch für das einstimmige romanische und deutsche Liedgut des hohen Mittelalters durchzusetzen, ist vor allem Ludwigs Schülern Beck und Gennrich gelungen. In weitem Umfang ist das modale Verfahren zur Lehrmeinung geworden, bestimmt es das Bild der heutigen Melodie-Ausgaben, die der Germanist als Hilfsmittel für seine Arbeit heranzieht. Und dennoch schien nur vorübergehend damit die Lage an Klarheit gewonnen zu haben. Immer stärkere Bedenken und Einwände tauchten auf, zunächst innerhalb der Musikforschung selbst, dann auch von seiten der Germanistik. Aber nicht nur alte und neue Widersprüche traten den modalen Bestrebungen gegenüber, sie standen auch von Anfang an (Beck–Aubry) bis heute (Gennrich–Husmann) untereinander in erbittertem Konkurrenzkampf. Der Ton der ersten Kontroversen hat sich gehalten, wenn nicht verschärft.

Leider muß man dazu sagen, daß zu einem großen Teil sachfremde Schwierigkeiten diesen Ton angeben. Der unerquickliche Fall Beck–Aubry hat sich auf die Nachwelt offenbar nicht als Beispiel zum Guten ausgewirkt. An die Stelle einer klaren und aufrechten Auseinandersetzung sind vielfach eine überspitzte Polemik, eine weitere Jagd nach „Prioritäten“ und der persönliche Vorwurf getreten. Der Mangel an handgreiflichen Zeugnissen und stichhaltigen Argumenten, verbunden mit falschem oder voreiligem wissenschaftlichen Ehrgeiz, unter dessen Zeichen so manche Veröffentlichung steht, ließ methodische Grundsätze immer wieder vergessen. Und wo schon einmal der Wettbewerb überhandzunehmen scheint, verliert eine Arbeit leicht an Vertrauen.

Zugleich führten diese Tatbestände zu einer anhaltenden Unübersichtlichkeit der musikhistorischen Forschungslage. Sie wird noch erhöht durch die äußere Aufsplitterung dessen, was man an Ergebnissen und Meinungen vorlegt. Schon für den Musikgelehrten, erst recht für einen Germanisten ist es schwierig, alle verstreuten Einzelveröffentlichungen, seien sie selbständig oder Zeitschriftenbeiträge, zu kennen und sich in ihnen zurechtzufinden. So ist der Germanist kaum wirklich in der Lage, das ihm vom Musikhistoriker Dargebotene, besonders auch die Melodieausgaben, irgend objektiv zu prüfen oder doch wenigstens am

Gesamtbild der Forschung zu messen.¹ Die Handbücher sind entweder veraltet (und dann meist einseitig einer Theorie verpflichtet) oder greifen neuere Standpunkte unkritisch auf. Nach alledem ist nicht verwunderlich, daß das Problem der musikalischen Rhythmik immer wieder, sei es durch seine Erforscher selbst,² sei es durch Außenstehende,³ verharmlost werden konnte.

Zu den angedeuteten, mehr außerhalb der Sache liegenden Hemmnissen der Forschung gesellen sich in der Tat übermäßige Schwierigkeiten des Gegenstandes selbst. Sie beginnen bei der trotz unablässiger Bemühung noch immer nicht erreichten musikgeschichtlichen Einordnung des Minnesangs.⁴ Einerseits sind nach manchen Richtungen hin Bezüge erkennbar, vor allem zu den geistlichen Musikgattungen Tropus, Sequenz und Conductus, deren früheste Pflegestätten (Tropus-Sequenz: St. Gallen und Reichenau, 10./11. Jh.; Conductus: Limoges, 11/12. Jh.) auch zeitlich und geographisch den für uns faßbaren Quellpunkt des Minnesangs dicht umschließen (Guilhem IX., Graf von Poitiers, 1071 bis 1127). Andererseits dürfte auch die volkstümliche, die Tanz- und Spielmannsmusik, für die uns jedoch unmittelbare musikalische Quellen ganz fehlen, hereingewirkt haben. Immerhin läßt sich musikgeschichtlich der Minnesang ziemlich klar als dilettantischer Seitenweg erkennen, der mit der glanzvollen Entwicklung der eigentlichen Kunstmusik, der

¹ Ein besonderer Nachteil sind die wissenschaftlichen Mängel vieler älterer Text-Musik-Editionen. Sie sind z. T. unsorgfältig und lückenhaft (z. B. Münzers Ausgabe von ‚Puschmans Singebuch‘), ungenau auch bei beabsichtigter diplomatischer Wiedergabe (Runge, Kolmarer und Donaueschiner Hs.), oder verfänglich durch voreingenommene, oft kommentarlos gebotene Rhythmisierung (Gennrich, s. später S. 140f.). Der 2. Band der Ausgabe der Jenaer Hs., von zwei Bearbeitern angefertigt, enthält über 100 Seiten Abhandlungen über Rhythmik und Melodik sowie ein Register der Sängernamen, doch keine vernünftige Übersicht über den Liederbestand der Handschrift. In der Wolkenstein-Ausgabe sind die Melodien und die Texte, die getrennte Teile bilden, jeweils in verschiedener Folge angeordnet und verschieden nummeriert; das doppelte Register ist nur mit Hilfe einer (auch noch fehlerhaften) Konkordanztafel benutzbar. Es ließen sich viele weitere Beispiele anführen.

² Siehe etwa die S. 145 gebrachte Äußerung F. Gennrichs.

³ Man ist gerührt von einer Schau der Forschungslage wie dieser: „Zuvor mußten noch gewisse Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt werden, nämlich die Übertragung der Quadratnotation der Melodien, die weder durch Taktstriche noch durch die Form der Noten . . . auf die Tondauer schließen lassen. Die Forschungen Riemanns, Becks, Ludwigs und Aubrys haben dieses Problem geklärt (!)“ (K. Axhausen, Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik, Diss. Marburg 1937, S. 49).

⁴ Vgl. u. a. H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam (1931), bes. S. 105 ff., 176 ff. Siehe aber nun H. Husmann/H. Becker, Minnesang, Artikel in MGG 9 (1961), Sp. 351–363.

kirchlichen Mehrstimmigkeit, kaum aktiv in Verbindung steht und schließlich in das abseitige Schulhandwerk der Meistersinger mündet.

Und selbst dort, wo Bindungen und Einflüsse erkennbar sind, lassen sie uns in der Frage der musikalischen Rhythmik im Stich – im Gegenteil: die Meinungsgegensätze bei der rhythmischen Beurteilung von Choral, Sequenz und früher geistlicher Mehrstimmigkeit kehren in den Kontroversen um den Rhythmus der weltlichen Monodie oft noch zugespitzt wieder.

Grundsätzlich fällt hierbei auf, daß fast alle Theorien zur Rhythmik des weltlichen Liedes an dem Anspruch leiden, die allein und stets gültige Gesamtlösung darzustellen. Dieser Mangel scheint einen doppelten Hintergrund zu haben: einmal steht am Anfang aller musikhistorischen Mißverständnisse, denen auch eine am Musikalischen orientierte Verlehre zum Opfer fiel, der Irrweg der Melodieübertragung in heutige Notenschrift, womit man der Vielfalt des Gegenstandes wohl oder übel die Einheitlichkeit des modernen Systems aufprägte. Zum anderen wurde gern eine solche potentielle Vielfalt, die Möglichkeit individueller, zeitlicher, geographischer, gattungs- und entwicklungsmaßiger Unterschiede, überhaupt ignoriert. Die Biographien der Troubadours,¹ Urkunden und andere Quellen² lehren uns, mit welchem Gefälle der sozialen Stände, der Herkunft, Bildung und Begabung wir unter den romanischen Troubadours, Musikern, ehrbaren und niedrigen Jongleurs zu rechnen haben. Der so gerne angeführte Gesichtspunkt eines umfassenden geistig-kulturellen Austausches im Mittelalter darf nicht überfordert, eine für den einzelnen Fall als möglich erkannte Lösung nicht zu universellen Folgerungen ausgenutzt werden. Vielmehr wird man gerade den lebendigen Austausch der Musizierkunst im Mittelalter, besonders auch durch spanisch-provenzalische Vermittlung mit dem Süden und Südosten, in entgegengesetztem Sinne stärker bewerten müssen.

Läßt sich schon über die Vortragsweise der romanischen Melodien streiten, so noch mehr über die der deutschen.³ Bisher ist noch immer

¹ Siehe u. a. die Zitate bei J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours . . ., Straßburg 1908, S. 100 ff.; E. Lommatzsch, Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours, I: Minnelieder, Berlin 1957.

² Siehe vor allem J. Sittard, Jongleurs und Menestrels, VfMw 1 (1885), S. 175–200; H. Anglès, Cantors und Ministers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert, in: Bericht über den Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 56–66.

³ Zu den Fragen der Vortragsweise, mit weiteren bibliographischen Hinweisen, u. a.: K. Nef, Gesang und Instrumentenspiel bei den Troubadours, in: Festschrift für Guido

nicht – weder allgemein noch im einzelnen – sicher und genau zu bestimmen, in welchem Maße die deutschen Minnesänger in der poetisch-musikalischen Technik, insbesondere wiederum in der Vortragsweise, von den romanischen sich abhängig fühlten und abhängig waren.¹ Selbst wenn der von der Forschung angenommene Umfang der Melodieentlehnungen sich vor allem in jüngster Zeit mehr und mehr erweitern ließ, so bleibt doch im deutschen Bereich die Frage der Rhythmik nach wie vor ein spezifisches Problem. Wir haben hier mit dem Eigenwillen der Sprache, mit Kräften einer noch wenig bekannten eigenen Musiktradition und mit anderen Einflüssen, etwa auch hier aus dem Südosten, zu rechnen.

In einem großen Teil der Forschungsliteratur spiegelt sich diese Unsicherheit: vielfach geraten wir in den musikgeschichtlichen Darstellungen, vom Troubadours- und Trouvères-Gesang kommend, zum Minnesang nur wie in ein Dunkel, über eine Schwelle von Vorbehalten hinweg; wo sie nicht offen eingestanden werden, sprechen sie verschleiert aus den Formulierungen, jederzeit fähig, das Ausgesagte zu entkräften.

Dem gegenüber steht eine entschiedene Behauptung leicht in dem Verdacht, auf Apriorismen, einseitiger Betrachtungsweise oder Irrtum zu beruhen. Das innige Bündnis zwischen Musik- und Literaturgeschichtsforschung zu gemeinsamer unvoreingenommener Betrachtung des gemeinsamen Gegenstandes, wie es seit langem gefordert wird, bahnt sich auch heute erst schrittweise an.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Literatur zur Rhythmik des deutschen Minnesangs im ganzen wie auch die einzelnen Standpunkte möglichst überschaubar zu machen und die wichtigsten Theorien auf ihre methodischen und historischen Grundlagen hin zu prüfen. „Fertige“ neue Ergebnisse an die Stelle der bisherigen setzen kann und will sie nicht.

Adler, Wien 1930, S. 58–63; R. Haas, Aufführungspraxis der Musik (Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken), Potsdam (1931), bes. S. 69–87; H. Hoffmann, Aufführungspraxis, Artikel in MGG I (1949–51), Sp. 783–810.

¹ Die Frage der musikalischen Bildung der deutschen Minnesänger haben vor allem untersucht: E. Fischer, Über die Musik der Minnesinger, in: F. H. von der Hagen, Minnesinger Bd. IV, Leipzig 1838, S. 853–862; G. Jacobsthal, Über die musikalische Bildung der Meistersänger, ZfdA 20 (1876), S. 69–91; K. Burdach, Über die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbesondere der Minnesänger, im 13. Jahrhundert, Anhang in: K. Burdach, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Halle 1928/2. Aufl.; W. Mohr, Minnesang als Gesellschaftskunst, DU 1954, Heft 5, S. 83 bis 107; derselbe, Wort und Ton, in: Bericht über den Internat. Musikwiss. Kongreß Hamburg 1956, Druck Kassel und Basel 1957; R. J. Taylor, The musical knowledge of the middle high German poet, Modern Language Revue 49 (1954), S. 331–338.

Sie geht vielmehr von der Überzeugung aus, daß ein ehrliches „*nescimus*“ der Forschung bessere Dienste leistet als das Wiedereinander in dogmatischem Erstarren begriffener Thesen.

Nach und nach, mit Hilfe neuerer Forschungsergebnisse, musik- und literarhistorischer Einsichten zur Methode und nicht zuletzt durch eine die Disziplinen umspannende Zusammenarbeit sollte es gelingen, die Krise der Forschung zu überwinden. Als ein vorbereitender Beitrag diene diese Arbeit.

2. METRUM UND RHYTHMUS

Über die terminologischen Schwierigkeiten in der deutschen Verswissenschaft ist man sich heute im allgemeinen klar.¹ Nicht nur in den älteren Publikationen, auf denen Forschung und Lehre aufbauen, sondern auch in neueren ist die Verwendung der Begriffe „Rhythmus“, „Metrum“, „Takt“, „Akzent“ uneinheitlich und unbestimmt. Problematisch ist dabei einmal die Abgrenzung sich überschneidender Faktoren, vor allem poetischer und musikalischer Erscheinungen, aber auch vielfach ihre begriffliche Festlegung überhaupt.

Immer wieder, zumal um die Jahrhundertwende (H. Riemann, E. Sievers, F. Saran, R. Westphal, A. Heusler u. a.) hat auf diesem Gebiet das von der Wissenschaft verlangte Prägen und Anwenden von Begriffen zu einer Überspitzung der Systematik geführt. Man setzte sich mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit über das Einmalige des Kunstwerks, über Gegebenheiten der geschichtlichen Entwicklung und der individuellen Ausprägung hinweg und suchte nach der universell gültigen Ordnung. Solchen wohlgemeinten Voraussetzungen entsprechen die analytische Methode, die dem Gegenstand nie ganz gerecht werden konnte, und die Ergebnisse: starre Begriffsgebäude, deren Teildefinitionen der Wirklichkeit gegenüber in vielen Fällen nicht anders als künstlich sein konnten. Sie ordneten sich den Gegenstand unter, wo er dem Prinzip widerlief (Riemann, Heusler), oder sie gestanden alle möglichen Überschneidungen zu (Saran). In beiden Fällen erweisen sich solche Systeme weitgehend als Spekulation und Selbstzweck.

¹ Vgl. bereits P. Habermann, Rhythmus, Artikel im RL Bd. 3, Berlin 1928/29, S. 49–57; siehe ferner zum folgenden und allgemein U. Pretzel, Deutsche Verskunst. Mit einem Beitrag über altdeutsche Strophik von H. Thomas, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammer, Bd. III, Berlin 1957, Sp. 2327–2466; der neueste Überblick über Gesamtstoff und heutige Probleme der deutschen Metrik wird vermittelt durch O. Paul-I. Glier, Deutsche Metrik (4., völlig umgearb. Aufl.), München 1961.

So gab SARAN sich damit ab, Kategorien des Rhythmus aufzustellen, sie zu definieren und sodann die jeweiligen Abweichungen der Wirklichkeit von seinem System nachzuweisen.¹ Denn die von ihm vertretenen drei Hauptarten des Rhythmus (orchestrischer, sprachlicher und melischer Rh.) werden hier nicht mehr als Erscheinungsweisen des Rhythmus, sondern quasi in genotypischer Unterscheidung behandelt, womit ihre Existenz in die Theorie verwiesen ist. Und Saran muß denn selbst eingestehen, sie fänden sich streng genommen fast immer gemischt, „dann entstehen arten, deren wissenschaftliche untersuchung vielfach große schwierigkeit macht“.² Ausgenommen wird allerdings die dritte Art, der „melische Rhythmus“, unter dem jedoch bei näherer Betrachtung gar kein Rhythmus, sondern nur unrhythmische Erscheinungen in der Musik verstanden werden können.³

An der Vereinigung der Elemente eines Kunstwerks zu rhythmischen Gruppen und an deren Verbindung zu Gruppen immer höherer Ordnungen sieht Saran folgende Faktoren beteiligt:⁴

1. den zeitregelnden oder quantifizierenden,
2. den stärkeabstufenden oder dynamischen,
3. die Pause,
4. den artikulatorischen,
5. den schattierenden oder agogischen (NB: unter den agogischen Veränderungen der zeitlichen und dynamischen Grundverhältnisse beim Vortrag versteht Saran solche, die vom Hörer nicht bemerkt werden!),

¹ F. Saran, Abschnitt ‚Rhythmik‘ in Holz-Saran-Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift, Bd. 2, Leipzig 1901, S. 91–151, bes. 101 ff.

² Saran S. 105.

³ Es heißt: „In einem fälle ist er [der Rh.] aber unbedingt und frei: wenn der reine ton, sei es der stimme, sei es eines instruments, mittel des ausdrucks wird. Dann er giebt sich der *melische rhythmus*. Man trifft ihn beim blasen der schalmey, des alphorns, oft beim spielen der zieharmonika u. ö. In der kunst hat man ihn in den langen tonreihen des gregorianischen concentus, die z. b. auf (hallelu-)ja gesungen wurden, in den ausgedehnten melismen der monodischen ma. lyrik, in den virtuosen schlußcadenzen der modernen violin- und klavierconcerte, die mit kleinen noten gedruckt sind, in Wagners Tristan (weise des hirten im dritten act), beim triller u. ö.“ (ebenda S. 102 f.). „Dem reinen *melischen rhythmus* legt sein stoff kaum irgend welchen zwang auf. Seine art und formenbildung habe ich noch nicht genau untersucht. Einstweilen möchte ich sagen: er giebt seinen tönen leicht faßliche verhältnisse der zeit (die der kleinsten und kleinen ganzen zahlen) und der schwere. Die gruppen sind beliebig, in der ordnung der zeiten und gewichte nur dem rhythmischen gefühl gehorchend“ (ebenda S. 105).

⁴ Ebenda S. 107 ff.

6. den melodischen,
7. den harmonischen,
8. den akzentuellen (der sich von Sarans Begriff des sprachlichen Rhythmus herleitet),
9. den syntaktischen,
10. den verzierenden oder ornamentierenden,
11. die Geschwindigkeit,
12. die Fülle oder das Volumen des Ganzen,
13. die Stimmlage des Ganzen (höher – tiefer),
14. das Beharrungsvermögen als subjektiven Faktor (= Tendenz des Vortragenden).

„Nur das zusammenwirken aller oder doch der meisten dieser factoren erzeugt rhythmus. – Es brauchen im einzelnen fälle durchaus nicht sämtliche factoren in einer richtung zu wirken. Einige können widerstreben. Ihre gegenwirkung wird dann durch ausgiebigere verwendung anderer ausgeglichen, so daß doch die gesamtwirkung vollkommen rhythmisch bleibt. In solchen fällen ist das abstrakte rhythmische system irgendwie sozusagen verschleiert. Gerade in der fähigkeit, von den verschiedenen factoren die einen gleichsinnig, die andern gegensätzlich zu verwenden und doch einen schönen eindruck hervorzu bringen, liegt die stärke des vollendeten rhythmischen künstlers.“¹

Eine solche Spannweite des Rhythmusbegriffes widerspricht stark der Konvention (wir dürfen wohl sagen: auch dem Gegenstand) und läßt den Begriff spekulativ-theoretisch und damit unpraktikabel werden. So ist Sarans Versuch einer universalen Systematik des Rhythmischen, entwickelt angesichts der Jenaer Melodien, hoffnungslos, führt auf Umwege, verschleiert den Gegenstand und seine wahren Probleme.

Die Kontroverse Saran-Heusler² beruht vor allem darauf, daß beide gewisse in die Musik (und vor allem in die neuzeitliche) gehörende Vorstellungen und Begriffe, jeweils in verschiedener Weise, fälschlich und einseitig auf den sprachlichen Bereich anwandten. Saran schied zu Anfang die Arten des Rhythmus nach den Mitteln des Ausdrucks (Körperbewegung – motorischer, Sprache – sprachlicher, Musik – musikalischer Rhythmus),³ nahm aber später den Gegensatz ‚musikalisch – poetisch‘,

¹ Saran S. 109.

² Einen Überblick über die Standpunkte deutet an B. Nagel in: Saran-Nagel, Das Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen, Tübingen 1954, S. 24 Anm. 2.

³ F. Saran, in: Philologische Studien, Festgabe für Eduard Sievers, Halle 1896, S. 180 ff.

„gesungen – gesagt“ für die Scheidung der Hauptarten des Rhythmus zurück.¹

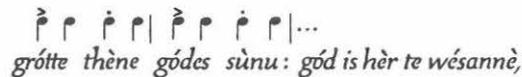
HEUSLER löste den Begriff des Rhythmus vom Stoff der Sprache los² und setzte im Vers den sprachlichen mit musikalischem Rhythmus gleich.³ Er ging so weit, daß er zur Darstellung sprachlicher Rhythmen fast nur noch Noten benutzte und dabei seinen aus der modernen Musikanschauung gewonnenen Taktbegriff zugrunde legte, vom Stabreim⁴ bis zu den Hymnen Goethes.⁵ J. M. MÜLLER-BLATTAU folgte in dieser Praxis Heusler auf den Spuren,⁶ zog aber im Bedarfsfall die Zeitbedeutung von den Notenzeichen ab, um sie rein als metrische Symbole be-

¹ F. Saran, Rhythmik (s. vorher S. 8 Anm. 1) S. 102 Anm. 1.

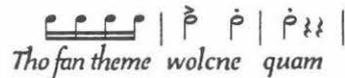
² A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Berlin 1956², § 22.

³ Siehe unten S. 19 f. Ausführlicher setzt sich mit Heuslers Irrtum auseinander Thr. Georgiades, Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg (1949), mehrfach; bes. S. 64 ff.

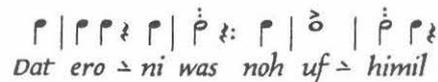
⁴ „Ein markiges Deklamieren in langsamem Tempo“ drückt Heusler durch folgende Notenreihe aus:



dagegen die „starken Kontraste von flüchtigen und langausgehaltenen Silben; das sind zugleich die sinnsleichten und die sinnschweren“, mit dieser:



oder ein Beispiel aus dem Wessobrunner Gebet:



(Deutsche Verskunst, 1925, abgedruckt in: A. Heusler, Kleine Schriften, hg. v. H. Reuschel, Berlin 1943, S. 379 ff.).

⁵ „Bei Goethes Hymnen wird man an der Versnatur, am Takte nicht zweifeln. . . Mit den folgenden Lesehilfen glauben wir nicht die allein mögliche Form anzudeuten! (Das Zeichen \wedge meint hier eine pausierte Hebung.)

*Bedécke dèinen hìmmel, Zéus, \wedge \wedge Mit wólkendúnst
 Und úbè, dem knáben glèich, Der dístèln kópft, \wedge
 An éichen dích und bérgheshòhn!
 Múßt mir mèine érdè \wedge Doch lássen stéhn \wedge
 Und mèine hùtte, die dú nicht gebáut,
 Und mèinen hêrd, \wedge \wedge Um dèssen glút \wedge \wedge Du mìch benéidèst!“*

(A. Heusler, Goethes Verskunst. Ein Basler Aulavortrag, DVS 3 (1925), S. 75–93; 79 f.; s. dort alle weiteren Beispiele).

⁶ J. M. Müller-Blattau, Rez. der Schmiederschen Ausgabe der Neidhart-Lieder, AfdA 50 (1931), S. 124–128.

nutzen zu können: ein Verfahren, das ebenso unmöglich ist. Er bezeichnet mit die regelmäßige Folge von Hebung und Senkung. „Wir müssen uns dabei bewußt sein, daß wir nicht notenlängen im heutigen sinn meinen, sondern den gleichschwebigen wechsel von hebung und senkung.“¹

Zur Schwierigkeit der Verquickung musikalischer und sprachlich-metrischer Phänomene kommt hinzu, daß bei den Musikhistorikern selbst der Gebrauch der Begriffe schwankt. „Rhythmische Qualität“ nannte RIEMANN die „Wertung der den Rhythmus eines Tonstückes beherrschenden mittleren Zeiten an dem normalen Mittelmaß des gesunden Pulses“, also eine rein zeitliche Größe; dieser setzte er einen zweiten Grundbegriff, die „metrische Qualität“ gegenüber, das ist das „verschiedene Gewicht der Zeiten.“²

In etwas anderem, zum Teil sogar entgegengesetztem Verhältnis erscheinen die Begriffe ‚Metrum‘ und ‚Rhythmus‘ in der Definition STRAVINSKYS: „Die Gesetze, die den Zeitablauf der Töne bestimmen, fordern das Vorhandensein eines meßbaren und konstanten Wertes: das Metrum, ein rein stoffliches Element, mittels dessen sich der Rhythmus bildet, ein rein formales Element. Mit anderen Worten: das Metrum löst die Frage, in wieviel gleiche Teile die musikalische Einheit zerfällt, die wir Takt nennen, und der Rhythmus löst die Frage, wie diese gleichen Teile in einem gegebenen Takt gruppiert werden. Ein Takt aus vier Zeiten zum Beispiel kann sich aus zwei Gruppen zu zwei Zeiten zusammensetzen oder aus drei Zeiten: eine Zeit, zwei Zeiten und eine Zeit, usw. – Wir ersehen daraus, daß das Metrum, da es uns nur symmetrische Elemente liefert und Einheiten, die sich addieren lassen, notwendigerweise des Rhythmus bedarf, dessen Aufgabe es ist, den Zeitablauf zu ordnen, indem er die durch das Taktmaß gelieferten Einheiten zerteilt.“³

Nach WAITE,⁴ der ebenfalls Stravinsky zitiert, haben Musik und Dichtung gleicherweise zwei Methoden der Zeitmessung gefunden: den

¹ Ebenda S. 125.

² H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903, S. 7 f.

³ I. Stravinsky, Leben und Werk (Aufsätze), Zürich-Mainz (1957), S. 180 f.

⁴ W. G. Waite, The Rhythm of twelfth century polyphony. Its theory and practice, New Haven 1954, S. 13:

„Music, like poetry, is an art which exists only in the succession of time and consequently an organization of temporal motion is a fundamental requirement of both arts. Such an organization can be achieved only through the establishment of some form of measurement. Music and poetry alike have found two methods of measuring time, quantitative and qualitative rhythm.“

quantitativen und den qualitativen Rhythmus. Dagegen hatte für RIEMANN noch gegolten, daß das, „was uns not tut, . . . eben auf dem Wege über die poetische Metrik überhaupt nicht zu erreichen“ sei: „Vielmehr muß erst einmal die sich ganz auf eigene Füße stellende musikalische Rhythmik die Grundlagen bloßlegen, auf denen auch die poetische Metrik ihren Sonderbau aufzuführen hat.“¹ „Nun endlich bin ich – hoffe ich – so weit, eine Lehre von der musikalischen Rhythmik (oder Metrik, oder Phrasierung, oder wie sonst man diese Lehre im Ganzen nennen will) mit einiger Aussicht auf gutes Gelingen zu skizzieren und damit die Grundlage zu schaffen für eine Disziplin, die voraussichtlich wenigstens das zwanzigste Jahrhundert intensiv beschäftigen wird. Denn es ist mir nicht im geringsten zweifelhaft, daß ganz neue Zweige der Musiktheorie sich nun erst zu ungeahnter Bedeutung entwickeln werden.“²

H. HUSMANN entschließt sich in seiner „Einführung“³, nachdem er ausführlich die Herkunft der Begriffe ‚Metrum‘ und ‚Rhythmus‘ erläutert und die Diskussion um diese angedeutet hat, zu der Definition, daß ‚Rhythmus‘ die Zeitmessung der Musik, ‚Metrum‘ die der Sprache sei.⁴ Er beruft sich dabei vornehmlich auf die antike Kunstlehre⁵ und die (für ‚Rhythmus‘ allerdings nicht ganz geklärte) Etymologie der Begriffe.⁶ „Nach alledem ist ‚Rhythmus‘ also etwas Abstraktes und bezeichnet die Proportionen der reinen Zeit, während ‚Metrum‘ sich nur auf etwas Reales und noch dazu sehr Spezielles bezieht, nämlich auf den zeitlichen Ablauf des sprachlich Geformten und Erfüllten.“⁷

Noch weiter entfernt sich Husmann von der Konvention, wenn er in seine Abgrenzung das Kriterium der Tonhöhen einbezieht: „Die Sprache mißt in der Poesie in genauen Verhältnissen oder in nicht einfachen Proportionen und in der Prosa anscheinend in überhaupt nicht festgelegten, vollkommen freien ‚Maßen‘. Die Musik kennt ebenso die genau in den Zeitverhältnissen bestimmten Takte, sie benutzt ebenso kompliziertere Verhältnisse (etwa $\frac{5}{4}$ und $\frac{7}{4}$), und endlich kennt sie (wohl in

¹ H. Riemann, System (s. S. 11 Anm. 2), S. VII.

² Ebenda S. IX.

³ H. Husmann, Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg (1958).

⁴ Ebenda S. 153.

⁵ Aristides Quintilianus: „Die Metrik ist die Lehre zunächst von den Buchstaben, weiter von den Silben, den Versfüßen, den Versmaßen, endlich von den Gedichten. . .“ – „Rhythmus ist ein System von Zeiten, die in einer bestimmten Ordnung vereint sind“ (H. Husmann, Einführung S. 151, 152).

⁶ Metron = Maß; Rhythmus von *rhyomai* = ziehen oder von *rheo* = fließen (dagegen siehe Thr. Georgiades, Der griechische Rhythmus S. 29 mit Anm. 21).

⁷ H. Husmann, Einführung S. 152.

Nachahmung der Sprache) ganz freien Rhythmus. . . Worin beruht aber dann überhaupt der Unterschied von Rhythmik und Metrik, wenn sie in den Zeitmaßen, die sie verwenden, so weitgehend übereinstimmen? Auch das haben die Griechen bereits richtig erkannt. Die Musik benutzt nur genau festgelegte Tonhöhen, . . . die Sprache dagegen verwendet gleitende Tonhöhen. . . Aber auch hier gibt es Übergänge und Zwischenstufen. . . Im großen und ganzen aber ist der angegebene Unterschied durchaus für die Kennzeichnung von Sprache und Musik, von Metrum und Rhythmus geeignet.“¹

Husmanns Definition, die den Begriff des Rhythmus allein der Musik, den des Metrums allein der Sprache zuordnet, ist auf ihre Art einseitig² und zeigt, wie sehr die differenzierten Tatbestände hier eine Begriffsbestimmung erschweren. Denn wir müssen sowohl in der Dichtung als auch in sprachgebundener Musik beide Komponenten, die rhythmische und die metrische, anerkennen, wobei wir uns darüber klar sind, daß der Bedeutungsinhalt der Begriffe jeweils durch den Gegensatz, den sie ausdrücken sollen, eine eigene Schattierung erfahren kann.

Und schließlich kommt auch hier die historische Entwicklung hinzu. Mit dem Wesen eines Gegenstandes muß sich notwendig der Inhalt – und müßte sich die Anwendung – der Begriffe ändern. Gerade ‚rhythmische‘ und ‚metrische‘ Erscheinungen, da sie dem Bereich des Klanglichen angehören, entziehen sich einer festen Terminologie so weit und so lange, als sie nicht entweder der allgemeinen Erfahrung angehören oder durch unmittelbare Tradition Gemeingut sind, und als dem historischen Einblick ein Rest an Gegebenheiten und Zusammenhängen verborgen bleiben kann.

So viel, um an die allgemeine Problematik der Termini ‚Metrum‘ und ‚Rhythmus‘, wie sie in der Literatur verwendet sind, und die hiermit verknüpften methodischen Gefahren zu erinnern.

Statt einer allgemeinen Definition, die vermutlich immer irgendwo einseitig und theoretisch bleiben müßte, kann ich hier nur angeben, wie die Begriffe ‚Metrum‘ und ‚Rhythmus‘ in der vorliegenden Arbeit benutzt sind: Soweit ‚Metrik‘ nicht Verslehre allgemein bedeutet, wird unter ‚Metrik‘ und ‚metrischem Bau‘ der Lieder durchweg der gesetzmäßige Versaufbau (gleich ob akzentuierend oder quantifizierend oder

¹ H. Husmann, Einführung S. 153 f.

² Vor allem: sie beruht auf der (spät-)antiken Terminologie. Im Abendland gelten jedoch andere Voraussetzungen und, in deren Gefolge, eine z. T. entgegengesetzte Verwendung der Termini.

silbenzählend) verstanden. ‚Metrum‘ bezeichnet entsprechend das Grundprinzip wie auch das einzelne Glied dieses Versbaues oder die Vielzahl solcher Glieder. ‚Rhythmus‘ und ‚Rhythmik‘ beziehen sich a) auf die klangliche Verwirklichung der Betonungsgegebenheiten der *Sprache* (sie gehen nun mit dem Metrum überein oder nicht), unabhängig davon, ob die Sprache für sich oder mit einer Melodie erklingt, b) auf die zeitlich-betonungsmäßige Gliederung der *Musik* (primär im Vortrag, sekundär in der Notation), die also im Lied zunächst grundsätzlich von der Sprache unabhängig sein kann. Wo immer nötig wurde versucht, das Gemeinte durch Umschreibung zu verdeutlichen.

Natürlich kann es im musikalischen Vortrag immer nur *eine* hörbare Rhythmik geben: Sprache und Musik müssen im Augenblick des Erklings rhythmisch in eines zusammenfallen, gleich ob hierbei die Sprache mit ihrer natürlichen Betonung oder das Metrum der Verse oder eine eigenständige musikalische Rhythmik die führende Rolle spielt. Dieser grundlegende Sachverhalt ist der Angelpunkt all jener Hoffnungen, die der Metriker bei schwebenden Fragen wie Auftaktregelung, Füllungsfreiheit, Binnenreimrhythmik, Kadenzbehandlung etc.¹ im einzelnen Fall in die Musikforschung setzt. Man beruft sich auf die Gemeinschaft von Sprache und Musik, die man als „Einheit“ anspricht, in der gesungenen Dichtung.

3. ZUM BEGRIFF DER „WORT-TON-EINHEIT“

Die Suche nach dem künstlerischen Anteil und Verhältnis von sprachlicher und musikalischer Leistung im Lied des Minnesangs hat zunehmend auch in der Philologie die methodische Grundhaltung bestimmt.² Und auf die Möglichkeit neuer Aufschlüsse von seiten des Musikhistorikers für die Bestimmung literarhistorisch-gattungsmäßiger Zusammenhänge haben besonders W. MOHR, HUGO KUHN und F. MAURER hingewiesen.³ Wenn zum Verständnis der Metrik unser Wissen um die

¹ Zu den betreffenden Fragen, die man unzählig oft gestellt hat und immer von neuem stellen wird, siehe u. a. W. Mohr, Zur Form des ma. dt. Strophenliedes, DU 1953, S. 62–82; H. Thomas, Die jüngere deutsche Minnesangforschung, WW 7 (1956/57) S. 269–286.

² Siehe vor allem W. Mohr, Zur Form des ma. dt. Strophenliedes. Fragen und Aufgaben, DU 1953, Heft 2, S. 62–82.

³ W. Mohr, ebenda; Hugo Kuhn, Minnesangs Wende (Hermaea, N. F. Bd. 1), Tübingen 1952 (passim; S. 88 zur Frage einer künstlerisch-bewußten Differenzierung verschiedener Typen [Schemata] des Minneliedes im engeren Sinn); derselbe, Minnesang des

musikalische Existenz des Minnesangs bisher wenig erbringen konnte, so wahrscheinlich, weil dieses Wissen nur ein grundsätzliches, noch nicht genug detailliert ist, und weil – dadurch bedingt – die Ansichten über die Grundbeziehung zwischen Text und Melodie noch stark auseinandergehen. Was stellt man sich unter der sogenannten „Wort-Ton-Einheit“ des Liedes vor?

Man wird nicht einfach sagen dürfen, die Melodie sei in mittelhochdeutscher Lyrik „musikalische Begleitung“, also entbehrlich gewesen; falsch ist es aber auch, die Musik im Minnelied als das Ausschlaggebende zu betrachten.¹ Solche Feststellungen bleiben einseitig und willkürlich.

Im allgemeinen benutzt die Forschung den Begriff der Einheit von Wort und Ton in unverbindlicher Weise, d. h. ohne die gemeinte Art der Beziehung zwischen der sprachlichen und musikalischen Seite des Kunstwerks zu erläutern oder näher nach ihr zu fragen.

Natürlich liegt das wieder an der Schwierigkeit, jene „Einheit“ ihrem Wesen und ihrer Struktur nach im einzelnen zu fassen. Und wo es in besonderen Fällen möglich ist, genügen diese noch nicht zur Formulierung einer allgemeingültigen Definition: man wird vielmehr jeweils die Einzelbedingungen, verschiedene geschichtliche Entwicklungsstufen, lokale und individuelle Ausprägungen und nicht zuletzt verschiedene Daseinsbereiche eines Liedes (Werkebene, Vortragsebene, Überlieferungsebene)² zu unterscheiden haben. Man muß sich darüber klar sein, daß keineswegs immer die subtile künstlerische Übereinstimmung, die innere Zugehörigkeit von Wort und Ton gemeint sein kann; wir sehen vielmehr ganz nüchtern zunächst die Einheit des Vortrags: mittelalterliche Lyrik hat man sich in erster Linie gesungen zu denken.

Das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis von Text und Melodie genau zu bestimmen wird auch dadurch erschwert, daß wir den Rhyth-

13. Jahrhunderts, Tübingen 1953, bes. Anm. 5 (S. VIII ff.); F. Maurer, Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, Tübingen 1954, bes. S. 1 ff.

¹ „So geben uns die Textausgaben der Waltherschen Gedichte nicht mehr von seinem Gesamtwerk, als vergleichsweise die Textbücher von den Musikdramen des Dichterkomponisten Richard Wagner vermitteln“ (C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, [Kölner Diss.] Jena 1940, S. 4). – Auch nach F. Saran kann man „nicht nachdrücklich genug betonen, daß im MA. der lyrische Vers durchaus ein poetisch-musikalisches Doppelwesen ist und infolgedessen der reine Sprachtext unter Umständen nur die schwächere Hälfte (!) des Ganzen darstellt. Ist doch im ma. Lied der Zusammenhang von Wort und Weise so innig, daß vieles, was das Wort nicht eigens aussagt, der Melodie zu verlautbaren überlassen bleibt und so der bloße Text in der Tat oft fragmentarisch wirkt“ (F. Saran – B. Nagel, Das Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen, Tübingen 1957, S. 15).

² Siehe S. 194; 196 f.

mus der Melodien nicht aus den Quellen ersehen können; seit über einem Jahrhundert sind, wie erwähnt, Philologie und Musikforschung vergeblich bemüht, das rhythmische Problem zu klären. Dieses aber führt zurück auf die Frage: wie weit geht der Einheit des Vortrags eine Einheit der Entstehung voraus? Wie ging der Lieddichter in der Regel bei einer musikalisch eingeständigen Schöpfung vor? Stand am Anfang die musikalische oder die dichterische Inspiration? Hierauf vor allem wäre die Antwort wichtig, um uns einer klaren Vorstellung näherzubringen.

So sehen wir uns in einem Zirkel: da wir, mangels konkreter Anhaltspunkte, das wahre Verhältnis zwischen Dichtung und Melodie nicht kennen, muß jener Begriff der „Wort-Ton-Einheit“ undefiniert bleiben und wird anderseits vielfach benützt, Fragen und Begründungen zu umgehen.

Dem beliebten Satz von der ‚unlöslichen Einheit von Wort und Weise‘ stellt W. WIORA,¹ hier auf das Volkslied bezogen, eine feinere Unterscheidung gegenüber und weist auf seine Bedingtheit hin: Unrichtig sei die Formel insofern, als man allorts dieselben Melodien zu verschiedenen Texten geselle (schon im Wechsel von Strophe zu Strophe, dann in der Wanderung von Lied zu Lied: in den Kontrafakturen). Anderseits habe der Satz insofern wohl recht, als das Gesungenwerden unentbehrlich zum Volkslied gehöre; die ‚Weise‘, auf die es gesungen werde, sei nicht nur eine ‚Melodie‘, sondern zugleich eine Seite des dichterischen Gefüges und Gepräges. ‚Im Begriff des ‚Tones‘, der Singweise, fallen Dichterisches und Musikalisches weitgehend zusammen.“

Wohl weniger die spezifische Melodie im einzelnen Fall als die Lebensweise im Raum des Erklingsen werde man im Auge haben müssen. ‚Wenn man Gesangsdichtung wie reine Gedichte liest, anstatt sie (wirklich oder in der Vorstellung) zu singen, so gewinnt man nicht nur ein unvollständiges, sondern ein schiefes Bild. Indem bloße Textausgaben eine unselbständige Seite des Liedes herauschneiden, verführen sie zur Auffassung, die Weise sei ein abtrennbarer Zusatz und der Text bleibe im wesentlichen der gleiche, ob man ihn liest oder singt. Aber in Wahrheit haben dieselben Worte im gesungenen Liede anderes Sein, anderes Wesen, anderes Gewicht denn als isolierter Text. . . Die Worte sind in ein melodisches Modell, in das Gleichmaß der liedhaften Gestalt eingespannt. Sie nehmen am rhythmischen und melodisch-harmonischen

¹ E. Seemann und W. Wiora, Volkslied, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammler, Bd. II² (Berlin-Bielefeld-München 1960), Sp. 349–396: 373 f.

Tanz der Stimme teil, der die Möglichkeiten sinnvollen Vortrages einschränkt, aber um so mehr andere Möglichkeiten des Ausdrucks bietet.“¹

Diese Überlegungen zum Volkslied treffen in hohem Maße auch auf die sangliche Ritterlyrik des Mittelalters zu. Allerdings sprechen hier in einer Kunst, die in diesem Umfang erstmals im Zeichen der Persönlichkeitsentfaltung steht (zum ersten Male wird die Anonymität des Künstlers allgemein aufgehoben), gewiß noch andere Gesichtspunkte mit; bei aller gesellschaftlichen Funktion des Minnesangs ist er doch im Kern bereits von persönlicher Aussage getragen, sie ist das Entscheidende. Nur ist noch immer die Frage, ob eine ‚literarische Existenz‘, wie sie sich posthum (14. Jahrhundert) im Bild der Handschriften überwiegend bekundet, den Liedern auch schon von Anfang an, neben der mündlich-musikalischen, zukommt. Umfang und Befund der Überlieferung zeigen, wie sehr wir mit dem hohen und späten Minnesang in eine Epoche der Schriftlichkeit hinübergehen. Doch findet die Frage nach der Überlieferungsweise in den älteren Abschnitten noch keine grundsätzliche Antwort im völligen Mangel an zeitgenössischen Aufzeichnungen.² Die Praxis des Schreibens und Lesens war längst über die Klöster hinausgedrungen. Und vielleicht war es sehr früh schon üblich, daß der Ritter sein Gedicht, auf ein Pergamentblatt niedergeschrieben, vor oder nach dem Gesang bei Hofe seiner Dame, seinem Fürsten widmete. Und wenn später Ulrich von Lichtenstein sagt:

*der leich vil guot ze singen was:
manc schoeniu vrowe in gerne las
(Frauendienst 426, 4),*

so sehe ich gerade hierin einen Hinweis darauf, daß sowohl vom Sänger gesungen als auch durch ein Publikum gelesen wurde.³ Bemerkenswert ist auch die Mitteilung des EUSTACHE DESCHAMPS in seiner Poetik (1392),⁴ daß die Komponisten der ‚*musique naturelle*‘⁵ (= der *leiz, sirventois de Nostre Dame, chansons royaulx, pastourelles, ballades, vire-*

¹ Ebenda.

² Siehe auch den Abschnitt ‚Überlieferung‘ S. 54 ff.

³ Heusler, Deutsche Versgeschichte § 628, vermutete umgekehrt, hiermit sei ein Ablesen von Wort und Weise gemeint.

⁴ Art de dictier, p. 395 b–d (nach H. Riemann, Mwbl 1905, S. 778).

⁵ Von ihr wird die ‚*musique artificielle*‘, die mehrstimmige Mensuralmusik, unterschieden. ‚Deschamps betont sehr nachdrücklich, daß diese Naturmusik nicht lehrbar sei, sondern durchaus von Naturbegabung abhängt‘ (H. Riemann, ebenda).

lais und *rondeaux*) ihre Lieder dem *prince du puys* erst rezitierten und dann vorsangen.

Als Vorstufe eines öffentlichen könnte man ein privates „literarisches Dasein“ der Gedichte annehmen; von der Werkstatt des Dichters zum Besitz eines persönlichen Empfängers war kein weiter Weg. Und zumal die lebhaftige Tätigkeit von Parodisten, „Pseudo“-Dichtern und Kontraktoren, die in dieser Eigenschaft sowohl Publikum als auch Produzenten waren, legt die Annahme breiteren schriftlichen Austausches nahe.

Die Frage, ob der Sänger zuerst den Text oder die Melodie seines Liedes entwarf, wird sich stets auf eine als erste entstandene Strophe oder ein frühestes Gedicht des betreffenden ‚Tones‘¹ beziehen; das Erfinden neuer Strophen eines Liedes (authentischer Folgestrophen, Pseudo-Zugaben, Parodiestrophen) wie auch neuer Gedichte in einem gegebenen Ton bzw. zu vorhandener Melodie (alle Arten und Grade der Kontraktur) war ja ein ganz regulärer und der häufigere Vorgang.

Im übrigen ist wohl anzunehmen, daß gewöhnlich der Schaffensprozeß, sobald der Sänger nicht kontrafizierte, mit einer oder einigen Textstrophen begann, denen die Melodie ziemlich rasch folgte. Auch eine teilweise Parallelentstehung ist denkbar. Diese Frage der Priorität berührt auch JOHANNES DE GROCHEO in seinem bedeutsamen Traktat,² dem man allerdings nicht durchweg unbedenklich folgen darf.³ Er schreibt, daß – ähnlich dem Schöpfungsvorgang der Natur – zuerst der Text (als Materie) vorzubereiten und dann, jeweils dem Text entsprechend, der Gesang (als Form) hinzuzufügen sei:⁴

Modus autem componendi haec generaliter est unus, quemadmodum in natura. Primo enim dictamina loco materiae praeparantur, postea vero cantus unicuique dictamini proportionalis loco formae introduci- tur. Dico autem ‚unicuique proportionalis‘, quia alium cantum habet cantus gestualis et coronatus et versiculatus, ut eorum descriptiones aliae sunt,⁵ quemadmodum superius dicebatur.

Damit ist nun zugleich Entscheidendes über die formende Funktion der Melodie angedeutet; die Frage ist nur, wie wir die Stelle zu interpre-

¹ Zum Begriff ‚Ton‘ siehe S. 24 f.

² Hierzu ausführlicher S. 120 ff.

³ Vgl. später S. 124 f.

⁴ Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, hg. von E. Rohloff (Media Latinitas Musica II), Leipzig 1943, S. 52 Z. 3 ff.

⁵ Zur Gattungseinteilung bei Grocheo siehe unten S. 121 ff.

tieren haben. Bezieht sie sich auch auf die Rhythmik? Wahrscheinlich nicht, jedenfalls nicht grundsätzlich im Sinne einer taktischen Gliederung (um hier schon die Antwort vorwegzunehmen),¹ sondern auf die durch die Melodie und den musikalischen Vortrag erreichte Geschlossenheit des künstlerischen Gebildes. Zu beachten ist schon jetzt, daß Grocheo hier die volkssprachlich-romanische, zumal die altfranzösische Sangesdichtung behandelt. Daß wir ihre Technik, den sprachlichen Eigenarten gemäß, von jener der mittelhochdeutschen abheben müssen, wird uns später beschäftigen.²

Prüfen wir nun zunächst, wie einzelne Forscher das rhythmische Verhältnis von Wort und Ton im Minnesang beurteilt haben.

ANDREAS HEUSLER³ stellte, ohne dieses Verhältnis sachlich zu untersuchen, das Schlagwort auf: „Die Musik ist, rhythmisch betrachtet, das Spiegelbild des Textes – seine ‚Dienerin‘ würden wir sie nicht nennen, eher seinen Zwilling.“ Hiergegen setzte FRIEDRICH GENNRICH⁴ seine gleichermaßen unbegründete These (die in einer Weise, sehr bedingt, etwas Richtiges trifft): „Es liegt auf der Hand, daß für die Taktform nur die Forschungsergebnisse des mit der Musik des Mittelalters durch und durch vertrauten Forschers maßgebend sein können, keine von textmetrischer Seite vorgebrachten Argumente. Die Musik folgt eigenen Gesetzen; sie denkt nicht daran, sich als Sklavin langer oder kurzer Vokale mißbrauchen zu lassen; denn letzten Endes bedeutet Singen und Sprechen nicht dasselbe.“ Dabei widerspricht Gennrich sich selbst, denn auch er bekennt sich zur Rhythmisierung der Melodien unter dem Gesichtspunkt der Textmetrik:⁵ „Nun ist aber der oben zitierte Grundsatz [daß für den Rhythmus der Minnesängermelodien nur die Akzente und metrischen Füße des Textes maßgebend seien] zuerst weder von P. Runge noch von H. Riemann ausgesprochen worden. Bereits 1838 hatte E. Fischer (HMS 4, 857) den Satz geprägt, die Musik müsse unmittelbar das Metrum [des Textes] wiedergeben. . . Daß diese Erkenntnis sich als richtig erwiesen hat, unterliegt keinem Zweifel: sie ist bekanntlich auch die Grundlage der modalen Übertragungsweise.“

¹ Grocheos Äußerungen zur Rhythmik werden S. 126 ff. behandelt.

² Siehe S. 169 ff. und 181 ff.

³ A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Berlin 1956², § 629.

⁴ F. Gennrich, Liedkontraktur in mhd. und ahd. Zeit, ZfdA 82 (1948), S. 105–141: 130; ganz ähnlich und z. T. gleichlautend derselbe, Melodien Walthers von der Vogelweide, ZfdA 79 (1942), S. 24–48: 27.

⁵ F. Gennrich, Melodien Walthers S. 28.

Es darf klar ausgesprochen werden, daß die Forderungen der beiden in den letzten Jahrzehnten hervorragenden Gewährsmänner, des Metrikers Heusler und des Musikforschers Gennrich, dem Verhältnis Sprache – Musik in mittelhochdeutscher sangbarer Dichtung Gewalt angetan haben. Von beiden wurde, in entgegengesetztem Sinne, eine Arbeitshypothese zur allseitig gültigen These erhoben. Bei Heusler ist dies sehr offensichtlich. Seine Prämissen verraten bereits den methodischen Widerspruch, wenn er einmal postuliert, der Rhythmus sei eigentlich aus den Melodien abzulesen (nur seien wir dazu nicht imstande):

„Bei dieser Sachlage hätten wir den Rhythmus aus der Melodie abzulesen. . . Leider sind wir nicht so gut gestellt! Nicht nur daß Melodien aus der Blütezeit spärlich sind; . . . Was die metrische Deutung verhindert, ist die Art, wie die Weisen geschrieben sind. . . Jene älteren [Noten] bezeichnen nur die Höhe, nicht die Dauer der Töne. Für den Rhythmus aber käme es auf die Dauer, die Zeitwerte an! . . . Wie ungleich man altprovenzalische Notentexte rhythmisch ausdeuten konnte, zeigen die Proben bei Lommatzsch. . .“ (§ 629), im gleichen Atemzug aber fordert, den Zeitfall einer Melodie aus dem Text abzuleiten:

„Wir müssen den Zeitfall aus dem Dichterwort erschließen. . . Nun ist aber das Verhältnis [sc. von Text und Melodie] mehr mit unsern Kirchenchorälen zu vergleichen. Bei denen kann man ja, ganz im großen genommen, den metrisch-musikalischen Zeitfall aus dem Text ablesen. Auch der Minnesang kennt enge Beziehungen zwischen *wort* und *wise*; die Musik ist, rhythmisch betrachtet, das Spiegelbild des Textes. . .“ (ebenda).

Einen Widerstreit zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen Zeitfall, dem des Dichters und (als einer Person) des Vertoners, habe es nicht gegeben (§ 628). An dieser ausdrücklichen Gleichsetzung „metrisch“ = „musikalisch“ ändert auch nichts, daß Heusler sich zu den Schwierigkeiten des einzelnen Falles bekennt,¹ denn sie bewegen sich innerhalb seines Konzeptes. Von diesem aus kann der Irrweg zur Darstellung der Versschemata mit Hilfe von Takt- und Notenzeichen nur noch als folgerichtig erscheinen.

¹ „Dennoch bleiben mehr Zweifel, als uns lieb ist! Sie fangen beim Taktgeschlecht an. . . Auch auf Hebung und Senkung erstrecken sie sich nicht so selten. Noch mehr plagt uns die Unsicherheit, wo wir dem Versschluß eine Pause, eine Fermate, wo wir dem Versinnern eine Dehnung geben sollen. Daran hängt die Zeitmessung, der Umriss dieser Strophen!“ (§ 629).

Dagegen wirkt sich nach H. BRINKMANN¹ „der Rhythmus des Liedes . . . erst in der musikalischen Erscheinungsform überzeugend aus.“ Daher, so gibt er zu, habe seine rhythmische Deutung der Lieder, obgleich der Überlieferung abgehört, keine letzte Sicherheit.

Indes bleibt auch hier notgedrungen unbestimmt, wie weit diese letzte Sicherheit in sprachrhythmischen (also metrischen?) Dingen von seiten musikhistorischer Erkenntnisse, die immerhin denkbar wären, zu erhoffen sein kann. Die Frage nach dem möglichen Abhängigkeitsverhältnis zwischen metrischem Bau und musikhistorischer Erscheinungsweise eines Liedes ist noch immer nicht ausdrücklich genug gestellt worden. Die Wechselbeziehung der Forschungsprobleme im metrischen und musikalischen Bereich darf uns nicht hindern, diese Frage anzugehen, auch wenn das Ergebnis nicht mehr sein kann als eine negative Auslese der Möglichkeiten – und das wäre bereits viel.

Die hierher gehörende Frage nach durchgehender „Taktigkeit“ auch des metrischen Baues in der Minnelyrik, an der sich vielfach die Geister scheiden, verdichtet sich in den neuerdings zunehmenden Versuchen, die „Kunsthaltigkeit“ der Sprachgebilde auf Grund ihrer kompositorischen Zahlenverhältnisse nachzuweisen. Doch ist oft der Ansatz dieser Arbeiten methodisch nicht einwandfrei, so daß sie kaum überzeugen können. Hier wäre zu K. H. SCHIRMER² Stellung zu nehmen, der die Zahlenkomposition als eine Grundlage des Waltherschen Strophenbaus nachzuweisen sucht und dabei über Huisman³ weit hinausgeht. Schirmer stellt in 60–70 Fällen fest, daß entweder die Lieder eine runde Gesamtzahl von Takten haben oder daß die Taktzahl einer Strophe mit der Verszahl desselben Liedes übereinstimmt. Dies mag auf den ersten Blick bedeutsam wirken. Wir müssen jedoch an solche Nachweise und Theorien mit großer Vorsicht herangehen und ihre Grundlagen prüfen. In diesem Fall läßt sich sehr rasch mit einigen Multiplikationen errechnen, daß Schirmers „verblüffende“ Ergebnisse zum größten Teil auf die Wiederkehr einiger weniger, einfacher Grundverhältnisse (Prinzip der Wiederholung in Verbindung mit dem altbekannten Vorrang der Drei- und Vierzahl) zurückführbar sind. Es ist ganz klar, daß bei einem

¹ H. Brinkmann, *Liebeslyrik der deutschen Frühe*, Düsseldorf 1952, S. 7.

² K. H. Schirmer, *Die Strophik Walthers von der Vogelweide*. Ein Beitrag zu den Aufbauprinzipien in der lyrischen Dichtung des Hochmittelalters, Halle 1956.

³ J. A. Huisman, *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*, mit einem Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter, Utrecht 1950.

Repertoire an Strophenformen, deren Bausteine einem begrenzten Vorrat entstammen (3–6hebige Zeilen, 1–3 Strophenabschnitte, 5–10, selten mehr Zeilen) und nach bestimmten persönlichen und allgemeinen ästhetischen Regeln verwendet werden, die hieraus durch Multiplikation zu gewinnenden Produkte und Zahlenverhältnisse innerhalb einer bestimmten Skala von Möglichkeiten bleiben *müssen*. Unsicherheiten in der Zählung der metrischen Takte beseitigt Schirmer selbstverständlich im Sinne seiner Thesen; er argumentiert mit dem, was er beweisen will.¹ Man kann natürlich ausrechnen, daß die Taktzahl 32 bei Waltherstrophen mehrmals begegnet;² dem Sachverhalt angemessener scheint mir, von einer Häufigkeit der Strophen mit 8 Versen zu je 4 „Takten“ zu sprechen. Als einen Beitrag zur Metrik in dem Sinne, wie er Schirmer vorschwebt, wird man sein Buch wohl nicht ansehen können.

Schirmer hat ganz sicher recht, wenn er in dem „Bindungsstrich“ in der großen Heidelberger Hs. ein musikalisches Zeichen sieht³ (es handelt sich um eine klein geschriebene, gelegentlich dicht über oder neben das Ende eines Wortes am Schluß einer Verszeile gesetzte Note mit Aufstrich schräg nach rechts oben, nur äußerlich erinnernd an den Zeilencustos⁴ in Notenhss.). Schirmer scheint es nun naheliegend, „als seine eigentliche Funktion anzusehen, bei äußeren Einschnitten, wie sie in der Texthandschrift durch Reime und Versschlußpunkte gegeben sind, auf den kontinuierlichen *pausenlosen* Fortlauf der Melodie aufmerksam zu machen. Diese Zeichen sollten die Sänger vor dem Absetzen der Stimme bewahren, wozu sie durch die akustischen Einschnitte der oft noch durch Versschlußpunkte gekennzeichneten Reime leicht veranlaßt werden konnten“.⁵

Ob Schirmer mit dieser Deutung recht hat, möchte ich offen lassen. Denkbar schiene mir auch die genau entgegengesetzte Bedeutung, eine Dehnung, ein Schlußmelisma oder instrumentale Auszierung; denn auch bei solcher Vortragsart wäre das Hinweiszeichen sinnvoll – eben gerade weil an den betreffenden Stellen, wie Schirmer feststellt,⁶ der

¹ „Die Zahlenkomposition beweist die Richtigkeit dieser Auffassung“ (Schirmer S. 93; ähnlich S. 164 und andernorts).

² Schirmer S. 17, Anm. 36.

³ Schirmer S. 154.

⁴ Den althergebrachten Custos (auch sein Name ist Schirmer fremd) und seine Funktion, von der schon ma. Theoretiker schreiben, meint Schirmer neu entdecken und über 2 Seiten (dazu mit 3 Tafeln) erklären zu müssen.

⁵ Schirmer S. 156.

⁶ Ebenda.

syntaktische Sinnzusammenhang pausenlos übergleitet. Die Prüfung dieser Frage würde eingehendere Studien verlangen.

Das Gegeneinander von sprachlichem und musikalischem *Aufbau*¹ läßt sich an vielen Beispielen als bewußtes Kunstmittel verstehen.² Mit ihnen erreicht der Sänger die Spannungen des Ausdrucks, um die es ihm geht, in ihnen offenbart sich seine Freiheit der Gestaltung. Im Zusammenhang damit ist ebenso gut auch ein bewußtes, den Ausdruck des Vortrags steigerndes Gegeneinander von sprachmetrischer Gliederung und musikalischer *Rhythmik* als Verfeinerung des Kunstgebildes denkbar.³ BECK und GENNRICH gehen auf eine solche Möglichkeit nicht ein. Beck setzt im Gegenteil voraus, „daß wir gleichzeitig mit dem durch die gemessene Notenschrift (in einzelnen Fällen) figurierten Rhythmus der Melodie auch den Rhythmus des Verses, das Textmetrum, in seiner originalen Form auffinden und feststellen können“.⁴ Er kommt zu dem Schluß, daß „das mittelalterliche gesungene Lied . . . eine regelmäßige, streng symmetrische, melodisch ausgeführte Skansion ist.“⁵ Schon das Volkslied zeigt, daß diese Annahme nicht stichhaltig ist.

Auch für Gennrich gibt es keine Metrik als eigenständige bauliche Größe der Versgebilde: „Wenn . . . sich das mittelalterliche Lied hier in seiner typischen Erscheinungsform als textlich-melodische Einheit darbietet, so mag es in dieser Gestalt den Textmetriker warnen: so lange müssen alle Bemühungen um die Form der Lieder vergeblich bleiben, so lange die Erkenntnisse nicht aus den musikalischen und textlichen Gegebenheiten gleichermaßen gewonnen werden.“⁶ Über diese immerhin erwägenswerte Ansicht hinaus stellte aber Gennrich sogar, zur Erwiderung auf Bützlers Untersuchungen, die geradezu un-

¹ Das Augenmerk nur auf die Reimstellung zu richten wäre ebenso einseitig wie Gennrichs mehrfach wiederkehrender Satz, der Reim besitze keine gliedernde Kraft, u. a. Grundriß einer Formenlehre des ma. Liedes, Halle 1932, S. 15, 18 (vgl. unten S. 140 Anm. 5); Zur Liedkunst Walthers von der Vogelweide, ZfdA 85 (1954), S. 203–209: 203 f.

² Bereits erörtert von G. Jacobsthal, Über die musikalische Bildung der Meistersänger, ZfdA 20 (1876), S. 69–91: S. 88 ff.; siehe ferner F. Gennrich, Zu den Melodien Wizlavs von Rügen, ZfdA 80 (1943), S. 86–102; W. Mohr, Zur Form des ma. dt. Strophenliedes, DU 1953, Heft 2, S. 62–82.

³ In diese Richtung gehen die von E. Jammers an den Melodien der Jenaer Hs. ermittelten Ergebnisse (s. später S. 88 ff.).

⁴ J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours (s. LV), Straßburg 1908, S. 110.

⁵ Ebenda S. 155. Für modal gesungene romanische Lieder mag das richtig sein; aber Beck verallgemeinert mit seiner Formulierung.

⁶ F. Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, ZfdA 79, (1942), S. 24–48: 48.

geheuerliche Behauptung auf, der mittelhochdeutsche Liedvers verdanke der modalen Rhythmik überhaupt erst seine Existenz.¹ (Hier käme es auf eine Definition des Begriffes „modal“ und auf die richtige Scheidung poetischer und musikalischer Gegebenheiten und Termini an.)² Ähnliche Ansprüche Gennrichs an die altfranzösische Metrik sind in gleichem Maße problematisch. Sarans französische Verslehre findet Gennrich „wohl etwas zu einseitig, denn die Versrhythmik der ma. Lieder ist zu eng mit der musikalischen Rhythmik verknüpft, als daß man sie trennen könnte“.³ Vielleicht war einer der Irrtümer Gennrichs, daß er zu sehr von den Kontrafakturen, verbunden jeweils mit seiner (hypothetischen) musikalischen Rhythmisierung, ausging und von hier aus verallgemeinerte: erst recht bei der Kontrafaktur liegen besondere Umstände vor, die später noch zu erörtern sein werden.

In allem werden wir genauer fragen müssen. Selbst wenn wir annehmen – und das liegt sehr nahe –, daß der Sänger seinem Lied, seiner Melodie beim Vortrag ein eigenes rhythmisches Leben gab, das dem „Zeitfall“ der Verse, wie ihn Heusler in Noten angeben möchte, nicht einfach glatt entsprach, so ist deswegen noch nicht gesagt, daß der metrische Bau des Textes dadurch einen neuen Aspekt erfahren müsse: ebensogut ist möglich – und Ergebnisse des Kontrafaktorenvergleichs machen es sehr wahrscheinlich –⁴, daß der Text nach wie vor seinen eigenen metrisch-rhythmischen Baugesetzen folgt, demnach also in metrischer Hinsicht für sich, von der Melodie getrennt, betrachtet werden muß.

Würde das aber nicht dem althergebrachten Begriff des ‚Tons‘ widersprechen, der doch zugleich metrischen Bau und Melodie eines Liedes bezeichnet? Unabhängig von einer möglichen Antwort auf diese Frage scheinen mir gerade die Begriffe ‚Ton‘ und ‚Versschema‘ verhänglich zu sein durch die Absolutheit, mit der wir sie verwenden. Wir sehen dabei zu wenig auf die Unterschiede der technischen Bedingungen (etwa bei den verschiedenen Graden der Kontrafaktur) und vor allem auf den Wandel des geschichtlichen Begriffsinhaltes, wie er die Entwicklung der

¹ Ebenda S. 28: „Damit [sc. mit den von Bützler gebrachten Zitaten] ist aber der berechnete Anspruch, den die Modaltheorie auch im Gebiete des mhd. Liedes geltend zu machen hat, nicht aus der Welt geschafft, ja, nicht einmal eingeschränkt worden; denn letzten Endes verdankt der mhd. Liedvers der modalen Rhythmik seine Existenz.“

² Siehe hierzu auch S. 143 ff.

³ F. Gennrich, *Afz. Lieder I* (Sammlung romanischer Übungstexte Bd. 36), Tübingen 1955, S. XXIV.

⁴ Vgl. etwa die Beispiele S. 29 f. und 165.

Vers- und Sangestechnik begleitet. Unter solchen Gesichtspunkten ließe sich die wichtige Folgerung, „daß das Verständnis für die Entwicklung des Strophenbaues wie für die Struktur eines Tones . . . häufig durch das Verhältnis von Melodie und Metrik erhellt“,¹ ebensogut auch umgekehrt abfassen, daß nämlich ein Verständnis für die geschichtliche Entwicklung des Strophenbaues und für die Struktur eines Tones auch unsern Einblick in die Wechselbeziehung Melodie-Metrik fördern kann.

Sowohl die Formulierung H. J. MOSERS,² Töne seien Versschemata, als auch die Erwiderung BÜTZLERS,³ der Ton könne nichts anderes sein als die Melodie, sind einseitig und treffen nur bedingt das Richtige. ‚Ton‘ bezeichnet (auch bei den Meistersingern) weder das Versschema noch die Melodie für sich, sondern die Einheit beider. Nun folgen, im ganzen betrachtet, alle Strophen – sei es eines Dichters, sei es mehrerer –, die zu einer Melodie gehören, demselben metrischen Bau – und eben doch wieder nicht, sobald das Geschichtliche (Zeit, Sprache, Ort) in der Kunstübung eine Rolle spielt: vielmehr folgen sie oft nur ungefähr dem Strophenmaß, manchmal auch nur der Gesamtanlage, und sogar das nicht immer, wie u. a. Beispiele aus dem Meistersinger-Repertoire zeigen. Dies gilt aber in einem grundsätzlichen Sinne für alle Arten von Kontrafaktur. Gerade wegen der Kontinuität der Melodien – in einem relativen Sinne – ist es geboten, die Begriffe ‚Ton‘ und ‚Versschema‘ und, wie später gezeigt werden soll,⁴ nicht minder den Begriff ‚Kontrafaktur‘ unablässig historisch und gegenständlich zu differenzieren.

In diesem Zusammenhang ist auch die Problematik der metrischen Zeichen zu erwähnen. Ihre Gestalt und Verwendung ist in der Germanistik unterschiedlich – ein nicht nur äußerliches Symptom. Und so verlangt man einerseits mit Recht eine Klärung und Vereinheitlichung; andererseits gilt auch für diese Symbole dasselbe wie für die Termini, daß

¹ H. Thomas, *Die jüngere deutsche Minnesangforschung*, WW 7 (1956/57), S. 269 bis 286: 272.

² H. J. Moser, *Epochen der Musikgeschichte*, 1930, S. 44.

³ C. Bützler, *Untersuchungen* S. 35. – Bützler schießt über das Ziel hinaus, wenn er meint, daß Walthers Gedichten keine Versschemata zugrunde liegen könnten, indem er sich auf die „zahlreichen, tief ins innere Gefüge des Verses eingreifenden Verstöße gegen das Schema“ beruft, und wenn er von hier aus eine Revision des Begriffes ‚Ton‘ verlangt. Zu revidieren ist vielmehr Bützlers Vorstellung vom Versschema, das eben in mhd. Lyrik einem ganz anderen Prinzip sprachlicher Gestaltung zugehört und, auf dieses bezogen, eine ganz andere Art von Verbindlichkeit besitzt, als die antiken Strophenformen (die Bützler dagegen stellt).

⁴ Siehe S. 178 ff.

ihre „verständigungstechnische“ Allgemeingültigkeit eine Konstanz der Bedeutung voraussetzt, die dem geschichtlichen Werden und Wandel manchmal zuwiderliefe. Die Art, metrische Zeichen zu setzen, ist ja in der Regel nicht eine ausdrücklich behelfsmäßige, umschreibende, sondern erhebt bereits einen Anspruch auf sachlich-historische Richtigkeit, womit man sich notwendig in die Belange der Textkritik verwickelt. Im Grunde müßten aber die Versschemata für manche Epochen, ja oftmals auch für gleichzeitige Objekte Verschiedenes beinhalten, gemäß dem Formwillen, Formbewußtsein, technischen Entwicklungsstand oder sonstigen Schaffensbedingungen, die einer Dichtung zugrunde liegen. Die Gefahr einer unhistorischen Verallgemeinerung und Vereinheitlichung durch umfassend beanspruchte schematische Zeichen ist eng verwandt mit dem Problem der modernen Notation, das ich später erörtern werde.

Einerseits wissen wir um die musikalische Existenz der Lieder, andererseits setzen wir aber zugleich metrische Schemata an. Wenn wir das tun, so kann es unter verschiedenen Voraussetzungen geschehen: einmal unter jener, daß das metrische Schema dem zeitlichen Ablauf der Melodie in den wichtigsten Merkmalen entspricht, also eine Projektion des musikalischen Rhythmus ist (oder auch umgekehrt; ich übergehe hier die Frage, ob die Musik oder die Sprache der rhythmisch führende Teil ist); oder unter der Voraussetzung, daß das sprachliche Gebilde eine autonome metrisch-rhythmische Struktur besitzt, die durch das (rhythmisch von ihr abweichende) musikalische Konzept nicht berührt werden kann, also auch in beliebiger Vertonung unverändert bleibt. Sehr wahrscheinlich haben wir es nicht überall mit denselben Gegebenheiten zu tun und müssen verschiedene Arten der formalen Beziehung zwischen Text und Melodie gelten lassen, wobei die Art der Entstehung des Liedes, sein Kunstniveau, die Absicht des Dichters und andere Dinge eine Rolle spielen können. Hüten wir uns aber davor, jene Beziehung als etwas Statisches zu betrachten und leichtthin von „Gegebenheiten“ zu sprechen! Den Zusammenschluß von Sprache und Musik, somit auch die rhythmische Einheit beider in der Wirklichkeit, stellte – quasi katalytisch – erst der Vortrag her. Die Tätigkeit des Vortragens aber, in so bestimmender Funktion, gilt es prinzipiell als variablen, lebendig-dynamischen Faktor zu sehen.

Ist nun eine Melodie vorgegeben (sei es bei der Kontrafaktur, sei es bei Folgestrophen), wird zunächst sie es sein, die den Bau einer Strophe nach sich zieht. Sie wird dabei nicht nur durch ihre Rhythmik, falls eine

solche festliegt („Taktart“, rhythmische Einzelgliederung) auf die Gestalt des Textes einwirken, sondern – was allerdings die rhythmische Einzelgliederung mitbestimmt – auch durch ihre Tongruppen.¹ Sie können, müssen aber nicht zu metrischen Unregelmäßigkeiten führen. Der Dichter wird nicht immer ein Schema um seiner selbst willen befolgen, sondern hier und da Gefallen daran finden, seine Verse in lebendigem Wechsel der Melodie anzuschmiegen. So sieht die Hilfestellung, die der Metriker von musikrhythmischen Erkenntnissen erwarten darf, je nach der Lage des Falles recht verschieden aus.

Ich nehme als Beispiel Walther 39,11, dessen Metrik die Forschung stark beschäftigt hat. Es beginnt bei der ersten Zeile *Under der linden*: soll man ihr zwei Hebungen und einen dreisilbigen Anfangstakt geben (× ◡ ◡ | × ×)? Oder ist sie vierhebig, mit zwei klingenden Takten (◡ | × × | ◡ | ×)? Oder fehlerhaft, so daß wir den „reinen“ Vierheber wiederherzustellen haben, wie PLENIO annahm: *Ünder einer lündén*?² All diese Versuche stocken wenn nicht schon hier, so mindestens bei den übrigen Strophen. – Dann das Gebilde *tandaradei*. Wieviel hat man schon darüber gerätselt, geschrieben und gedruckt! Nach Plenio, der die „musikalisch wirksame Ausgestaltung“ dieses „Klangrefrains“ fordert, hat er vier Takte, also

,,	vór dem	wáld in	éi-nem	tál ~	“ 3
	tán ~	dá ~	rá ~	daí ~	
	schô-ne	sánc diu	náh-te-	gál ~	

Der Vermutung Plenios (auch für weitere Fälle „einsilbiger Taktfüllung“ in Refrains)⁴ käme TAYLORS Feststellung zu Hilfe, daß in Neidharts Lied H-W 26, 23 der 4. Vers *abr als ê* durch die in Hs. Berlin 779 mensural notierte Melodie als dreitaktig (| ◡ | ◡ | ◡ |) ausgewiesen wird.⁵

¹ Von Melismen möchte ich deshalb nicht sprechen, weil kleinere (z. B. Zweier- und Dreier-) Tongruppen einmal syllabisch, einmal melismatisch austextiert sein können.

² K. Plenio, Bausteine zur altd. Strophik, PBB 43 (1918), S. 75. „Dann [wenn der Leser sich Plenios Ergebnis laut vorträgt] wird er mir zugeben, daß Walthers ‚Under einer linden‘, dessen inhalt und ausdrück stets bewundert wurden, jetzt auch in seinem rhythmischen aufbau als ein formvollendetes meisterwerk erscheint, als ein cabinetstück metrisch flüssiger gestaltung“ (ebenda S. 78).

³ Ebenda S. 65 f. „Dies tándáradaí (◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡) sieht graphisch wohl schwerfällig aus, aber man möge es einmal singen: schon in geringer tonbewegung und -abstufung erhebt es sich zu rhythmisch-melodischem leben und schweben.“

⁴ Morungen 127, 37: „ôwê“ soll sogar viertaktig sein, „etwa ô-ô-wê-ê“!

⁵ R. J. Taylor, Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger, ZfdA 87 (1956), S. 132–147: 134.

Nun unterstelle ich Walthers Strophen eine vorhandene Melodie, die des anonymen afz. Liedes „*En mai au douz tens nouvel*“,¹ als habe Walther es kontrafiziert:²

¹ Rayn. 577. Melodie in Hs. Paris, Bibl. de l' Arsenal 5198 (= Hs. K), pag. 366 (vgl. Faks.-Ausg. von P. Aubry, *Le Chansonnier de l' Arsenal*, Paris 1909), und in Hs. Paris, B. N. nouv. acqu. fr. 1050, fol. 236 a (= Hs. X); Text u. Melodie, mit Nachweis weiterer Ausgaben, bei F. Gennrich, *Afz. Lieder I*, Tübingen 1955, S. 45 f.

² Ich halte das für wahrscheinlich. Der Text fügt sich leicht der Melodie, obgleich er metrisch ganz eigene Wege geht (zu dieser Erscheinung bei Kontrafakturen s. auch S. 166 ff.). Das afz. Lied lautet:

En mai au douz tens nouvel,
Que raverdissent prael,
Oï sor un arbroislet
Chanter le rosignolet:
Saderaladon! [Saderala Dex!]
Tant bon fet
Dormir lez le buissonet.

Si com g'estoie pensis,
Lez le buissonet m'assis:
Un petit m'i endormi
Au douz chant de l'oiselet.
Saderaladon . . .

Au resveillier que je fis,
A l'oiselet criai merci,
Qu'il me doint joie de li:
S'en serai plus jolivet.
Saderaladon . . .

Et quant je fui sus levez,
Ci conmenz a citoler
Et fis l'oiselet chanter
Devant moi el praelet:
Saderaladon . . .

Li rosignolez disoit:
Par un pou qu'il n'enrajoit
Du grant duel que il avoit,
Que vilains l'avoit oï.
Saderaladon . . .

Sehr auffällig sind in Walthers Minnelied die Anklänge in der Szenerie und in Einzelmotiven. Das Vorbild hat dreizeiligen Kehrreim „*Saderaladon* . . .“ durch alle fünf Strophen. „*Saderala Dex*“ in zwei Strophen der Hs. X (Bartsch betrachtete deshalb den Wortlaut des Refrains als nicht gesichert, vgl. H. Spanke, *Eine afz. Liedersammlung*, Halle 1925, S. 386) leitet zur Reimstellung bei Walther über. [X in Strophe I: *tant fait bon.*] Umgestaltung zum Wechselrefrain und ein Spiel klanglicher Verschmelzung zu „*tandaradei*“ sind gerade bei Walther gut denkbar.

Im Mai zur süßen Frühlingszeit, wenn
die Wiesen wieder grünen, hörte ich im
Strauch die kleine Nachtigall singen.
Saderaladon – es tut so gut, bei dem
Busch zu schlafen.

Da ich nun nachdenklich war, setzte ich
mich bei dem Busche nieder; dort schlief
ich ein wenig ein bei dem süßen Gesang
des Vögleins. Saderaladon . . .

Als ich dann erwachte, rief ich das
Vöglein um Erbarmen an, daß es mir
[Liebes]freuden mit ihr geben möge, dann
würde ich noch fröhlicher sein. Saderaladon . . .

Und als ich aufgestanden war, begann ich
dort die Citole zu spielen und brachte das
Vöglein dazu, vor mir auf dem Wiesenstück
zu singen. Saderaladon . . .

Die kleine Nachtigall begann zu sprechen:
Wenig fehlte, daß sie sich erzürnt hätte
ob des großen Schmerzes, den sie darüber
empfund, daß ein Unberufener sie gehört hatte.
Saderaladon . . .

Rhythmisierungsvorschlag¹

Under der linden an der heide, da unser zweier bette was, da mugtir finden schöne beide
En mai au douz tens nouvel. que rauer dissent prael. Oï sor un arbroislet

Arsenal

gebrochen bluomen unde gras vordemwalde in einemtal, tandaradei, schöne sanc diu nahtegal.
Chanter le ro-signolet. Saderaladon tant bon fet: dormir lez le buissonet.

Nehmen wir die Melodie und ihre aus dem Originaltext vermutbare rhythmische Grundhaltung als gegeben, so klären sich alle vorhin erwähnten metrischen Probleme ohne weiteres auf. Vor allem läßt sich jetzt die sonderbare Differenz in der Silbenzahl des Metrums bei Walther² leicht akzeptieren angesichts der sehr wahrscheinlich zweitönig gesungenen Pliken im Notenbild, die ja, im Vorbild noch einheitlich mit einer Silbe versehen, sich dem Kontrafaktor zu einer ad libitum ein- oder zweisilbigen Textierung anboten. Ebenso glätten sich nun die Unstimmigkeiten zwischen den Strophen von selbst oder werden durch Freiheiten des Vortrags³ aufgefangen; keine Strophe braucht auftaktig begonnen zu werden. Die Überlagerungen von metrischem Bau, Sprachakzent und dem federnden Rhythmus der Melodie bewirken eine zum Inhalt des Liedes denkbar gut passende Ausgeglichenheit, Leichtigkeit und zugleich Spannung des rhythmischen Klanges.

4. DIE STANDPUNKTE IN DER MUSIKFORSCHUNG

Wir können die bisherige Auseinandersetzung um die musikalische Rhythmik des deutschen Minnesangs in fünf Etappen sehen:

¹ Im Sinne dieses Experimentes wähle ich, mit Spanke (*Afz. Liedersammlung* S. 436), den 2. Modus – allerdings nicht verbindlich, sondern nur zur Veranschaulichung. (Gennrich rhythmisiert im 1. Modus.) In Klammern Vorschläge für wechselnden Rhythmus. Auch eine geradtaktige Lösung käme in Frage. Zum Übertragungs- und Ausführungsproblem siehe S. 52 ff.

² Es ist zu beachten, daß in den überlieferten Lesarten metrische Abweichungen ganz selten sind.

³ Siehe hierzu grundsätzlich S. 53 ff., 59 ff.

1. Die ersten Bemühungen und Meinungsverschiedenheiten von etwa 1780 bis 1895 (u. a. Burney, Forkel, Fétis, E. Fischer, Ambros);
2. 1896–1906: Erste wichtige Musikeditionen und allgemeine Befestigung der schon früher (E. Fischer, Liliencron) gewonnenen Erkenntnis, daß der Rhythmus der Melodien vom Text abzuleiten sei (Riemann, Runge);
3. 1907–1914 (–1923): Beanspruchung der ma. Modaltheorie für die einstimmigen Gesänge der Troubadours und Trouvères (Beck, Aubry), schrittweise auch für die der deutschen Minnesänger (Rietsch); gleichzeitig Widersprüche (bes. Riemann);
4. 1924–1945: Verschiedene neue Bemühungen und Konflikte um die Rhythmik in den deutschen Melodien, vor allem:
 - a) Versuch, aus den sprachlich-metrischen und den melodischen Gegebenheiten eine nicht streng taktmäßige, lebendig gestaltende Vortragsweise abzuleiten (Jammers),
 - b) Übernahme des modalen Verfahrens (Gennrich),
 - c) Anzweiflung oder Ablehnung der Modalinterpretation von mehreren Seiten (Moser, Handschin, Bützler u. a.);
5. Die Situation seit 1945:
 - a) Ansätze einer kritischen Überprüfung der Modalinterpretation (Husmann) und weitere Auseinandersetzungen;
 - b) Versuche objektiver Klärung und neue Ansatzpunkte (Taylor, Anglès, Jammers u. a.);
 - c) neue, vielfach rhythmisch vorsichtigere Musikeditionen (Salmen, Reichert, W. Müller-Blattau, Aarburg); daneben weiterhin Editionen nach dem modalen Prinzip (Gennrich);
 - d) Suche nach dem Überblick (I. Frank, Aarburg) und kritische Fragen aus der Germanistik (W. Mohr u. a.).

In der Beurteilung des rhythmischen Verhältnisses von Text und Melodie durch den Musikhistoriker stehen sich hauptsächlich fünf Standpunkte gegenüber, die ich in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen möchte:

1. Rhythmisierung nach dem Text (Runge, Saran)
2. System der Viertaktigkeit (Riemann)
3. Oratorische Vortragsweise (Molitor)
4. Agogischer (rhapsodischer) Vortrag (Jammers)
5. Modale Rhythmisierung (Gennrich, Husmann u. a.)

1. Die musikalische Rhythmik spiegelt genau das Metrum des Textes wider. Wo dieses nicht eindeutig ist, müssen Zweifel bleiben. Hierbei wird die hypostasierte „Taktgliederung“ des Textes in Gestalt musikalischer Takte (also konstanter und betonungshaltiger Zeiteinheiten) für den musikalischen Vortrag übernommen. Der Zweiertakt wird bevorzugt, doch steht grundsätzlich auch die Möglichkeit eines Dreiertaktes offen.

2. Das Metrum des Textes führt auch hier, muß sich aber gefallen lassen, durchweg auf vierhebige = viertaktige Abschnitte gelängt oder gekürzt zu werden, wo wir im sprachlichen Gebilde zunächst nur etwa 2-, 3-, 5-, 6- oder 7hebige Zeilen erkennen. Diesen „Schematismus der viertaktigen Periode“ proklamierte Hugo Riemann, ausgehend von allgemein-psychologischen Beobachtungen, vom Kinder- und Volkslied und von der klassischen Musik. Offensichtliche Abweichungen von seinem Schema erklärte er als bewußt und stilbedingt. Für die ma. Melodien gab ihm die rhythmische Indifferenz der Aufzeichnungen freie Hand, so daß er hier sein System in vollem Umfang durchführen konnte. Heuslers Metrik fußt in hohem Grade auf Riemanns Lehre.

3. Der musikalische Vortrag ist rhythmisch nicht untergliedert und daher vom Metrum des Textes ganz unabhängig. Er bewegt sich rhythmisch frei in annähernd gleich langen Tönen („chorale“ Vortragsweise), das Metrum des Textes wirkt nur insofern mit herein, als die sprachlich betonten Silben im Gesang einen natürlichen Vortragsakzent erhalten.

Nach dieser von der Liturgie kommenden Auffassung, die für den Minnesang P. Raphael Molitor geltend machte, kann natürlich der musikalische Befund zu einer Aufklärung sprachmetrischer Probleme nicht beitragen.

4. Zwischen der Metrik der Verse und der Rhythmik des Vortrags besteht ein von „Zwiespalt“ und „Lösung“ regiertes dynamisches Verhältnis. Dem metrisch-rhythmischen Bau des Textes als einer Größe für sich steht, vielfach von diesem abweichend, eine durch den Bau und Verlauf der Melodie gegebene musikalisch-rhythmische Grundhaltung gegenüber; die Spannung zwischen beiden verwirklicht der Sänger in lebendigem Vortrag. Die ausdrucksmäßigen Veränderungen des sprachmetrischen Gleichlaufes, die sowohl mit einer jeden Melodie wechseln als auch großenteils von der Vortragskunst und dem Temperament des Sängers abhängen, entziehen sich damit der Schematisierung und der Festlegung im einzelnen Fall.

5. Die musikalische Rhythmik will sich am Text orientieren (sie tut es vielfach nur bedingt), folgt aber grundsätzlich dem schematischen Zwang eines der 6 Modi. Korrespondenz zwischen Metrik und Musikrhythmus besteht insofern, als in der Regel die metrischen „Takt“-Grenzen mit den Grenzen der Modusformel zusammenfallen; an Versenden ergeben sich allerdings, je nach Moduswahl und Übertragungsweise, gelegentlich Abweichungen von den durch die Verslehre definierten Kadenzarten, sei es daß eine als „klingend“ betrachtete Kadenz in einer Übertragung als „voll“ (Bezeichnungen nach Heusler) erscheint, sei es daß eine als Auftakt betrachtete Silbe in den vollen Takt einbezogen wird, wie es sich am ehesten im Dreiertakt anbietet.

Es schien – auch um der Darstellung im einzelnen willen – geboten, diesen Teil der Arbeit nicht nach einem einseitig-strengen Prinzip zu gliedern, sondern Aufbau und Darstellungsweise dem Anliegen einer möglichst klaren Übersicht anzupassen. Die *nichtmodalen Deutungsversuche* sind in einem Hauptabschnitt zusammengestellt; in ihrer organischen Reihenfolge ergab sich wie von selbst ein annähernd chronologisches Bild. Soweit wie möglich wurden die einzelnen Forscher für sich behandelt. Ein anderer Hauptteil ist der *Modalinterpretation* gewidmet; in seiner Untergliederung überschneiden sich zeitlich-historische und methodische Gesichtspunkte.

Zuvor jedoch seien die *musikalischen Quellen* ins Auge gefaßt und einige grundsätzliche Fragen zur musikhistorischen Methode erörtert.

II

MUSIKALISCHE QUELLEN UND AUSGABEN

(Zu den Grundlagen der Methode)

1. DIE TERMINOLOGIE DER MUSIKALISCHEN EDITIONSVERFAHREN

Ehe wir uns der Forschung und den heutigen Melodie-Ausgaben zuwenden, scheint es angebracht, die Terminologie der Editionsarten zu klären. (Das bedeutet zum Teil einen Vorgriff auf die im übernächsten Kapitel¹ ausführlich erörterten Punkte. Denn in den Problemen der Edition vereinigen sich alle später zu behandelnden Fragen der Rhythmisierung der Melodien, der Deutung einzelner Notenzeichen und schließlich der „Übertragbarkeit“ in moderne Noten überhaupt.)

Fassen wir die möglichen Editionsverfahren näher ins Auge, wie sie in den Ausgaben verwirklicht sind, so haben wir ein buntes, recht unübersichtliches Bild vor uns. Dieser Unübersichtlichkeit des Befundes entspricht die Willkür der Bezeichnungen. Wir finden die Namen „Ausgabe“, „Abdruck“, „Transkription“, „Übertragung“ usw. ganz beliebig verwendet; daß sie sich meist auf (rhythmisierende) Übertragungen in moderne Notenschrift beziehen,² ist weiter unverbindlich und hängt mit dem Vorherrschen solcher Ausgaben zusammen.

Um das Editionsprinzip einer Ausgabe (in rhythmischer Beziehung) einigermaßen klar anzudeuten, ist man vielfach auf Umschreibungen angewiesen. Zum Zwecke einer raschen und eindeutigen Verständigung erscheint es wünschenswert, sich auf feste Bezeichnungen zu einigen.

Diese Notwendigkeit ist bisher kaum eigens ausgesprochen worden. Zwar trennt H. ALBRECHT³ die „reine Transkription“ von den „als

¹ Seite 52 ff.

² In diesem Sinne benutzen auch den Begriff der „Transkription“ H. Spanke (Romanische und mlat. Formen, ZfrPh. 49, 1929, S. 203), E. Bernoulli (Choralnotenschrift, passim), H. Albrecht (siehe Anm. 3) und andere. G. Reichert spricht von P. Runges fragwürdiger Transkription der Kolmarer Handschrift als einer „diplomatisch getreuen“ Ausgabe (in: H. Kuhn, Minnesang des 13. Jahrhunderts, S. 150), usw.

³ H. Albrecht, Art. „Editionstechnik“ in MGG 3 (1954), Sp. 1109–1116.

Lösungsversuche rhythmischer Theorien auftretenden Transkriptionen“ (z. B. Übertragung der choralnotierten Gregorianik oder der einstimmigen weltlichen Musik des Mittelalters), sieht aber diese „im wesentlichen notationstechnischen Übertragungsprobleme“ nicht als eigentliche editionstechnische Fragen an. Eine solche Scheidung wird oft theoretisch bleiben; das Editions- und das Übertragungsproblem werden im einzelnen Fall so lange miteinander verquickt sein, als nicht eine bestimmte Übertragung allgemein anerkannt oder eine der Handschrift adäquate Notationsweise gefunden ist.

Auch URSULA AARBURG nimmt in ihrem Aufsatz „Die Edition mittelalterlicher Liedmelodien“¹ nicht Stellung zu diesem Sachverhalt, da sie von philologischen Gesichtspunkten ausgeht und eine musikhistorische Kernfrage, die der Niederschrift, nicht berührt. Die Verfasserin schlägt für das Bibliographieren folgende Zeichen vor (S. 210, Anm. 4):

- FE = Faksimile-Edition
 DE = diplomatische Edition
 SME = singuläre Melodie-Edition
 CTE = kritische Textedition.

Hierbei wird das Problem der Rhythmisierung, dem sich doch jede Edition irgendwie stellen muß, ganz beiseite gelassen. „Diplomatische Edition“ bezieht sich hier nur auf die melodische Behandlung der Vorlagen, und auch der Begriff „singuläre Melodie-Edition“ vereinigt in sich die ganze Vielzahl methodisch-technisch verschiedener Editions-möglichkeiten, wie sie sich aus der allgemeinen Ungewißheit in der Rhythmusfrage ergibt. U. Aarburg geht in dem zitierten Aufsatz vom romanischen Lied aus, in dessen Bereich zwar die meisten, aber doch nicht alle Herausgeber das modale Übertragungsprinzip angewandt haben; noch stärker freilich macht sich das Problem der Rhythmisierung (somit auch der Benennung von Ausgaben) bei der Edition deutscher Quellen geltend, die viel weniger einheitlich ist. Rhythmisierende Ausgaben sind wohl noch in der Überzahl, aber mehr und mehr stellen sich ihnen auch in rhythmischer Hinsicht „vorsichtig-kritische“ gegenüber.

Im folgenden gehe ich aus von den Melodie-Ausgaben zum deutschen Minnesang, um die verschiedenen Editionsverfahren beim Namen zu nennen, in eine Ordnung zu bringen und kurz zu erläutern. Diese oder eine ähnliche Einteilung kann für jede einstimmige Musikaufzeichnung gelten, die uns den Rhythmus vorenthält, das heißt also die des Mittel-

¹ U. Aarburg, Die Edition mittelalterlicher Liedmelodien, Mf 10 (1957), S. 209–217.

alters.¹ Für das Abgrenzen der einzelnen Arten war nicht die zur Wiedergabe benutzte Notenschrift in einem absoluten Sinne bestimmend, sondern das Verhältnis einer Ausgabe zum Original in bezug auf die Behandlung der Rhythmik (der Gesichtspunkt der „musikalischen Textkritik“ blieb also außer acht). Dabei wurde nicht gefragt, wie viel oder wenig Wahrscheinlichkeit die zugrunde liegende rhythmische Theorie beanspruchen dürfe. Es wird sich zeigen, daß die ma. Aufzeichnungsweise, wenngleich sie uns nicht das Gewünschte bringt, doch in einer anderen als der zumeist verfolgten Richtung Wesentliches auszusagen hat. Gerade die „Mängel“, die den älteren Notenschriften nachgesagt werden, lassen – anders betrachtet – deren Wesen und Funktion in neuer Weise erkennen,² und so werden uns die Quellen als nach wie vor unmittelbarste Zeugnisse neu in die Hand gegeben.

Ebenfalls übergangen wurde bei dieser Einteilung die Frage der „Taktigkeit“; sie findet sich innerhalb der Gruppen 3–8 sehr verschieden behandelt und würde zu weiteren Unterteilungen führen.

Um welche Art der Edition es sich handelt, richtet sich also jeweils nach der Beschaffenheit der Wiedergabe *und* der originalen Aufzeichnung. Das Abhängigkeitsverhältnis wird für jeden einzelnen Fall neu zu prüfen und nur von der Kenntnis des Originals her zu bestimmen sein. Gerade das zwingt uns zur Rechenschaft. Allerdings wird sich nicht jedes Objekt gleich eindeutig abgrenzen und einordnen lassen.

Die hier gewählten Bezeichnungen werden auch weiterhin in dieser Arbeit benutzt; im übrigen sind sie, soweit nicht allgemein üblich, nur als Vorschläge zu verstehen.

1. Die Faksimile-Edition

Von einem Faksimile spricht man in strengerem Sinne nur, wenn das Original annähernd maßstabgetreu und in tadellosem Druck wiedergegeben ist.³ Dabei müssen Farben, soweit sie eine Rolle spielen (z. B.

¹ Für die Notation der Neuzeit (im großen wird man wohl sagen können: seit der Verbreitung des Notendruckes) ist dieses Problem kaum wirksam, da hier einerseits die Zeichen genormt sind, andererseits ihre Bedeutung im wesentlichen unverändert verbindlich geblieben ist. Siehe jedoch S. 62 Anm. 1 und S. 63 mit Anm. 1.

² Vgl. später S. 59 ff.

³ Die wichtigsten Reproduktionsverfahren und ihre Brauchbarkeit für paläographische Zwecke sind kurz angegeben bei L. Traube, Vorlesungen u. Abhandlungen Bd. I, München 1909, S. 58 ff. Nach der Feinheit d. Wiedergabe aufsteigend geordnet: 1. Photolithographie, 2. Photozinkographie, 3. Autotypie (Druck nach Rasterklischee), 4. Lichtdruck, 5. Photogravüre (Tiefdruck). Von den Bedürfnissen der Musikforschung aus, also bei der Notenwiedergabe, gibt es auch in diesem rein technischen Bereich besondere Voraussetzungen und Fragen.

(Beispiel) ¹	Bezeichnung der Editionsart	Verhältnis zwischen Edition und Original (in der Differenzierung der Notenformen oder in bezug auf die rhythmische Komponente)	
	1 <i>Faksimile</i>	Kein Widerspruch zum Original	}
	2 <i>Genau Transkription</i>		
	3 <i>Adäquate (schematische) Transkription</i>		
	4 <i>Neutrale Transkription</i> (begnügt sich mit der Angabe der Tonhöhen)		
	5 <i>Neutralisierende Umschrift</i> mit von Haus aus mensurgebundenen Notenzeichen	Fragwürdige Abweichungen	} <i>Reduzierende Wiedergabe</i>
	6 <i>Zweifelhafte Transkription</i> oder Umschrift in irreführende Notation		
	7 <i>Rhythmisierende Übertragung</i> in moderne Notenschrift (Rhythmus wird fixiert)		
(Darstellungsweise wie bei 4)	8 Versuch der <i>Auflösung</i> linienloser <i>Neumen</i> (Tonhöhe wird fixiert)		

beim Color der Notation) zwar nicht dem Original entsprechen, aber zumindest gut unterscheidbar sein. Verkleinerte oder qualitätsmäßig begrenzte Originalwiedergaben sind allgemein als „Reproduktion“ (mit näheren Angaben) zu bezeichnen.

Die ideale Wiedergabe wird sich immer nach Art und Beschaffenheit des Originals richten. Zwei Gesichtspunkte können sich dabei über-

¹ Kolmarer Hs. fol. 19, letzte Zeile. Die Beispiele für die Wiedergabe sind zum Teil fingiert.

schneiden: das an die einzelne Quelle gebundene paläographische Problem der Entzifferung und das allgemeine Problem der (rhythmischen) Interpretation, sie lehne sich an das überlieferte Schriftbild an oder nicht. Daher wird meist das Faksimile in Verbindung mit einer Transkription die beste Art der Veröffentlichung einer Notenhandschrift sein. Im ganzen wird man sagen können, daß das Original (oder dessen Faksimile) desto unentbehrlicher ist, je mehr das Deuten der überlieferten Notenschrift bereits eine rein paläographische Aufgabe, diesseits der Interpretation, darstellt. (Die Interpretation setzt dort ein, wo die Mitteilung einer Quelle überhaupt endet, also nicht vorhanden oder uns nicht verständlich ist.)

2. Die genaue Transkription

Unter Transkription verstehen wir eine Abschrift mit Hilfe solcher Notenzeichen, die denen des Originals in den bedeutungstragenden Teilen, soweit feststellbar, entsprechen und diese insofern eindeutig wiedergeben können.

Die *genaue* Transkription sucht auf das getreueste alles wiederzugeben, was im weiteren Sinne zur musikalischen Aufzeichnung gehört oder gehören könnte, teils auch Eigenheiten der Handschrift, den persönlichen Duktus des Schreibers, Unebenmäßigkeiten etc. Sie ist vor allem wichtig, wenn das Lesen der Notenschrift besondere Schwierigkeiten bereitet. Damit nähert sich dieses Verfahren in der Genauigkeit (was die Wiedergabe der wesentlichen urschriftlichen Bestandteile angeht) dem Faksimile und ist diesem an praktischem Wert häufig noch überlegen. Bei einfacher, klarer Notation des Originals überschneiden sich Editionsart 2 und 3.

Beispiele:

Beck, *La Musique des Troubadours*, S. 34 (Neumen-Transkription), ferner hier im Anhang die Beispiele 1; 2, Nr. 7.

Als eine Art minuziöser Transkription kann man die „Faksimile“-Wiedergaben in den älteren Steindruck- und Stechverfahren ansprechen; sie kannten die Photographie noch nicht, die Vorlage wurde in Handarbeit umgezeichnet. Beispiele sind etwa die Lithographien bei von der Hagen, *Minnesinger* Bd. IV. Die Güte dieses Verfahrens hängt nicht nur von der Kunstfertigkeit des Graphikers, sondern auch von dem „Zufall“ ab, wie weit er mit „kleineren“ (meist auch hier unvermeidlichen) Eingriffen nicht an Wesentliches geriet. So sind bei von der Hagen etwa die Neidhart-Transkriptionen tadellos, nicht aber

die der Meistersinger-Töne, in denen Haupt- und Koloraturnoten $\diamond \uparrow \uparrow$ der Quellen durch Änderung sowohl des Größenverhältnisses als auch der seitlichen Abstände in Ganze und Halbe $\diamond \uparrow$ umgedeutet sind.

3. Die *adäquate (schematische) Transkription* bringt, was im engeren Sinne zum Notenbild gehört, mit einem schon typisierten Notematerial. Zufälligkeiten der Niederschrift oder Eigenheiten des Schreibers bleiben also weg. Diese Art der Wiedergabe ist, wie die vorige, in hohem Maße gültiger Ersatz für das Original, setzt aber dessen Erforschung so weit voraus, daß dort im graphischen Bild die „sprechenden“ von den „stummen“ Elementen sicher unterscheidbar sind; in einigen Hss. (Kolmarer Hs., Wiener Leichhs., Neidhart u. a.) ist das nicht immer möglich.

Beispiel:

Holz, Jenaer Lhs. Bd. I (= getreuer Abdruck mit Typen).¹

4. Die *neutrale Transkription* gibt das Original nicht streng diplomatisch, sondern bereits reduziert wieder: Sie beschränkt sich auf die Angabe der Tonhöhen und läßt alle übrigen Bestandteile der Notenzeichen fort. Sie arbeitet mit bloßen (schwarzen) Notenköpfen, z. B. \bullet oder \blacksquare ; auch die im liturgischen Meßbuch gebrauchte römische Choralnote mit einfachen Ligaturen ohne Mensurbedeutung wäre grundsätzlich für dieses Verfahren geeignet, ist aber nicht ganz frei von eigener Problematik (Choralrhythmik!). – Eine solche „rhythmisch neutrale“ Wiedergabe ist ohne Widerspruch zum Original, wenn in ihm die Tonhöhen eindeutig lesbar sind.

Beispiel:

W. Müller-Blattau, Trouvères und Minnesänger Bd. II (Kritische Ausgabe der Weisen).

NB: Verwendet auch die Hs. einheitliche (nur meist nicht runde) Notenköpfe durchweg als Notenzeichen, so ist die genannte Art der Wiedergabe bereits als adäquate Transkription anzusprechen (Beispiel: Transkriptionen nach Berlin 922 durch J. Müller-Blattau in M. Lang, Zwischen Minnesang und Volkslied).

5. *Neutralisierende Umschrift* mit inadäquaten oder irreführenden Notenzeichen ist in vielen Beispielen zu finden. Sie will sich ebenfalls

¹ Über kleinere und unbedeutende, technisch bedingte Abweichungen bei der Wiedergabe der Ligaturen s. Holz S. VII. Hingegen stillschweigend fortgelassen hat Holz die wichtigen vertikalen Striche im Notenliniensystem, die den Schluß von Textversen anzeigen.

(wie 4) einer rhythmischen Deutung enthalten, benutzt aber ein Zeichen aus der modernen, mensurgebundenen Notenskala (also einheitlich z. B. \uparrow oder \downarrow oder \curvearrowright) und trägt damit ungewollt eine rhythmische Komponente herein. Denn in jedem Fall sind mit unseren Notenzeichen ganz präzise Zeitwert-Relationen verbunden, die sich kaum abstrahieren lassen.¹

Beispiele:

Schmieder, Die Lieder Neidharts von Reuental;

J. Müller-Blattau, „Übertragung“ der Weisen aus Berlin 922 (geht teilweise in Gruppe 7 über).

Als Transkription sprachen wir eine Wiedergabe mit Zeichen an, von denen sicher feststehe, daß sie den Zeichen des Originals adäquat seien.

6. Die *zweifelhafte Transkription* bemüht sich um die Wiedergabe des Originals, wird ihm aber nicht ganz gerecht, da sie abweichende oder fragliche Notenzeichen verwendet. Dabei sind vielerlei Grade der Verfälschung möglich; sie hängen weitgehend vom Grad der Differenzierung der originalen Notenformen ab und sind nur so weit genau bestimmbar wie die Bedeutung dieser Notenformen selbst. Hierzu gehören Transkriptionen, die die Rätsel der musikalischen Überlieferung künstlich und nur scheinbar beseitigen. Der Anschein der Wissenschaftlichkeit oder der historischen Echtheit kann sie besonders verfänglich machen.

Beispiel:

Runge, Kolmarer Hs.; in strengem Sinne gehört hierher auch Gennrichs Umschrift des Walther'schen Palästinaliedes in römische Choralnotation (Longen und Ligaturen), wobei er modale Lesung hypostasiert (in: Rhythmik der ars antiqua, S. 16).

7. Die *rhythmisierende Übertragung* in moderne Notation (kurz „Übertragung“ genannt) ist eindeutig und bewußt eine interpretierende Wiedergabe. Zugrunde liegen ihr a) die Vorstellung, daß jeder Melodie eine ganz bestimmte ursprüngliche rhythmische Gestalt zugehöre, die ergo mit heutigen Mitteln genau fixierbar sei, und b) im einzelnen jeweils eine der rhythmischen Theorien. Dieses Verfahren ist das heute durchaus vorherrschende; antikisierende Notenformen wie $\downarrow \downarrow \diamond$ sind graphische Varianten der normalen modernen Zeichen, oft jedoch geeignet, etwas von dem historischen Abstand auszudrücken.

¹ Vgl. später S. 61 ff.

8. Die Auflösung linienloser Neumen sei zur Vollständigkeit mit aufgeführt. Hier wird, dem Original voraus, die Tonhöhe absolut fixiert. Auch dies kann man als interpretierende Wiedergabe bezeichnen, die aber, wenn andere Stützen fehlen, immer nur ein Versuch bleiben wird.

Bei der Auflösung von Neumen wird meist die rhythmische Frage offengelassen.¹

Die Art einer Melodie-Edition wird in diesem Buch durch folgende Symbole bezeichnet:

- = Faksimile und Reproduktion (Editionsart 1)
- + Transkription (Editionsarten 2, 3 und 6)
- Neutrale Transkription (Editionsarten 4 und 5)
- × Rhythmisierende Übertragung (Editionsart 7)

Steht das Symbol in Klammern, so handelt es sich um Ausgaben einzelner Melodien oder eingestreute Notenbeispiele.

2. QUELLENÜBERSICHT

Ziel und Methode der Arbeit fordern, von einer möglichst breiten Basis an Quellen (und zugehöriger Forschungsliteratur) auszugehen; andererseits ist eine Abgrenzung unumgänglich, um den Stoff zu bewältigen und der Sache im einzelnen noch gerecht zu bleiben. Die Untersuchung wurde daher im wesentlichen auf die Melodien zum deutschen Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts beschränkt. Späteres ziehe ich fallweise heran, lasse aber bewußt beiseite die Melodien zu Hugos von Montfort Liedern,² die der Mondsee-Wiener Handschrift,³ ferner die Lieder und Kompositionen Oswalds von Wolkenstein,⁴ die Geißlerlieder,⁵

¹ Ein Beispiel ist erwähnt S. 42 Anm. 4; ferner u. a. G. Reichert in: Hugo Kuhn, Minnesang des 13. Jahrhunderts, Tübingen 1953.

² P. Runge, Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt, Leipzig 1906.

³ F. A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhs. und der Mönch von Salzburg, Berlin 1896.

⁴ J. Schatz und O. Koller, Oswald von Wolkenstein, Geistliche und weltliche Lieder (DTÖ IX, 1 = Bd. 17), Wien 1902.

⁵ P. Runge, Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349, Leipzig 1900.

die altniederländischen Quellen¹ und die Sammlungen zum Teil mehrstimmiger Volks- und Gesellschaftslieder aus dem 15. Jahrhundert (Lochamer, Rostocker und zahlreiche kleinere Liederbücher), die bereits musik- und literarhistorisch einer neuen Stufe angehören.

Ein kurzer Überblick über den romanischen Melodienbestand sei vorangeschickt, da sie uns im Zusammenhang mit der modalen Rhythmisierung beschäftigen werden.

A. Der Bestand an romanischen Melodien²

Wohl an die 1700 einstimmige Troubadours- und Trouvères-Gesänge sind musikalisch überliefert.³ Zum größten Teil sind die Melodien in gewöhnlicher Quadratnotation geschrieben, daneben einige in (ligierter) modaler, einige in mensuraler Notation, mit Abwechslung der Longa und Brevis. Zu diesen gehören auch schon Lieder der ältesten Epoche, von Marcabru an (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts).

Von den als Texte bekannten ca. 2600 *Troubadours*-Liedern⁴ sind insgesamt 259 mit Melodien überliefert,⁵ davon 243 quadratisch notiert, 15 in modaler (Übergangs-) oder in franconischer Mensuralnotation. Parallelfassungen verzeichnet Beck S. 36 f.: Wir haben in 8-facher Überlieferung 1 Melodie, 2 Melodien 4-fach, 17 3-fach, 35 2-fach; es bleiben 204 als Unica überlieferte Melodien.

Von den *Trouvères* besitzen wir in über 20 notierten Hss. ca. 1400, mit Duplikaten ca. 4000 Melodien. Es sind also sehr viele Melodien

¹ J. Wolf, Altflämische Lieder des 14./15. Jahrhunderts und ihre rhythmische Lesung, in: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 376–386; W. Salmen, Die altniederländischen Handschriften Berlin 8^o 190 und Wien 7970, in: Bericht über den Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1953, S. 187–194.

² Verzeichnisse der provenzalischen und altfranzösischen Chansonniers vor allem bei: I. Frank, Trouvères et Minnesänger, Saarbrücken 1952, p. XXXIX ff.; ferner A. Pillet und H. Carstens, Bibliographie der Troubadours, Halle 1933 (fußend auf dem Verzeichnis im Anhang von K. Bartschs ‚Grundriß der provenzalischen Literatur‘, 1872); G. Raynauds Bibliographie des afz. Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke (Musicologica), 1. Bd., Leiden 1955 (Titel der ersten Auflage: G. Raynaud, Bibliographie des Chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles, Paris 1884); F. Gennrich, Afz. Lieder, 1. Teil, Halle 1953 (= Tübingen 1955), S. XXVIII ff.; derselbe, Der musikalische Nachlaß der Troubadours, Kommentar, Darmstadt 1960.

³ Zugrunde liegen die Angaben und Aufstellungen bei Beck, Die Melodien der Troubadours... (siehe LV), Straßburg 1908, S. 29 ff. 39. 69. 72. 88. 97.

⁴ Beck, Die Melodien S. 44.

⁵ Ein gut Teil der Lyrik ist also auch im romanischen Bereich melodielos überliefert. Beck nimmt an, daß die überlieferten Werke textlich und musikalisch eine Auslese des Besten, Beliebtesten und daß weit mehr vorhanden gewesen seien (ebenda S. 42).

mehrfach, oft vier- bis zehnfach, überliefert. Von den 1400 Stücken besitzen wir nach Beck ca. 1000 nur in quadratischer, den Rest auch in mensuraler Aufzeichnung.

B. Die Musikhandschriften zum deutschen Minnesang

(siehe hierzu die Verzeichnisse vorn S. VIII und S. 47 ff.)

Die älteste musikalische Quelle zum deutschen Minnesang (wenn wir von den romanischen absehen, die zum Teil bei Kontrafakturen einspringen können) ist wahrscheinlich der CODEX BURANUS;¹ leider sind aber in ihm die Melodien – u. a. zu Walther, Reinmar, Ps.-Reinmar, Morungen, (Ps.-)Dietmar² – nur in linienlosen Hakenneumen vermerkt und daher mangels Vergleichsquellen bis heute nicht sicher lesbar,³ ebenso wie das neumierte Melodiefragment zu Walther 53, 25 „*Si wunderwol gemacht wip*“⁴ in der KREMSMÜNSTERER HS. (Stiftsbibliothek Kremsmünster, Ms. 127. VII. 18).

Außer dem kleinen BRUCHSTÜCK (HEINRICH SCHREIBERS) von Winterstetens Leich IV, das seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verschollen, aber in Wiedergabe⁵ erhalten ist, und dem Frankfurter Neidhart-Fragment mit 5 Melodien ist von den lesbar notierten Musikdenkmälern wohl die prächtig angelegte JENAER LIEDERHANDSCHRIFT am frühesten entstanden, reicht aber – wenn überhaupt – nur mit einer Melodie (Spruchton des älteren Spervogel) noch in die Epoche des hohen Minnesangs.⁶

Aus der Mitte oder 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt das 1910 aufgefundene MÜNSTERER FRAGMENT mit einer vollständigen und drei

¹ Der Codex Buranus, den O. Schumann auf ca. 1300 datierte (siehe S. 47 Anm. 2), dürfte nach B. Bischoffs freundlicher Mitteilung aus paläographischen Gründen nicht später als Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

² Siehe U. Aarburg, Melodien, Abschnitt I (S. 25 ff.) Nr. 2, 3, 4, 9, 12 und 13.

³ Siehe jedoch den Hinweis auf W. Lipphardt später S. 47; vgl. auch den Identifikations-Versuch S. 180 f.

⁴ Auflösungsversuch durch G. Birkner in: F. Maurer, Die Lieder Walthers v. d. V. II (ATB Bd. 47), Tübingen 1956, S. 96.

⁵ Lithographiertes Faksimile in HMS Bd. 4, Leipzig 1838, Tafel VIII S. 772; desgleichen in: Heinrich Schreiber, Taschenbuch für Geschichte und Altertum in Süddeutschland, 1839; hiernach reproduziert in: Hugo Kuhn, Minnesangs Wende, Tübingen 1952, Tafel I S. 164.

⁶ H. J. Moser fand die Melodie wegen ihrer schlecht passenden Unterteilung „etwas verdächtig“ (Musikalische Probleme des deutschen Minnesangs, in: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 261).

fragmentarischen Walthermelodien und dem Anfang einer Reinmar-melodie. In mehrfacher Hinsicht war und ist es für die Forschung von besonderem Wert: es ist unsere *inhaltlich älteste* unmittelbare, musikalisch lesbare Quelle zum deutschen Minnesang; mit diesem Zeugnis war *erstmalig die Sangbarkeit* der Lieder Walthers und damit ja des ganzen hohen Minnesangs *direkt bewiesen*; die in späteren Hss. unter älteren Namen (etwa in der Kolmarer Hs. unter Walthers), aber mit fremden Texten überlieferten Melodien, deren Herkunft umstritten war, gewannen nun an Glaubwürdigkeit; all das vergrößerte die Wahrscheinlichkeit starken Einflusses von seiten der Troubadours und Trouvères, den es Gennrich bald darauf an mehreren Kontrafakturen, zunächst auf Grund der Strophengleichheit, aufzuzeigen gelang.¹ Und schließlich wurde gerade dieses Fragment neuerdings als Träger des m. W. bisher einzigen *direkten Beweises für die Übernahme romanischer Melodien* erkannt: Husmann stellte 1953 fest, daß die Melodie zum Palästinalied Walthers mit der Melodie eines Liedes von Jaufre Rudel identisch ist.²

Von den unter NEIDHARTS Namen überlieferten 55 Melodien (in den Hss. Berlin 779, Wien 3344, Frankfurter Fragm., Sterzing und Kolmar) gehören die von der Forschung als echt anerkannten 17, vielleicht auch einige wenige der unechten, noch in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Es läßt sich von vornherein nicht entscheiden, wie weit die Neidhart-Melodien in den hier zu behandelnden Fragenbereich gehören. Als Vergleichsquellen könnten sie wichtig werden, vor allem in den Fragen der Notierungspraxis anderer Hss., die ebenfalls verschiedene Notenzeichen als Grundformen verwenden.

Wie die Lieder Neidharts literarhistorisch einen neuen Abschnitt bedeuten, inhaltlich und formal, so zeigen auch seine Melodien deutlich den Bruch mit höfischer Tradition: einen derb-vitalen, spielmännischen Grundton und meist ausgeprägten Tanzliedcharakter. Ein durchgehender, straffer Tanzrhythmus ist bei ihnen mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen; die Rhythmisierungsprobleme dürften daher auf die Wahl zwischen geradem und ungeradem Takt, Fragen des Auftaktes und der Pausen beschränkt sein. Bei einigen Liedern sind ferner Text- und Silbenverteilung nicht sicher. All diese Probleme sind, in dem neuen Zusammenhang, kaum vergleichbar

¹ Siehe S. 160.

² Siehe S. 161 ff.

mit den begrifflich vielleicht entsprechenden Problemen der vorausgehenden Generationen, aber auch jener unter den gleich- und nachzeitigen Sängern, deren Feld die Spruchdichtung ist (Marner, Frauenlob, Regenbogen, Wizlav). Wir finden auch im Musikalischen recht deutlich angelegt die Aufzweigung der höfischen Minnesang-Tradition in zwei Hauptströmungen der Kunstbetätigung: in das spätere volksmäßige und höfische Tanzlied einerseits, welcher Richtung Neidhart näher steht, und in den Schulbetrieb der Meistersinger andererseits.

Für den Minnesang des weiteren 13. Jahrhunderts liefern uns dann mehrere Sammelhandschriften ein verhältnismäßig reiches Melodienmaterial: neben der schon erwähnten Jenaer Hs. vor allem die wichtige WIENER LEICHHANDSCHRIFT aus der 1. Hälfte des 14., die KOLMARER und DONAUESCHINGER HANDSCHRIFT aus dem 15. Jahrhundert, die alle bereits den Übergang zum Meistergesang repräsentieren. Hinzu kommen für das Repertoire des 13. Jahrhunderts die der Jenaer Hs. nahestehenden Bruchstücke der BASLER Hs., das FRAGMENT BERLIN 981 (mit dem Frühlingslied „*Ich sezte minen fuoz*“)¹ und die anonymen Melodien in der ERLANGER HANDSCHRIFT, vielleicht auch die eine oder andere der zwölf anonymen, zum Volkslied überleitenden Melodien in der HANDSCHRIFT BERLIN 922.

Alles übrige an musikalischen Quellen dieser Epoche stammt inhaltlich schon aus dem 14. oder 15. Jahrhundert, bis wir dann zu den späten MEISTERSINGERHANDSCHRIFTEN kommen (16./17. Jahrh.). Hier tauchen noch einmal, von außen gesehen recht unvermittelt, in Verbindung mit Melodien alte Namen auf wie Walther, Wolfram, Tannhäuser, Marner, Reinmar von Zweter, Konrad von Würzburg; aber alle Texte sind neu und die Echtheit der Melodien fraglich. Der Meistersang stellt uns, nicht zuletzt durch den merkwürdigen Überlieferungsbefund (einerseits die seit dem mutmaßlichen Ursprung der Melodien über 300-jährige Schriftlosigkeit der musikalischen Tradition,² andererseits die Lesartendivergenz in zeitlich-räumlicher Nachbarschaft entstandener Handschriften) vor neue spezifische Fragen der musikalischen Praxis, also

¹ Siehe S. 82 mit Anm. 2.

² Man kann aber auch dies späte Auftauchen älterer Namen als Endpunkt jener Linie sehen, die uns schriftlich durch die Jenaer Hs., das Münsterer Fragm. und die Wiener Leichhs. (noch mit Originaltexten) sowie die Kolmarer und Donaueschinger (davon in der Kolmarer erstmals ältere Töne ausdrücklich mit neueren Texten) bezeichnet wird.

der Aufführungs-, Notations- und Überlieferungsweise. Hier gilt es noch manches zu klären und vor allem, ehe wir alte Töne aus der Feder der Zünftler mit Strophen des Minnesangs vermählen, noch manche Quelle zu sichten.¹

Zu den überlieferten kommen die „erschlossenen“ Melodien: Für eine Reihe deutscher Liedtexte vorwiegend aus der Zeit von ca. 1180 bis 1230, die den Strophenbau und gelegentlich auch Inhaltliches von romanischen Liedern entlehnen (Kontrafakturen), nimmt man ebenfalls deren Melodien, soweit überliefert, in Anspruch – es sei denn, daß Chronologie, Üblichkeit des Reimschemas oder sonstige Gründe dagegen sprechen. Lange Zeit war diese Theorie unbewiesen und konnte auch von ihren Vertretern nur unsicher gehandhabt werden. Die neuesten Forschungen haben ihr festen Boden geliefert.²

Zusammenfassend ist zur Quellenlage zu sagen: Zum älteren deutschen Minnesang bis etwa 1230 besitzen wir³ nur ein einziges unmittelbares Musikdenkmal: das Münsterer Fragment. Darüber hinaus sind wir angewiesen auf

1. nicht absolut entzifferbare Neumen;
2. Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen das meistersingerische Liedgut bevorzugt und deren Zuverlässigkeit teilweise fragwürdig ist. Verschiedentlich bietet die Notation der deutschen Hss. besondere Probleme;
3. die noch zweifelhaftere Melodieüberlieferung der Meistersinger aus dem 16. und 17. Jahrhundert;
4. die seitlich liegenden romanischen Melodiequellen.

Wesentlich besser steht es, der Ursprungsnähe wie der Menge nach, mit der Melodieüberlieferung zur Lyrik des mittleren bis späten 13. Jahrhunderts.

Einen Überblick über die für uns in Betracht kommenden deutschen Melodiehandschriften bringt die folgende Tabelle. Zur Vollständigkeit sind die Hss. Mondsee-Wien, Hugo von Montfort, die beiden Oswald-Hss. und die Darmstädter Hs. mit eingereiht.

¹ Vgl. hierzu S. 184 ff. Zum Meistersang neuerdings besonders: B. Nagel, Meistersang (Sammlung Metzler), Stuttgart 1962.

² Siehe S. 153 ff. mit Verzeichnis der romanisch-deutschen musikalischen Kontrafakta S. 156 f.

³ Außer der fraglichen Spervogel-Weise in der Jenaer Hs. (vgl. S. 42, Anm. 6).

Zeitliche Übersicht
über die herangezogenen Handschriften¹

Zeit der Niederschrift	Sammelhss.	Neidhart-Hss.	Weitere Einzelhss.	Notation (s. unten)
1250	Codex Buranus			NoL
			Schreibers Fragm.	dN
1300		Frankfurter Fragm.		dN
1350	Jenaer Liederhs. Münsterer Fragm.		Berlin 981	QN gN dN dN aM
	Wiener Leichhs. Sterzinger Hs.			
1400	Berlin 922 Mondsee-Wiener Hs.	Wien 3344	Montfort-Hs.	PN, aM PN, (aM) sMN, (aM) aM, gN, PN MN
	Kolmarer Liederhs.		Oswald-Hs. Wien Osw.-Hs. Innsbruck	MN gN
1450	Donauschinger Hs.	Berlin 779		gN (aM?) PN

Sigel zur Bezeichnung der Notation²

NoL	linienlose Neumen (Hakenneumen)
dN	„deutsche Neumen“ (auf Linien, ohne Mensur)
gN	gotische Choralchrift oder „Hufnagelschrift“ (ohne Mensur)
PN	einfache punktförmige Noten auf Linien
QN	Quadratnotation (ohne Mensur; möglicherweise modal zu lesen) ³
aM	angedeutete Mensur
(s)MN	(schwarze) Mensuralnotation

¹ Zeitliche Einordnung nur annäherungsweise. Benennung der Hss. siehe vorn S. VIII.

² Es kann sich teilweise nur um eine grobe Einordnung handeln. Manche der bisherigen Notations-Bezeichnungen sind problematisch, sie müßten überprüft und neu geregelt werden. J. Wolf faßt im Inhaltsverzeichnis zu seinen „Musikalischen Schrifttafeln“ (1923) unter gotischer Choralnotation u. a. auch formal so verschiedene Arten wie Tafel 2, 21, 29 und 93 (Meistersingernotation) zusammen. Zumal in den deutschen Hss. sind die Notationsarten vielfältig ausgeprägt, und solange die Forschung eindeu-

C. Verzeichnis der herangezogenen Melodiequellen und -ausgaben¹

CODEX BURANUS. Bayerische Staatsbibliothek München, clm 4660. Pergament. Datierung nach B. Bischoff (s. S. 42 Anm. 1) nicht später als Mitte d. 13. Jahrhunderts.²

Notation (nicht bei allen Liedern): Linienlose, unmittelbar über den Text (zwischen die Zeilen) gesetzte Hakenneumen.

(=) Faksimilia einzelner Stücke: Schwietering, Die deutsche Dichtung des Mittelalters (Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. von O. Walzel), Potsdam o. J., [1941], S. 232; F. Vogt u. M. Koch, Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig u. Wien 1897, nach S. 84; siehe auch hier im Anhang Tafel I.

○ Übertragungsversuche an Melodien zum Minnesang fehlen; zu anderen Melodien siehe W. Lipphardt, Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana, AfMw 12 (1955), S. 122–142.

DIE JENAER LIEDERHANDSCHRIFT. Universitätsbibliothek Jena, ohne Signatur. Pergament. Mitte des 14. Jahrhunderts.

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 1): Quadratnotation.

= Faksimile hg. von K. K. Müller, Jena 1896.

+ × Die Jenaer Liederhandschrift, hg. v. G. Holz, F. Saran u. E. Bernoulli, 2 Bde, Leipzig 1901. I: Getreuer Abdruck des Textes

tige Kenntnisse nicht erlangt hat, empfiehlt es sich oft, die betreffende Notation zu beschreiben oder zu umschreiben. Vgl. auch die Anmerkung 3. Die Sigel sind z. T. angelehnt an die Sigel bei A. Geering, Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrh. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. I), Bern (1952), S. 4 Anm. 1.

³ J. Wolf (Handbuch der Notationskunde, passim) und andere verwenden noch statt ‚Modalnotation‘ den Begriff der ‚(frühen) Mensuralnotation‘. Die Bezeichnung ‚Quadratnotation‘ prägte F. Ludwig. J. Handschin möchte „statt des etwas äußerlich anmutenden Namens ‚Quadratnotation‘ . . . eher etwa ‚modale Notation‘ vorziehen, da eben die Lehre von den Modi den Schlüssel zum Lesen dieser Notation bietet“ (ZfMw 6, 1923/24, S. 548 Anm. 2). Diese Gleichsetzung, so verallgemeinert, ist nicht haltbar. Auch Beck, Gennrich und andere gehen in ihr zu weit (vgl. später S. 135 ff.). Bei 1- und 2stimmigen, quadratisch notierten Stücken kann die Bezeichnung ‚Modalnotation‘ durchaus fragwürdig sein. Sie trifft nur bei 3- und 4stimmigen Stücken, soweit wir bis heute wissen, mit Sicherheit zu. Aber auch hier ist zu bedenken, daß stellenweise, besonders bei Klauselbildungen, nichtmodale Partien eingeschoben sein können.

¹ Hierzu siehe die Erklärung der Symbole auf S. 40.

² Nach W. Meyer ca. 1225 (Fragmenta Burana), Lipphardt 2. Hälfte des 13. Jhs. (AfMw 12, 1955, S. 125), Schumann ca. 1300 (GRM 14, 1926, S. 427).



(sc. mit adäquater Transkription der Melodien), besorgt von G. Holz; II: Übertragung, Rhythmik u. Melodik, bearbeitet v. E. Bernoulli und F. Saran.

BASLER FRAGMENT.¹ Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Ms. N. I. 3, Nr. 145. 2 Doppelblätter, Pergament. 14. Jahrhundert. Enthält Strophen von Kelin und Vegeviur (= Helleviur?).

Notation wie Jenaer Hs.

- (+) Melodien unveröffentlicht, außer einer kleinen Partie von Bl. 3v–4r bei P. Runge, „*Maria muoterreinumait*“, in: Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 262 ff.
Text (mit leergelassenen Notenlinien!) hg. von L. Sieber und K. Bartsch, Bruchstücke einer Minnesängerhs., Germania 25 (1880), S. 72–80; Erwähnung der Hs. bei J. Handschin, in: Festschrift für Karl Nef, Zürich und Leipzig 1933, S. 102.

DIE WIENER LEICHHANDSCHRIFT. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 2701. Pergament.² 14. Jahrhundert.

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 4): Gotische („Fraktur-“) Neumen mit persönlichem Duktus verschiedener Ausprägung (mehrere Schreiber); nur im Bruchstück fol. 10a ist Mensur erkennbar.³

- = × H. Rietsch, Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander nebst einem anonymen Bruchstück nach der Hs. 2701 der Wiener Hofbibliothek, bearbeitet von H. Rietsch, mit Reproduktion der Handschrift (DTÖ XX, 2 = Bd. 41), Wien 1913.

DIE KOLMARER LIEDERHANDSCHRIFT. Bayerische Staatsbibliothek München, cgm 4997. Papier. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 9 und 9a): Gotische Neumen (Choral-schrift) in Verbindung mit besonderen (meistersingerlichen?) Formen.

¹ Das der Jenaer Hs. nahestehende Basler Fragment ist bei Kraus LD nicht genannt. Kraus erwähnt zwei andere Basler Hss., O. IV. 28, Bl. 34a (= Hs. Ba) und B. IX. 8, dies fehlerhaft für die Signatur B. XI. 8, Textpartie auf Bl. 160 v/161 r (= Hs. q). Herrn Dr. Max Burckhardt v. d. Öfftl. Bibliothek der Univ. Basel danke ich an dieser Stelle für freundliche Auskunft.

² Bei Kraus LD I, S. XXI, u. H. Kuhn, Minnesang d. 13. Jhs., S. 123, irrtümlich als Papierhs. verzeichnet.

³ Hierzu s. S. 70.

- (=) + P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig 1896 (mangelhafte Transkription).

DIE DONAUESCHINGER LIEDERHANDSCHRIFT. Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen, Hs. Nr. 120. Papier. Ende 15. Jahrhundert.

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 8): Vorwiegend einfache rhombische, etwas länglich ausgezogene Punktnoten, vereinzelt Noten mit Cauda nach oben, gelegentlich „weiße Minima“.

- (=) Eine Seite reproduziert bei H. Husmann, Donaueschinger Lhs., Artikel in MGG 3 (1954), Sp. 667–69
(= +) Aus P. Runges Ausgabe (siehe Kolmarer Hs.) ist kein klares Bild zu gewinnen. Selbständig wird hier nur das eine Unikat der Handschrift („*In Remers sanguis von zwetel*“, Runge S. 184) abgedruckt; für die übrigen Melodien vermerkt Runge nur die Abweichungen gegen Kolmar als Anmerkungen, deren Genauigkeit und Vollständigkeit fraglich scheinen.

DIE BERLINER HANDSCHRIFT. Ehemalige Preußische Staatsbibliothek Berlin, Ms. germ. fol. 922, jetzt im Depot der Universitätsbibliothek Tübingen. Sammelhandschrift (vorwiegend Text) auf Papier. 1. Hälfte (bis Mitte) des 15. Jahrhunderts. Die Entstehungszeit der zumeist anonymen Lieder geht teilweise bis zur Mitte des 13. Jhs. zurück.¹

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 7): Einfache rhombische Punkte, Ansätze einer Mensur durch Doppelung und Verdreifachung des Rhombus.

- × Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Hs. germ. fol. 922, hg. von M. Lang. Die Weisen bearbeitet von [J. M.] Müller-Blattau (Studien zur Volksliedforschung, hg. von J. Meier, Heft 1), Berlin 1941.

DAS MÜNSTERSCHE FRAGMENT. Staatsarchiv Münster, Ms. VII, 51. Pergament (4 Seiten). 14. (15.?) Jahrhundert.²

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 2): Gedrungene Form der gotischen Choralnote (Hufnagel-Notenschrift).

¹ Zum Datierungsproblem s. M. Lang S. 80; Kraus LD I, S. IX.

² Zur Datierung: K. Plenio in PBB 42 (1916/17), S. 488; Molitor S. 476.

- = Faksimile bei F. Jostes, Bruchstücke einer Münsterischen Minnesängerhs. mit Noten, ZfdA 53 (1912), S. 348–357.
- = × R. Molitor, Die Lieder der Münsterischen Fragmente, SIMG 12 (1910/11), S. 475–500.
- (=) Ein Faksimile nur der Melodien Walthers, das wohl die Noten am deutlichsten von allen wiedergibt, bei Schwietering, Die deutsche Dichtung des Mittelalters, Potsdam o. J. [1941], Tafel XV nach S. 240.
- (= ×) Melodie des Palästinaliedes siehe Anhang Beispiel 2.

NEIDHART-HANDSCHRIFTEN

- = ○ Wolfgang Schmieder, Lieder von Neidhart von Reuental (DTÖ XXXVII = Bd. 71), Wien 1930. – Die Ausgabe erfaßt die musikalische Neidhart- und Ps.-Neidhart-Überlieferung vollständig und bietet sie a) in (verkleinernder) Reproduktion und b) in einer nur stellenweise rhythmisierenden, sonst neutralisierenden Umschrift.
- Vorangegangene Teilausgaben (v. d. Hagen, Gusinde, Rietsch, Riemann) siehe bei Schmieder S. 61 und U. Aarburg, Neidhart von R., Artikel in MGG 9 (1961), Sp. 1363–65.
- × A. T. Hatto und R. J. Taylor, The Songs of Neidhart von Reuental, Seventeen Summer and Winter Songs, set to their original melodies with translations and a musical and metrical canon, Manchester (1958).

Zahlenmäßige Verteilung der musikalischen Neidhart-Überlieferung einschließlich paralleler Fassungen (in Klammern jeweils der Anteil an der echten Textüberlieferung);

Handschrift	Neidhart-Melodien	davon Unika	davon parallel
Berlin Ms. germ. fol. 779	45 (15)	33 (11)	12 (4) ↓
Wien, Schratische Handschrift	8 (1)	1 (—)	7 (1) B
Frankfurter Fragment	5 (4)	2 (1)	3 (3) B
Sterzinger Handschrift	9 (2)	6 (2)	2 (—) B 1 (—) K
Kolmarer Liederhandschrift	1 (—)	—	1 (—) S

DIE HANDSCHRIFT BERLIN. Ehemalige Preußische Staatsbibliothek Ms. germ. fol. 779, jetzt im Depot der Universitätsbibliothek Tübingen. Sammelhs. auf Papier. Neidhart-Faszikel nach 1450 geschrieben (Schmieder S. 43, Hatto-Taylor S. 46).

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 11): Gotische Choralnote, nach Schmieder (S. 43) ohne mensurale Bedeutung, mit Ausnahme des Liedes c 28, fol. 159b (Schmieder S. 47).

DIE SCHRATSCHES HANDSCHRIFT. Österr. Nat.-Bibl. Wien, Cod. Vindob. S n. 3344. Sammelhs. auf Papier, folio. Aufzeichnung der N.-Lieder vermutlich zwischen 1431 und 1457 (Schmieder S. 56, Hatto-Taylor S. 49).

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 10) nicht einheitlich (mehrere Schreiber):

- Wechsel von choraler und mensuraler Notation (Lied 1);
- Rhomben (von Schmieder als ‚semibreves‘ angesprochen), nur vereinzelt Ligaturen und longaähnliche Zeichen für Zeilen-Finaltöne (Lieder 2 und 4);
- Notation wie b, dazu jedoch fallweise bei Zeilenanfängen kaudierte Noten, nach Schmieder ‚minimae‘ (Lieder 3 und 6);
- ‚semibrevis‘ und ‚minima‘ annähernd gleich häufig, ferner ‚longa‘ (Lieder 5, 7 und 8).

DAS FRANKFURTER FRAGMENT. Stadt- u. Univ.-Bibl. Frankfurt/M., Ms. germ. oct. 18. Pergament (4 Blätter). Anfang 14. Jh. (Schmieder S. 59; Hatto-Taylor S. 48). Älteste musikalische Neidhart-Quelle.

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 3): Deutsche Neumen in eigener Ausprägung.

DIE STERZINGER HANDSCHRIFT. Stadtarchiv Sterzing (Vipiteno), ohne Signatur.¹ Sammelhs. auf Papier. Aufzeichnung der Neidhart-Melodien Ende 14. bis Anfang 15. Jh. (Schmieder S. 57).

Notation (Anhang Beispiel 1, Nr. 5) nicht einheitlich:

- fortlaufend in rhombischen Punkten, einzelne Ligaturen, ebenso vereinzelt virgae für Zeilenschlußtöne;
- fortlaufend weiße Rhomben (‚semibreves‘) in den Liedern 2 und 5;
- fast durchweg schwarze minimae und einzelne semibreves in Lied 9.

¹ Die Hs. wurde mit anderen Stücken des Stadtarchivs Sterzing während des Zweiten Weltkriegs dem Hauptstaatsarchiv Bozen (Schloß Maretsch) übergeben und ging in den Wirren des Kriegsendes verloren (nach Nachricht aus Sterzing und Bozen, 1961).

3. GRUNDSÄTZLICHE METHODISCHE FRAGEN

Wir haben gesehen, daß die Notation in den Musikhandschriften zum Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts keine oder höchstens ganz unsichere rhythmische Anhaltspunkte gibt. Die Notation scheint also zunächst in unserem Thema eine untergeordnete Rolle zu spielen. Sobald wir aber die Frage nach der musikalischen Rhythmik der Lieder weiterhin verfolgen wollen, sobald wir nach Vergleichsmomenten in bereits mensural notierten Melodien gleichzeitiger romanischer oder späterer deutscher Quellen suchen, und vor allem, wenn es um die Prüfung jetziger Ausgaben geht, sind wir gezwungen, uns mit dem grundlegenden Problem der Musikaufzeichnung auseinanderzusetzen. Und auch die Frage, wie weit musikalische Rhythmik am Kunstwerk des Minneliedes einen selbständigen Anteil habe, ist mit ihm verknüpft. Doch kann man es wiederum nicht als rein paläographisches Problem für sich fassen; es steht in inniger Wechselbeziehung zu den Fragen der Quellenkritik und denen der „musikalischen Interpretation“ (in einem historischen wie auch im allgemeinen Sinne).

Dieser Sachverhalt bezieht sich nicht auf die Rhythmik allein, sondern auf die ganze musikalische Wirklichkeit – im engeren Bereich des Aufschreibbaren also neben der Rhythmik auf die Stimmführung. Beide Komponenten, die rhythmische und die melodische, sind im Lied wenn auch nicht unlösbar, so doch aufs engste miteinander verbunden. Wir sehen hier, daß das Problem des Rhythmus in doppelter Hinsicht, gegenständlich und methodisch, mit anderen Problemen verspannt ist, und haben nun diese Zusammenhänge näher ins Auge zu fassen.

Methodisch genügt es dabei nicht, nur nach dem Richtigkeitsverhältnis der heutigen Ausgaben zu den Quellen zu fragen. Wichtiger ist, zunächst nach dem Verhältnis der Quellen zur jeweiligen historischen musikalischen Wirklichkeit zu suchen und *von hier aus* das Verhältnis einer Edition zu jener Wirklichkeit zu prüfen.

A. Verhältnis der Quellen zur musikalischen Wirklichkeit

Die häufige Differenz der Lesarten mehrerer Handschriften oder auch, innerhalb eines Stückes, paralleler Melodieabschnitte läßt sich auf verschiedene Weise erklären: von Art und Gegebenheiten der Aufführung (Aufführungs-Varianten), von der Überlieferung (Überlieferungs-Varianten) und von den grundlegenden Problemen der Musikaufzeichnung her. In vielen Fällen wäre dies jedoch eine künstliche Trennung der

Begriffe; es handelt sich oft nur um verschiedene Aspekte ein und desselben Problems, die sich nicht isolieren lassen (abgesehen von den häufigen „echten“ Schreibfehlern, die zunächst allein dem Aufzeichnungsvorgang zuzuordnen sind, aber doch von hier aus wiederum die Überlieferung mitbestimmen). Wir trennen hier einmal diese drei Aspekte, um sie greifbar zu machen und zugleich ihre Wechselbeziehung zu veranschaulichen.

I. Aufführungsweise.

Es ist möglich, daß eine Melodie verschieden gesungen und deshalb verschieden aufgezeichnet wurde. Dabei kann auch der Sänger selbst die von ihm erfundene Melodie entweder stets nach Belieben variiert oder, wenn er das nicht tat, doch gelegentlich gebessert oder auch für neuen Text überarbeitet haben. In solchem Fall wäre es bedenklich, von „einer authentischen Fassung“ zu sprechen.

Es kann aber auch sein, daß andere Sänger die Melodie variierten und damit neue Fassungen in Umlauf brachten. Von einem „Zersingen“¹ wird man wohl oft, aber nicht in jedem Falle sprechen können; eine freie und eigenmächtige Benutzung fremden Geistesgutes scheint unter Sängern damals (im Gegensatz zu den Regeln der Meistersinger) durchaus legitim gewesen zu sein, wie die Parodier- und Kontrafizierteknik² zeigt. Noch stärker als beim Volkslied wird in der damaligen einstimmigen Kunstmusik die schöpferische Variation, zum Teil wohl unmittelbar beim Vortrag, wirksam beteiligt gewesen sein. Das Volkslied zeichnet sich durch Schlichtheit aus und ist in der natürlichen Gemeinschaft verwurzelt. Es wird alt und ist doch nie alt: es folgt unmerklich seinen eigenen Gesetzen der Tradition und ist immer lebendige Gegenwart. Wo ein geschichtliches Bewußtsein mitspielt, ist dies immer ein ganz unmittelbares, unreflektorisches. Dem Minnesang fehlen solche Wurzeln nicht ganz, aber in hohem Maße; als Gut der höfischen Gesellschaft sucht er beständig nach Variation und Verfeinerung. Hinzu kommt, und das gilt nicht nur für den Minnesang, sondern für alle einstimmige Musik, daß damals der Entstehungsanteil von der Komposition her gering war, dafür aber groß der Anteil auf der Ebene des jeweiligen Tuns, der

¹ Über die Spielformen- (Varianten-) Bildung des Volksliedes und die Ursachen dieses „Umsingens“ oder „Zersingens“ siehe E. Seemann und W. Wiora, Abschnitt „Volkslied“ in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammer, Bd. II, 2. Aufl. Berlin-Bielefeld-München 1960, Sp. 349–396: 353 ff., bes. 363.

² Zur Kontrafaktur siehe später S. 153 ff.

Vortragsebene.¹ Doch mußte eine solche ursprüngliche Musizierpraxis im Laufe der Zeit verdrängt werden infolge des häufigen Singens einer Melodie und ihrer Übernahme als mehr oder weniger unverletzliches Traditionsgut durch epigonisch-reproduzierende Nachgenerationen sowie durch ihre Fixierung in Schrift und Druck.

Von dieser Seite, von der lebendigen Wirklichkeit der Lieder als musikalischem Tun her gesehen, bekommen Zielsetzung und Methode der „musikalischen Textkritik“² einerseits etwas Fragwürdiges; andererseits ist diese auch wieder nicht ganz entbehrlich: wir haben nichts als die schriftlichen Quellen in Händen, und heutiges Musizieren ist von Grund auf an unsere Gegebenheiten, d. h. an die heutige Art und Weise gebunden, das Bild einer Vorlage in Musik umzusetzen. Der abendländische Gebildete kann kaum noch anders als nach Noten musizieren. Was hier not täte, ein völliges Umstellen der Musizierweise, ist nur in engsten Grenzen möglich, da uns alle Voraussetzungen fehlen. Wir kennen und besitzen die Sing- und Spieltechnik von damals nicht und stehen vor allem nicht in der Gehörs-Tradition: einen Klang der Melodien haben wir erst dann im Ohr, wenn wir die Noten sehen – aber eben beides auf unsere Art.

II. Überlieferung.

Der Begriff der Überlieferung kann als übergeordnet gelten, da er die Fragen der Aufführungsweise und der Notation, der musikalischen Wirklichkeit und der Schriftlichkeit jener Lieder miteinander verklammert. Dennoch möchte ich unter diesem Begriff einige zentrale Punkte berühren, die die Überlieferung im engeren Sinne betreffen.

In mündlichen Überlieferungsabschnitten spielt das vorhin erwähnte Zersingen³ eine Rolle. Eine der wichtigsten Fragen ist, wie weit wir es mit mündlicher, wie weit mit einer kontinuierlichen schriftlichen Überlieferung zu tun haben. Sie wird sich wohl nie ganz lösen lassen. Vor allem ist noch immer umstritten, ob auch damals die Existenz einer Melodie mit ihrer schriftlichen Niederlegung durch den Urheber begann.

Diese Frage ist vor allem im Zusammenhang mit den romanischen Chansons diskutiert worden. Nach der „Liederblätter-Theorie“, die von

¹ Zu diesem methodisch grundlegenden Aspekt: Thr. Georgiades, Die musikalische Interpretation, Studium Generale 7 (1954), S. 389–393.

² Näheres zur musikalischen Textkritik S. 56 f.

³ s. S. 53 f.

G. GRÖBER¹ vorgebracht und von E. SCHWAN,² H. SPANKE³ und anderen aufgegriffen wurde, gehen die Chansonniers in den Texten und, wie man für wahrscheinlich hielt, auch in den Melodien auf autographe Einzelblätter zurück.

„Bei der Überlieferung aller Lieder sind zwei Abschnitte zu unterscheiden. Die Dichter selbst schrieben ihre Lieder, einzeln oder in geringer Anzahl, auf Pergamentblätter, deren Format wir uns, wie verschiedene Miniaturen zeigen, nicht allzuklein vorstellen dürfen. Diese in Rollenform aufbewahrten Blätter hatten die Dichter beim Vortrag ihrer Lieder in der Hand; von ihnen wurden die ersten Abschriften genommen und, oft von einem Envoi beschlossen, an Freunde und Gönner gesandt; manche Lieder wurden, wie ihre doppelten Envois zeigen, gleichzeitig mehreren Personen gewidmet. Auch die ersten Liedersammler erhielten und verbreiteten ihr Material sicher auf fliegenden Blättern. Die Herstellung von ‚Liederbüchern‘, auf die die uns erhaltenen Hss. zurückgehen, bezeichnet für die Handschriftenforschung zeitlich und sachlich eine neue Epoche.“³

Auch Gröbers Schüler J. B. BECK nahm an, daß unsere Quellen von einer oder einigen wenigen Originalaufzeichnungen ausgehen, daß also die Melodien abgeschrieben, nicht nach dem Gedächtnis aufgezeichnet wurden.⁴

Beck rechnete durchweg mit genauen Vorlagen. Dabei hielt er sich u. a. daran, daß die Texte unter den Notenlinien häufig in gedehnter Anordnung erscheinen, daß stellenweise auffallende, alleinstehende Versetzungszeichen auftreten,⁵ daß oft (z. B. in Hs. Paris 22543) die Notenlinien leer geblieben sind⁶ oder daß „die Noten wohlberechnet innerhalb der Systeme bleiben und weder über noch unter ihnen in den Text hinein reichen, was ohne unmittelbare Vorlage und beständige Aufmerksamkeit nicht zu erreichen gewesen wäre“.⁷

¹ G. Gröber, Die Liedersammlungen der Troubadours, Romanische Studien 2 (1877), S. 337 ff.

² E. Schwan, Die afz. Liederhandschriften, Berlin 1886, S. 263 ff.

³ H. Spanke, Eine afz. Liedersammlung, Halle 1925, S. 274.

⁴ J. B. Beck, Melodien, passim.

⁵ Ebenda S. 43.

⁶ Wobei er vermutete, daß der Schreiber „selbst nicht fähig war, sie (die Noten) richtig aus seinen Vorlagen abzuschreiben und darum diese Arbeit einem der Notenschriftkundigen überlassen hatte. Man erkennt gerade hieran, daß dem Sammler von R an getreuer Wiedergabe der Noten nach den Vorlagen gelegen war“ (ebenda S. 14).

⁷ Ebenda S. 24 (zu Hs. Paris 846).

Dagegen vertrat APPEL¹ die Ansicht, daß die Niederschrift der Melodien durch den Vortrag von Jongleurs beeinflußt gewesen sein könne. H. J. MOSER regte erstmals an, unter dem gleichen Gesichtspunkt eine Quellenkritik der deutschen Melodien aufzubauen:² „Hier ergibt sich also überall deutlich, daß die Melodien nicht authentisch von den Urnotierungen der melodistae abgeschrieben, sondern im lebendigen Gesangsvortrag diktiert worden sind, wohl am ehesten in der Weise, daß der schreibkundige Sammler sie sich vom Sangeskundigen aus dem Gedächtnis vorführen ließ. Dieser Vorgang erklärt dann auch die oft verzweifelt weit voneinander abweichenden Doppelfassungen in Parallelhandschriften – die Melodien wurden zersungen, und zumal im Weiterverlauf der gewaltig langen Leiche verließen den Einzelsänger oft Gedächtnis wie Überlieferung. Ganz deutlich stellen sich nun auch bei einzelnen Fassungen Melodiestrecken heraus, wo der alte Sänger wie der vom Souffleur nicht erreichbare Bühnensänger einfach „schwimmt“, wo er verlegen auf quasi-Reperkussionstönen deklamiert, um nur auf bestimmte Hauptbegriffe durch Steigern oder Senken der Tonhöhe besondere Lichter oder Schatten aufzusetzen – was so manche tonartlich verwunderliche Bildung erklärt.“

Daß autographe „Urnotierungen“ am Anfang standen, nimmt also auch Moser an, und mit ihm die von GENNRICH begründete, in ihren Prinzipien ausführlich von W. BITTINGER³ dargelegte *musikalische Textkritik*. Sie setzt an die Stelle der Liederblätter-Theorie die „Repertoire-Theorie“ und geht davon aus, daß „als letzte Stufe schriftlich fixierte Repertoires von Spielleuten vorliegen, aus denen die authentische Fassung der Lieder gewonnen werden muß“.⁴

Die Problematik des Begriffs der „Authentizität“ sei hier nur flüchtig angerührt. Seine Voraussetzungen und das mit ihm postulierte Ziel sind für den Gegenstand (das sind u. a. die hier behandelten Melodien) und jene musikgeschichtliche Epoche in gewissem Umfang anzuzweifeln. Hier addieren und potenzieren sich die Fraglichkeiten der Aufführungsweise, der Überlieferungsweise und die Probleme der Notation. Gerade das Behelfsmäßige einer jeden, vor allem aber der damaligen Notenschrift, das unabdingbar zu ihrem Wesen (oder zum Wesen der Musik)

¹ C. Appel, Der Troubadour Uc Brunec, in: Festschrift für Adolf Tobler, Halle 1895, S. 45–78: 53 ff.

² H. J. Moser, Musikalische Probleme des deutschen Minnesangs, in: Bericht über den Musikwiss. Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 259–269: 267.

³ W. Bittinger, Studien zur musikalischen Textkritik des ma. Liedes, Würzburg 1953.

⁴ F. Gennrich, Altfranz. Lieder I, Tübingen 1955, S. XIV.

gehört, gebietet uns Vorsicht, wenn wir die Melodien nach ihrer „Echtheit“ befragen wollen.

Man wird mit der „musikalischen Textkritik“ in der Ansicht voll übereinstimmen, daß die Überlieferung der Melodien – jedenfalls in vielen Fällen – auf lange Strecken mündlich war. Die graphischen Merkmale einiger französischer Hss., die Beck einen glatten schriftlichen Weg annehmen ließen, kann man mühelos, ja besser anders erklären. Wenn nämlich naheliegt, daß der Schreiber der Noten oft nach dem Gehör (Gedächtnis oder Musikdiktat) seine Vorlagen bearbeitete, wie das etwa durch den Wandel der Notation gegeben war, so liegt es noch weit näher, daß er sich hierbei zunächst eine „Kladde“ auf Wachs oder auf Pergamentresten anfertigte, eben um eine Vorlage für die Reinschrift zu haben. Denkt man an den Vorgang des Melodiensammelns, an die Schwierigkeiten der schriftlichen Musikwiedergabe in jener Zeit, ferner an die Kostbarkeit des Pergaments, die sorgfältige Vorbereitung und Anlage einer solchen Handschrift¹ mit allen technischen Bedingungen, so erscheint dieser Weg über die Skizze als der einzig sinnvolle und einzig mögliche.² Auch halte ich für wahrscheinlich, daß oftmals die Skizze (zum Zwecke des Sammelns) von einer, die Reinschrift von einer anderen Person gefertigt wurde.

Es versteht sich heute, daß jede praktische Aufführung eines Liedes sich für eine Melodiefassung entscheiden muß, und man wird diese Fassung nach stilkritisch-ästhetischen, aufführungspraktischen und zweifellos nicht zuletzt auch nach philologischen Gesichtspunkten zu ermitteln suchen. Solange wir aber nicht die nötigen genauen Kenntnisse und eindeutig sicheren Kriterien besitzen, um zur ursprünglichen Gestalt einer Melodie vorzudringen, und vor allem solange wir nicht mit Sicherheit wissen, ob überhaupt eine „authentische Fassung“ oder nicht von Anbeginn mehrere „Dialekte“ einer Melodie bestanden haben, sollten wir uns um Parallel-Editionen, d. h. um den vergleichenden Abdruck der Quellen (mit allen Lesarten) bemühen – nur damit wäre einer weiteren gründlichen Forschung gedient.³

¹ Vgl. W. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter, Leipzig 1875², S. 170 ff.

² Ebenda, bes. S. 58 ff., über den Gebrauch von Wachstafeln, scedulae (= „Zetteln“) u. a. – Für seine freundlichen Hinweise bin ich Herrn Prof. B. Bischoff dankbar.

³ In dieser Hinsicht ist etwa C. Appels Ausgabe der „Singweisen Bernarts von Ventadorn“ (Beihefte zur ZfrPh, Heft 81), Halle 1934, denkbar günstig angelegt, wengleich im einzelnen nicht immer exakt, vgl. die Rez. Handschins (LV); ein vorzügliches „Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien“ lieferte U. Aarburg, Mf 10 (1957), S. 209–217.

In diesem Zusammenhang wäre auch noch die Ermittlung der Handschriften-Filiation zu erwähnen, doch kann diese Frage hier nicht weiter verfolgt werden. Auch sie bedarf in vielen Fällen einer methodischen Überprüfung, wobei man sich die Vorgänge des Sammeln, Redigierens, Auslesens und Kodifizierens zu vergegenwärtigen hat.¹

So wird zum Beispiel aus der Tatsache, daß neben einer Hs. (A) eine spätere Hs. (B) existiert, die mit A im wesentlichen übereinstimmt, aber einen größeren Bestand enthält oder in einzelnen Teilen ursprünglicher scheint, in der Regel geschlossen, daß es sich dem Hauptbestand nach um zwei Kopien nach gemeinsamer Vorlage handle (sofern die überzähligen Teile von B nicht eindeutig als selbständige, evtl. spätere Zusätze erkennbar sind). Leicht vernachlässigt man dabei den vielfach naheliegenden Gedanken, daß B dennoch direkt von A abstammen, aber zusätzlich – sei es zur Ergänzung, sei es, weil sich zu einzelnen A-Stücken noch eine „bessere“ Vorlage fand – mit weiteren Hss. oder Einzelblättern gearbeitet haben könnte.

Im schriftlichen Überlieferungsvorgang erkennen wir also, abgesehen von der grundsätzlichen Notationsschwierigkeit, die gleich zu besprechen ist, hauptsächlich folgende Möglichkeiten der Variantenbildung:

1. Aufführungsmäßige Varianten, und zwar

a) „legitime“, d. h. erlaubte oder gar erwünschte sowie vermutlich auch durch den Wandel der Notation, durch ihr umdeutendes Verständnis bedingte Veränderungen der Melodie, Auszierungen und Bereicherungen kleineren oder größeren Umfangs. Hierbei ist zu beachten, daß eine solche Musizierpraxis unseren Begriff der „Originalmelodie“ (= der „authentischen Fassung“) bis zur Unbrauchbarkeit relativieren könnte;

b) „illegitime“ und unbewußte Entstellungen (durch „Zersingen“);

2. Autorisierte Varianten, d. h. Redaktionen des Erfinders;

3. Redaktionen des Sammlers oder des Kopisten;

4. Schreibfehler.

Auf die Rhythmik können in erster Linie die Möglichkeiten 1–3 Einfluß nehmen. Für die häufige rhythmische Variantenbildung im Volkslied gebe ich eine Probe im Anhang, Beispiel 7.

¹ Vgl. das S. 57 Gesagte.

III. Das Problem der Niederschrift.

Eine andere Ursache für das Divergieren der Lesarten, die jedoch stets mit den Gegebenheiten der Musizierpraxis Hand in Hand geht, müssen wir in den Schwierigkeiten der Niederschrift selbst erblicken.¹ Über die Musizierpraxis wissen wir leider nichts Genaues; die Art der melodischen Varianten in den Quellen läßt jedoch darauf schließen, daß der Sänger, vielleicht auch der Spieler mit seiner (bundlosen) Fiedel Töne und Tonbewegungen ausführte, die in einem uns befremdlichen Maße von der notierbaren Tonskala abwichen². Auf Grund eines solchen inkongruenten Verhältnisses zwischen der schriftlichen (rationalisierten) Tonskala und der wirklichen Vortragsweise mit ihren „irrationalen“ (d. h. damals nicht schriftlich fixierten) Wendungen mußte es jedem Schreiber unmöglich sein, die Melodie adäquat und ohne Rest auf seinem Pergament zu fixieren. Am ehesten wird den spezifischen Eigenarten damaliger Gesangs- und Notationspraxis näherkommen, wer diese Stücke selbst musiziert. Er wird erfahren, daß handschriftlichen Abweichungen paralleler Melodieteile nicht in unserm Sinne eine Absicht des Sängers oder Notators zugrunde liegen kann, also die Absicht, den Melodieverlauf in Nuancen im Sinne einer verbindlichen Vorschrift festzulegen. Mit solchen Nuancierungen müssen wir durchaus rechnen (sie treten zumeist in Melismen auf), aber sie ergaben sich aus dem Vortrag selbst, waren ihrerseits variabel, und ob man sie auf dem Liniensystem angemessen notieren konnte, ja überhaupt vollständig notieren wollte, müssen wir gerade hier bei der einstimmigen Musik wohl bezweifeln. Es wird sich vielfach um glissandoartige Verschleifungen, Vibrieren der Stimme, Triller und Melodieschnörkel gehandelt haben, also Verzierungen oder besser Vortragsmanieren: denn vom Aufführungsversuch aus wirkt eine Unterscheidung von „Melodie“ und „Verzierung“ nachträglich und unsachgemäß. Es scheint daher widersinnig, derlei geringfügige Varianten in einer heutigen Aufführung penibel und starr zu übernehmen.

Provoziert wird aber eine solche musikalische Wiedergabe nicht nur durch unsere Musizierweise, sondern bereits durch die graphische Wiedergabe einer Melodie in heutigem Notenbild. Die meisten unserer Edi-

¹ Hierzu grundsätzlich Thr. Georgiades, Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, AfMw 14 (1957), S. 223–229; derselbe, Die musikalische Interpretation, Studium Generale 7 (1954), S. 389–393.

² Vgl. die Beobachtungen H. J. Mosers, Musikalische Probleme des dt. Minnesangs, in: Bericht über den Musikwiss. Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 259 bis 269: 264 ff.

tionen sind deshalb problematisch, weil sie grundsätzlich eine neuzeitliche, von den historischen Gegebenheiten abweichende Funktion erfüllen. Von neuem wird hier die Wechselbeziehung zwischen ursprünglichem Vortrag, Schriftmaterial, Aufzeichnungsvorgang und Wiedergabe sowie die Wandlung des Begriffs der ‚Komposition‘ beleuchtet, und man kann ohne weiteres sagen, daß eine mittelalterliche, vor allem eine melismenreiche Melodie etwa aus den Hss. Jena, Kolmar, Münster oder Wien 2701, in moderne Noten übertragen (wie sie auch immer rhythmisiert sei), einen ganz neuen Charakter erhält.

B. Die Problematik der Notenschrift in modernen Übertragungen¹

Man hat die eben behandelten Fragen, die der Überlieferung von Melodien und vor allem die ihrer Aufschreibbarkeit überhaupt, bisher zu wenig ausdrücklich gestellt. Die meisten Herausgeber mittelalterlicher Melodien machen die Übertragung der überlieferten Notation in unsere moderne zum Ausgangs- und zugleich zum Endpunkt ihrer Arbeit. Es hat sich als nahezu selbstverständlich eingebürgert, die „Interpretation des Notenbildes“ gleichzusetzen mit der Tätigkeit des Übertragens.² Diese Tendenz setzt in jedem Falle stillschweigend voraus:

1. daß die Rhythmik eines solchen Liedes von Haus aus festgelegt worden sei, wenn auch nicht unbedingt schriftlich;
2. daß also diese Rhythmik einen konstituierenden Bestandteil des Liedes als Kunstwerk bilde;
3. daß diese Rhythmik mit dem rationalistisch-messenden und analytischen (nämlich von den einzelnen Werten ausgehenden) System, auf dem unsere Notenschrift fußt, exakt erfassbar sei, womit zugleich impliziert ist, daß ihr ein entsprechendes oder zumindest ähnliches System zugrunde liege.

Für den allgemeinen praktischen Gebrauch kennt die Gegenwart zwei Notationsarten:

1. die übliche Skala der nach Proportionen *exakt mensurierten Notenzeichen* als einzelner, quasi fixer Zeitwerte, im Gegensatz zur Mensural-

¹ Die folgenden Erörterungen berühren sich in methodischen Punkten zum Teil mit dem Forschungsbericht von Thr. Georgiades, Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik, Byzantinische Zs. 39 (1939), S. 67–88, auf den wegen der Parallelität der Grundprobleme hingewiesen sei.

² „Die Melodie . . . ist nun . . . in Quadratnoten überliefert. Wie ist diese aber zu interpretieren? Mit andern Worten: Wie ist sie in moderne Notation zu übertragen?“ So F. Gennrich, ZfMw 7 (1924/25), S. 75.

notation.¹ Ihre Ordnung steigt, bei beliebig kleinen Werten beginnend (der Zahl der Fähnchen oder Balken ist keine Grenze gesetzt), in Wertdopplungen auf bis zur Ganznote \circ oder der doppelten Ganznote \square .² Alle ausdrückbaren Zwischenwerte (durch Verlängerungspunkte, Bezeichnung von Triolen, Quintolen etc. ausdrückbar) sind ebenfalls in ihrer relativen Dauer exakt festgelegt;

2. im liturgischen Gebrauch die *römische Choralnote* \blacksquare mit einfachen Ligaturen: $\blacksquare\blacksquare\blacksquare$ ohne Mensurbedeutung. Diese Notation verhält sich zur Streitfrage der Choralrhythmik indifferent.

Es liegt im Wesen der Sache, daß man sich bei den Übertragungen, von denen hier die Rede ist, der allgemein üblichen rhythmischen Notation bedient. Ihr wesentliches Merkmal sind die genau und verbindlich festgelegten, einfache Zahlenverhältnisse bildenden Zeitwerte sowie die Einteilung in Takte als zeitliche und rhythmische Einheiten. Die Fragwürdigkeit des Übertragungsverfahrens liegt einmal allgemein in der Tatsache, daß, zum anderen in der Art, wie die musikerhythmische Komponente fixiert wird. Den Zwang zur Festlegung bringt unsere heutige Notenschrift mit sich. Aus gegenwärtiger Sicht erscheint das kaum als Mangel. Doch dürfen wir unsere Gepflogenheiten nicht in die alte Epoche transponieren, wie Ludwig, Beck und ihre Nachfolger es tun. Beck sah die Durchbildung der Notenschrift ganz unter dem Aspekt des Fortschritts:

„Eine Notenschrift, welche einer phonetischen Aufzeichnung der gesprochenen Rede entspräche, oder gar auf einem ähnlichen Prinzip beruhte, wie die Übertragung der Schallwellen vermittelt eines Mikro- oder Graphophons auf eine Registrierrolle, wäre vollkommener (!) als unsere moderne Notierung, da sie nicht nur Tempo und Takt, sondern auch alle Bestandteile der Töne nach Dauer, akustisch-harmonischer Zusammensetzung, Klangfarbe und Dynamik in abmeßbaren Kurven genau wiedergeben könnte. . .“³

Objektiv kann man sagen, daß die heutige Notenschreibweise sich entwickelt hat aus einer Tendenz zu optimaler Fixierung, das bedeutet zu Differenzierung und Norm. Diesen Differenzierungs- und Präzisie-

¹ Vgl. die Bemerkungen S. 63 f.

² Zu den antikisierenden Formen siehe S. 67.

³ J. B. Beck, Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jhs., vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères, in: Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 166–184: 169.

rungsvorgang können wir bis zur Erfindung der Mensuralnotation zurückverfolgen.¹ Die Frage ist nun, ob und wann erstmals dieser Vorgang selbständig werden, sich in einer gewissen Veränderung des melodischen und rhythmischen Baues der Melodien auswirken konnte. Beck selbst deutet eine solche Möglichkeit an, ohne sie indes weiter zu verfolgen:

„Dabei müssen wir vor allem auch an der Tatsache festhalten, die aus der Verschiedenheit der zur Aufzeichnung einer identischen Melodie verwandten Noten und den textlichen Varianten hervorleuchtet, daß nämlich die mittelalterlichen Überlieferungen nicht einfach von den Kopisten abgeschrieben, sondern vielmehr dem einem jeden von ihnen geläufigen oder zutreffend erscheinenden Schriftsystem angepaßt und in gewissem Sinne interpretiert wurden.“²

Ich habe schon ausgeführt, daß Schreibweise und Musizierweise in einem innigen Wechselverhältnis zueinander gesehen werden müssen. Suchen wir uns den technischen Vorgang bei der Entstehung der Melodien zu vergegenwärtigen: eine exakte Festlegung der rhythmischen Komponente, wie sie hier durch das Übertragungsverfahren postuliert wird, ist nur denkbar entweder als schriftliche Aufzeichnung oder als Ergebnis einer praktischen Einstudierung. Das Prinzip der Hebigkeit und Riemanns Theorie der Viertaktigkeit bieten für den Vortrag oft nicht die gewünschte eindeutige Handhabe.³ Die Modallehre vereinfacht das Problem insofern, als sie auf der ständigen Wiederholung eines bestimmten rhythmischen Schemas beharrt, und man nur die Regeln einmal kennen mußte, nach denen die Schemata anzuwenden waren; aber auch dieser Vorteil, auf den sich die Vertreter der modalen Rhythmik berufen, erweist sich aus heutiger Sicht als Trugbild: die vielen Streitfälle in Rhythmisierungsfragen selbst unter heutigen modal orientierten Forschern geben davon Zeugnis.⁴ Die Annahme, daß es solche Schwierigkeiten für den Minnesänger nicht gegeben habe, ist mit

¹ H. Besseler betont in seinen grundlegenden „Studien zur Musik des MA“, daß diese Entwicklung der Notation nicht in geradlinigem Fortschritt bis zur „heutigen Höhe“ vor sich ging; „die heutige Notenschrift entspricht vielmehr den Anforderungen einer ganz bestimmten musikalischen Epoche, deren Anfänge im 17. Jh. liegen . . . Die übliche Umschrift jeglicher Musik in die heutige Notation . . . kann nur als für uns bequemste Form, niemals als vollgültiger Ersatz der Originalaufzeichnungen angesprochen werden“ (AfMw 7, 1925, S. 171). Allerdings hat Besseler selbst in seinen späteren Studien und seinen Editionen mit dieser Einsicht nicht Ernst gemacht.

² Beck, Die Melodien . . . S. 69.

³ Vgl. später S. 78 ff.

⁴ Siehe besonders S. 132 ff.

dem mutmaßlichen „wissenschaftlich“-musikalischen Bildungsgrad der Minnesänger schlechthin unvereinbar. Daher liegt es sehr nahe anzunehmen, daß es sich bei den rhythmisch notierten romanischen Melodien um die nachträgliche Modalisierung ursprünglich nicht modal konzipierter oder gesungener Weisen handelt.

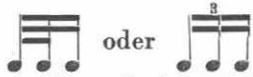
Das Ziel, die Notenschrift mit der musikalischen Wirklichkeit zur Deckung zu bringen, ist uns gegeben, es ist in der rationalistischen Entwicklung des Abendlandes verankert. Nicht aber die Notenschrift allein hat sich „vervollkommenet“ und sich der Musik angepaßt, sondern ebenso hat das Musizieren, die musikalische Wirklichkeit, sich der Notenschrift bequemen müssen, wobei sie gewiß Beträchtliches von der Vielfalt ihrer Erscheinungen, von der einstigen Variationsbreite, und an weiteren latenten Möglichkeiten aufgab. Die Annäherung an den Status der Neuzeit, der sich durch ein Streben nach optimaler Kongruenz der Notations- und der Musizierpraxis auszeichnet, vollzog sich also auf beiden Ebenen oder von beiden Seiten her: der des musikalischen Gegenstandes und der seines schriftlichen Abbilds. Die Schrittmacherin auf diesem Wege war die Mehrstimmigkeit, in zwiefacher Weise dazu genötigt: sie verlangte die genaue klangliche und zeitliche Regelung jeder Stimme, und dies war ohne verbindliche (= schriftliche) Vorschrift für den Musizierenden undenkbar. Die Einstimmigkeit dagegen ist von Haus aus weder an eine Aufzeichnung noch an Takt gebunden.

Erst die Mehrstimmigkeit also bedingt ein rhythmisches System als Grundlage einer durchgehenden Zeitzählung. Daß aber jenes noch bei Heinrich Schütz sich wesentlich vom Takt der späteren Zeit unterscheidet, freiere rhythmische Gruppierungen und Verlagerungen erlaubt, hat Siegfried Hermelink anschaulich dargelegt.¹ „Die Vorstellung von rhythmischer Ordnung ist noch im 17. Jahrhundert durch die spätmittelalterliche Proportionslehre geprägt. Der Musiker der Schützzeit . . . versteht musikalischen Rhythmus als Spiel der Verhältnisse der einzelnen Notenwerte untereinander in ihrer Auswechselbarkeit von Zweier- und Dreiergruppen und in ihrer Beziehung zu einer Einheit, nämlich zu dem jeweils größten Notenwert, der die kleineren in sich enthält. (Anm.: Zugrunde liegt die spätmittelalterliche Vorstellung hierarchischer Weltordnung.) Dieses rhythmische System unterscheidet sich . . . wesentlich von der Taktgliederung der späteren Musik: Deren durchgebildeten Taktarten liegt bekanntlich als Prinzip die unendliche Reihe,

¹ S. Hermelink, Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz, AfMw 16 (1959), S. 378–390; siehe besonders die schematische Darstellung S. 387.

eine Reihe periodisch sich wiederholender Impulse, zugrunde. . . Das rhythmische Gerüst der Mensuralmusik hingegen kennt irgendwelche festgelegten oder periodisch sich wiederholenden Akzente nicht; es ist in dieser Hinsicht noch neutral.“¹ Einen wieviel größeren Entwicklungsabstand müssen wir bedenken, wenn wir ins 13. und 12. Jahrhundert zurückgehen!

Der wesensmäßige Unterschied in der Notenschrift: hier Verbindlichkeit und Festlegung – dort noch Andeutung, unverbindlicher Hinweis und Behelf, bestimmt den Abstand der Übertragungen von den Originalaufzeichnungen und der Musik selbst. Daran ändert auch die Einsicht nichts, es sei bei jener Musik bedeutungslos, in welche Zeitwerte man etwa mehrtönige Ligaturen oder Notengruppen auflöst. So weist Beck selbst darauf hin,² daß es sich bei dieser Musikgattung völlig gleichbleibe, ob wir etwa eine Achtelnote, die in drei Noten aufzulösen ist,



schreiben; theoretisch lasse sich wohl darüber streiten, doch praktisch sei es bedeutungslos. Dasselbe gelte von der Darstellung der Pausen, hauptsächlich der Endpausen. Ebenso bezeichnend ist, daß U. Aarburg³ sich bei der Übertragung einer Melodie „zu einigen Inkonsequenzen“ bekennen muß, da ihr für die Übertragung etwa einer Dreiergruppe einmal diese (♪♪♪), einmal jene Form (♪♪♪) geeigneter scheint. Die Bedeutung dieser Schrift läßt sich nun einmal nicht abstrahieren, man ist mit ihr gezwungen, sich jeweils für eine bestimmte Rhythmisierung zu entscheiden, und selbst entsprechende Kommentare können nicht hindern, daß der heutige Spieler das Notenbild als verbindlich betrachtet.

In der Tat scheint es, solange man auf dem Verfahren des Übertragens besteht, kaum möglich, irgendeinen Schritt über solche Feststellungen hinauszukommen. Diese Tatsache beleuchtet von neuem die Kluft zwischen unserer und der damaligen Notations- und Musizierweise: wir setzen einen Grad an Präzisierung voraus, der für jene Zeit ganz ausgeschlossen ist. Die im Anhang gebrachten Übertragungen des Palästinaliedes zeigen wohl am besten, zumal im Vergleich mit der Transkription des Originals, wie wesensfern dies der Diskussion um rhythmische Differenzierungen steht und wie sehr die meisten der Über-

¹ S. Hermelink, ebenda S. 387 f.

² J. B. Beck, Die Melodien S. 111.

³ U. Aarburg, Ein Beispiel zur ma. Kompositionstechnik, AfMw 15 (1958), S. 20 bis 40: 34.

tragungen eigentlich doch dasselbe bedeuten.¹ An die Stelle von Einsichten hat sich ein Papierstreit gedrängt. Beim Singen des Liedes aber, das sich einem metronomisch strengen taktigen Vortrag ohnehin widersetzt, verflüchtigen sich die Unterschiede noch mehr, so daß ein Hörer kaum feststellen könnte, welche von 5 oder 6 der hier mitgeteilten Lösungen die dargebotene ist. Ja, mir scheint, daß in der Reihe dieser Vorschläge das Nebeneinander gerade solcher Übertragungen, die sich nur minimal unterscheiden, für das hier zu bezeichnende Grundproblem und die Lage unserer Forschung noch charakteristischer ist als das Gegenüber grundsätzlich verschiedener Lösungen.

Um das Hindernis der größeren und kleineren Melismen in Melodien der Jenaer Hs. zu überwinden, schlug RIEMANN,² an seiner Systematik festhaltend, eine Schreibung in kleinen Noten (Ziernoten) vor, die den Takt nicht stören. Damit aber wird nicht nur ein weiteres Element neuzeitlicher Musizierpraxis hereingetragen, sondern der Bau der Melodien gründlich zerstört. Wieder geben heutige Notation und heutiges Taktschema für diese wesentlichen Festlegungen den Ausschlag. Riemann schreibt:³

„Wenn auch nicht in allen Fällen mit voller Bestimmtheit behauptet werden kann, welche Noten verziert sind, so ist das doch in vielen Fällen so deutlich zu erkennen, daß es töricht wäre, den damit sich dar-

¹ Anhang Beispiel 2. Ich gebe hier den Quellennachweis für die Übertragungen: Nr. 1. R. J. TAYLOR, Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger, ZfdA 87 (1956), S. 132–147: 139.

2. H. J. MOSER, Geschichte der deutschen Musik I, 1920, S. 201 f.

3. F. LUDWIG (a), Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in: G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt/M. 1924, S. 127–250: 173.

4. A. SCHERING, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig (1931), Nr. 12.

5. H. RIETSCH, Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander (DTÖ XX, 2 = Bd. 41), Wien 1913, S. 87.

6. F. LUDWIG (b), wie Nr. 3.

7. HANDSCHRIFT (genaue Transkription).

8. F. GENNRICH (a), Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang, Köln (1951), S. 51.

9. F. GENNRICH (b), Mittelhochdeutsche Liedkunst, Darmstadt 1954, S. 16.

10. H. HUMMANN, Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters, Mf 6 (1953), S. 8–23: 17 f.

11. R. MOLITOR, Die Lieder des Münsterischen Fragmentes, SIMG 12 (1910/11), S. 475–500: 499.

² H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger, MWbl 33 (1902), S. 469 ff. (wo er die Saran-Bernoulli'schen Übertragungen der Jenaer Melodien zum großen Teil als „erfreuliches Ergebnis“ begrüßte).

³ Ebenda S. 470.

bietenden Fortschritt von der Hand zu weisen. . . . Es sind drei Arten von Verzierungen zu unterscheiden:

1. von der Hauptnote zur folgenden Hauptnote überleitende, also angehängte, nachschlagende (Plika, Portament, auch mehrtönige Schleifer u. A. zur Herstellung vollständigen Secund-Anschlusses, oft mit Vorausangabe des folgenden Tones).

2. der Hauptnote vorausgeschickte, deren Eintritt verzögernde (Vorschläge, Vorhalte, sowohl einfache als mehrtönige . . .).

3. die Hauptnote umschreibende, von derselben ausgehende und auf sie zurückgehende (Pralltriller, Mordent, Doppelschlag).

Wendet man zur Kenntlichmachung der Verzierungen als solche kleine Noten und soweit möglich auch die üblichen abkürzenden Zeichen an (\surd , \surd , ∞ , \mathcal{Z}), so gewinnt man für die Übertragung ein Notenbild, das die Kernmelodie in wünschenswerther Einfachheit herausstellt. Daß nicht immer die Eruiierung des Kerns mit positiver Sicherheit zu erweisen ist, darf nicht abhalten, diese Methode anzuwenden. Sind doch in einer weit späteren uns naheliegenden Zeit (derjenigen Bach's) ganz ähnliche Skrupel etwas Gewöhnliches.“

Ich gebe nur eines der Beispiele wieder (Anhang Beisp. 4), weitere s. Riemann, MWbl 33 (1902), S. 470 f. Noch verzerrter mutet freilich die taktmäßige Ausschreibung melismatischer Ornamentik an, wofür ich S. 82 eine Übertragung J. Wolfs als extremes Beispiel bringe.

Entgegengesetzt glaubte WUSTMANN¹ mit den Melismen verfahren zu müssen, indem er sie beim Palästinalied aus dem Notenbild eliminierte und folgende ornamentlose Übertragung gab, die, obgleich nicht nach Takten gegliedert, auf ihre Art unbefriedigend bleibt:



(Daß A. KÜHN² in einer Übertragung derselben Melodie auf ähnliche Weise häufig den torculus und die plica vernachlässigte, dürfte wohl eher auf paläographischem Irrtum beruhen.)

¹ R. Wustmann, Walther's Palaestinalied, SIMG 13 (1911/12), S. 247-250: 250.

² A. Kühn, in: F. Jostes, Bruchstück einer Münsterschen Minnesängerhandschrift mit Noten, ZfdA 53 (1912), S. 348-357: 357.

So muß man leider eingestehen, daß sehr viele Ausgaben vom heutigen Standpunkt aus betrachtet in keiner Weise den Ansprüchen der Forschung genügen können. Ja sie müssen sogar die Forschung so lange blockieren, bis ihre Mängel festgestellt und allgemein bekannt sind. Dies ist vielfach um so schwieriger, als es – begünstigt durch die allgemeine (und objektive) Unklarheit in den Fragen der musikalischen Rhythmik – manchen Herausgebern zur Gewohnheit geworden ist, bei der Edition ma. Melodien ihr Übertragungsverfahren nirgends zu begründen oder zu erläutern.

Auch in Ausgaben, die sich in rhythmischer Hinsicht zurückhalten wollen, also in „neutralisierenden Umschriften“ (s. S. 38 Editionsart 5), ist die Verwendung moderner Notenzeichen verhänglich und stellt den Spieler, der an die feste Zeitbedeutung dieser Noten gewöhnt ist, vor Schwierigkeiten. Das Problem zeigt sich etwa bei der Ausgabe der Melodien der Berliner Hs. 922 durch J. MÜLLER-BLATTAU. Er stellt seiner Übertragung die einsichtige Bemerkung voran: „Wir übertragen (den Rhombus) als Viertelnote, ohne daß er jedoch für jene Zeit diesen genau gemessenen Wert verträte. Denn die Notation unserer Handschrift hat noch keine ausgebildete Mensur . . .“¹ Damit ist im Grunde keine Lösung für diesen Fall, erst recht keine allgemeine, gefunden.

Einen Versuch, die genannten Notationsprobleme zu überbrücken, bedeutet die Verwendung antikisierender oder stilisierter Notenzeichen, etwa mit eckigen Köpfen (\blacktriangledown , \blacktriangledown , \blacktriangledown , \blacktriangledown). Auch hier wird jeder Note ein fester Zeitwert zugemessen, und insofern bleibt – für die einstimmige Musik – das Problem bestehen. Doch kann schon das optisch geänderte Bild zu einer veränderten Musizierhaltung beitragen.²

¹ Zwischen Minnesang und Volkslied, Die Lieder der Berliner Handschrift germ. fol. 922, hg. von M. Lang, die Weisen bearbeitet von Müller-Blattau (Studien zur Volksliedforschung Heft 1), Berlin 1941, S. 68.

² Vgl. S. 39.

III

DIE NICHTMODALEN DEUTUNGEN DES MUSIKALISCHEN RHYTHMUS

1. MENSURALE DEUTUNG DER NOTENZEICHEN

Auf die verfehlten Versuche einer mensuralen Deutung der Noten in deutschen und romanischen Hss. (u. a. de Laborde, de la Ravalière, Burney, Forkel, Fétis, Coussemaker, Perne, Aubry) und die noch nicht bis zum Ende geklärte Frage, ob nicht in einzelnen Hss. doch eine Mensur vorliege, etwa in den Neidhart-Hss. (dies nahm E. Fischer an) oder in den Hss. Sterzing und Mondsee-Wien (wofür besonders H. Rietsch eintrat), brauche ich hier nicht systematisch einzugehen. Ich verweise auf einige Bemerkungen Becks¹ und auf den zu diesem Punkt verständlicherweise recht kargen, aber mit der nötigen Bibliographie versehenen Überblick F. Sarans im 2. Bande der Ausgabe der Jenaer Melodien.²

Man hat hier (und das ist nirgends klar gesagt) viel aneinander vorbeigeredet – einfach in dem beiderseitigen Fehler, von vorgefaßten Einheitsthesen auszugehen und nach Einheitslösungen zu suchen, anstatt die Differenziertheit der handschriftlichen Befunde und vor allem die zeitlich-historischen und räumlichen Unterschiede zu wägen.

Gerade in den deutschen Hss. bestehen so zahlreiche und noch ungeklärte Besonderheiten der Notation,³ oft eine so verschiedene Handhabung gleicher oder ähnlicher Notenzeichen und für den Forscher eine so große Schwierigkeit, die möglichen Gründe und Umstände dessen (Absicht, Laune, Unverstand, belanglose Gewohnheit, Fahrlässigkeit usw.) auseinanderzusehen, daß es mit einer pauschalen Antwort hier nicht getan sein kann.

RUNGE⁴ lehnte in Gemeinschaft mit RIEMANN⁵ eine Mensurbedeutung jeglicher Notation in einstimmigen ma. Handschriften rundweg

¹ J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours (s. LV), Straßburg 1908, S. 82 ff.

² Holz-Saran-Bernoulli, Die Jenaer Liederhs. II, Leipzig 1901, S. 91 ff.

³ Vgl. S. 46 ff.

⁴ P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Hs. und die Liederhs. Donaueschingen, Leipzig 1896, S. XIII ff.

⁵ H. Riemanns Aufsätze im Musikalischen Wochenblatt, siehe die Angaben auf S. 78 f.

ab. Ihnen folgte URSPRUNG.¹ Daß man so „das Kind mit dem Bade ausgeschüttet“ hatte, konnte RIETSCH mit einigen klaren Beispielen recht glaubhaft machen.²

Man wird in jedem Einzelfall immer neu fragen müssen. Es ist unsinnig, für das Bruchstück in Hs. Wien 2701, fol. 10a: *„Ich han vorlorin den lybysten bulen myn“* die mensurale Deutung strikt abzulehnen, wie Runge tat.³ Andererseits wird man Rietsch nicht ohne jeden Vorbehalt zugeben, daß hier die mensurale Schreibung „nicht dem mindesten Zweifel unterliegen kann“.⁴ Denn das hieße, daß die „Mensur“ in dieser Aufzeichnung, als exaktes Maßsystem, sich mit der heutigen decke. Wer aber sagt uns das? Rietsch übertrug:⁵



Beim Singen bietet sich jedoch ebenso gut, ja dem Wort und der Melodie noch eher entsprechend, ein ruhigerer, fließender Vortrag an; etwa so:



oder ähnlich – wobei sich wiederum am Vergleich mit dem Original die schriftliche, endgültige Fixierung als problematisch darstellt. Dagegen ist vielfach in anderen Handschriften (Kolmar, Donaueschingen, Neidhart-Hss. u. a.) oder einzelnen Stücken die differenzierende Aufzeichnungsweise weder als Mensur noch als „Scheinmensur“ erklärbar. (Rietsch⁶ lehnte den Begriff der „Scheinmensur“ ab mit der Begründung, daß eine „nur zum Schein angewendete“ Mensur nicht denkbar sei. Natürlich meint die Bezeichnung etwas anderes, nämlich eine Schreibmanier, die als Mensur erscheinen könnte, aber keine ist. So verstanden,

¹ O. Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes, II. Die Mondseer Liederhs. und Hermann, der Münch von Salzburg, AfMw 5 (1923), S. 11–28: S. 13 („Der Notenform kommt in den einstimmigen Liedern niemals rhythmische Bedeutung zu“).

² H. Rietsch, Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied, ZfMw 6 (1923/24), S. 1–15.

³ P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Hs., S. XIV f.

⁴ H. Rietsch, Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander, S. 90 mit Anm. 2.

⁵ Ebenda S. 62.

⁶ H. Rietsch, Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied, ZfMw 6 (1923/24), S. 1–15: S. 2.

kommt „Scheinmensur“ öfter vor, entweder vielleicht als graphische „Spielerei“, um es überspitzt zu bezeichnen, oder in einzelnen Fällen als Orientierungsmittel, sei es, daß punktförmig [♦] notierte Tongruppen [Konjunkturen] durch eine gestielte Note [♯] untergliedert, also übersichtlicher gemacht wurden,¹ sei es, daß die gestielten Noten den sprachlichen Akzent anzeigen sollten.)²

Eine einheitliche Erklärung zu suchen wäre illusorisch; man muß hier mit sehr vielen Möglichkeiten rechnen, z. T. auch mit mehrfacher Bedeutung der herausgehobenen Notenzeichen;³ mit der Möglichkeit, daß die Unterscheidung einmal nur reine graphische Manier, ein andermal Aussage ist; mit nachträglicher Umdeutung, Korrektur u. a. Oft ist überhaupt schon schwer erkennbar, ob es sich bei ■ und ♣ oder ♦ und ♯ um differenzierte Notenzeichen oder um bloße Zufälligkeiten im Schreibduktus handelt (Münsterer Fragment; mehrere romanische Hss.).

Für viele Fälle scheint mir der Begriff der „andeutenden Mensur“ treffend zu sein. Von den einleuchtendsten Beispielen nenne ich das Lied Nr. 10 von Hugo von Montfort *„Fro welt ir sint gar hüpsch vnd schon“*, in dessen Abgesang der Dreiertakt nur sehr unregelmäßig in der Notation (durch aufwärts gestrichene punctae, „Minimen“) zum Ausdruck kommt.⁴ Eine solche uneinheitliche Schreibweise erklärt sich ganz natürlich, wenn man sich vergegenwärtigt, was der ma. Schreiber und Sänger von der Notation erwarteten: Einheitlichkeit und Genauigkeit der Entsprechung um ihrer selbst oder eines Systems willen kannten sie nicht. Die Notation sollte eindeutig sein – und für den Vortragenden war sie es hier wohl; die Andeutung des Rhythmus am Zeilenbeginn und vielleicht noch an schwierigeren Stellen genügte, denn niemand dachte

¹ Vgl. J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, 168 f.; nach Martin Agricola *„Kurtz Deutsche Musica“* (1528) sind ♯ und ♦ gleichbedeutend: „... das diese ♯♦ noten sind gleich und gilt ygliche souiel als ♦. Aber diese ♯ gilt als eine solche ♯.“ (J. Wolf, ebenda.)

² Wie Riemann für einige in Longa und Brevis notierte romanische Hss. vermutete, vgl. später S. 110.

³ Dies gilt vor allem für das aufwärts gestrichene punctum, vgl. u. a. J. Wolf zur Mondsee-Wiener Hs. in seinem Handbuch I, S. 170.

⁴ E. Jammers, Die Melodien Hugos von Montfort, AfMw 13 (1956), S. 217–235: S. 226. – Jammers befaßt sich in diesem Aufsatz ausführlich mit den Übertragungen der von Burk Mangolt stammenden Melodien durch Paul Runge (1906); „... die Musikwissenschaft hat diese Übertragungen bisher mehr oder minder als gültig anerkannt“ (218). Es befremdet, daß Jammers mit keiner Silbe die denselben Gegenstand eingehend behandelnde Arbeit Bernoullis (Zu Runges Textausgaben ma. Monodien, SIMG 9, 1907/08, S. 438–447) erwähnt, die seine Beobachtungen zu einem Teil bis ins einzelne vorwegnimmt.

daran, das Lied in der Mitte zu beginnen oder eine einzelne Zeile auf ihre Notation hin zu untersuchen. Nur wir vermissen die Konsequenz in der Schreibung; für den damaligen Sänger wird die Konsequenz (bei diesem Beispiel) ein selbstverständlicher Akt des Musizierens gewesen sein.

Schwieriger liegt der Fall natürlich bei den älteren Handschriften. So birgt die Notation in der Kolmarer Hs. mit ihrem Wechselspiel von punctum und virga, mit etlichen Sonderformen und Schattierungen, ihre Rätsel immer noch. Runges Deutung,¹ wonach alle punctae Pliken seien, hat man mit Recht von der Hand gewiesen. Ich möchte aber doch irgendeine (wenn auch vielleicht nicht so verbindliche) Vortragsbedeutung der Zeichen vermuten. Trotz der vielen Unregelmäßigkeiten im Schreibgebrauch ist nach dem Befund Willkür so gut wie ausgeschlossen. Wie weit man die Notation der Kolmarer Hs. im einzelnen schon untersucht hat, weiß ich nicht; entsprechende Hinweise sind mir nicht begegnet. Ich halte für gut möglich, daß sich hier im punctum mehrere Funktionen vereinen, allerdings nicht entfernt im Sinne von „Vorschriften“, sondern geworden aus lebendigem Neben- und Miteinander der Musizier- und Schreibpraxis seit der Erfindung der Neumen. Das punctum steht in der Kolmarer Hs., soweit ich feststellen konnte: a) fast immer (in vielen Melodien obligat) als Tieferton bei Ab-aufwärts-Biegung der Melodie, b) sehr oft als erster Ton bei steigend beginnender Melodiezeile, c) meist auf unbetonten Textsilben (dies oft in Korrespondenz mit den beiden erstgenannten Vorkommen) und d) fast niemals als (erster) Höhenton bei Auf-abwärts-Biegung der Melodie. Dies Zusammentreffen mehrerer Merkmale bei der Position des punctum in dieser Hs. und zugleich die Tatsache, daß all die genannten Stellen entweder von der Melodie oder vom Text her dazu neigen, leicht genommen zu werden, lassen an eine kombinierte Bedeutung des Zeichens denken, wobei sich Vortragshinweis und Orientierungshinweis (a, b) überschneiden können. Etwa für den Sänger: der Ton ist leichter zu nehmen; oder er ist verzierbar (Melisma); dies ist kein allzu verbindlicher Melodieton; hier kannst du metrische Schwankungen im Text (überschüssige oder fehlende Senkungen) ausgleichen; hier darfst du mit der Stimme zurückhalten usf. Für den begleitenden Instrumentalisten, wenn er eine zweite Person war: hier sind Verzierungen am Platze, „Durchgänge“ erlaubt usf. Eine solche Interpretation nähert sich also der Runges und Riemanns (Plica), ist aber nicht mehr starr begrenzt. Hierzu komple-

¹ Siehe S. 75.

mentär die Bedeutung der virga, etwa so: dies ist ein obligater Ton; also (für den Instrumentalisten) günstig zur Placierung von Konsonanzen; man muß den Ton kräftig nehmen, ruhen lassen und halten usf. (die virga trifft hier meist auf die Akzentsilbe und auf den melodischen Hochtton; beides begünstigt eine Dehnung). – Das hier Gesagte möge den gedachten Bedeutungsgrad und -charakter dieser Notenschrift veranschaulichen, ohne noch als Forschungsergebnis gelten zu können. Immerhin fällt auf, daß einem punctum in der Kolmarer Hs., seiner Stellung in der Melodie- und Verszeile nach, öfters ein Melisma bei den späteren Meistersingern entspricht, z. B. am Anfang der Weise, die in Kolmar fol. 781 als ‚mülichs von prage langer ton‘, in Nürnberg 784 fol. 517^v (vielfach abweichend) als ‚Hofthon Müglings‘ notiert ist (siehe Notenbeispiel unten). Auch daß allerlei Sonderzeichen, die ohne Zweifel Verzierung bedeuten, fast durchweg an die Grundform des punctum anknüpfen (Anh. Beisp. 1, Nr. 9, 9 a), scheint in diese Richtung zu weisen.¹



Es käme darauf an, die Häufigkeit solcher Fälle zu prüfen (wobei man sich nicht nur an Puschman halten dürfte). – An strenge Schreibregeln und an einen strengen Vortragszwang der Notation wird man hier nicht denken können; doch auch von einer solchen unverbindlichen Anwendung aus wäre der Weg zu mensuraler Kürzenbedeutung leicht zu verstehen.

Vielleicht wird man in diesen Dingen nach und nach, vor allem durch genaues und vergleichendes Studium der Quellen (wobei auch die späteren Hss. bis zum Lochamer Liederbuch wichtig sein können), von unbefangener Warte und neu gestellten Fragen aus doch noch um einiges weiterkommen.²

¹ Ganz ähnlich lassen sich geschwänzte Noten in anderen Hss. interpretieren, wo man sie gewöhnlich als Pliken ansprach, so u. a. in der Sterzinger Hs., in Wien 3344 (Neidhart) und 2701 (Leichhs.); Rietsch sah in seiner Ausgabe der letzteren in zweifelhaften Fällen, die aus tonalen Gründen bes. am Versende häufig sind, von einer Ausschreibung der „Plika“ ab, vgl. Rietsch, Gesänge von Frauenlob . . ., S. 93.

² An neueren Studien, die in den Fragen sowohl der Notationspraxis als auch der Liedrhythmik Aufschluß und Anregung allgemein bieten können, nenne ich nur: H. Husmann, Die mittelniederländischen Lieder der Berliner Hs. germ. 8^o 190, in: Bericht über den 5. Kongreß der IMG zu Utrecht 1952, Druck Amsterdam 1953, S. 241–251; B. Stäblein, Die Tegernseer mensurale Chorschrift aus dem 15. Jahrhundert. Etwas Greifbares zur Rhythmik der ma. Monodie, ebenda S. 377–383.

2. RHYTHMISIERUNG AUS DEM METRUM DES TEXTES

Die Auseinandersetzung um die Frage, ob die Minnegesänge in den Handschriften mensuriert verzeichnet oder frei rezitativisch (oder rhapsodisch) vorzutragen seien, trat in den Hintergrund, als Runge 1896 in seiner Ausgabe der Kolmarer Sangesweisen¹ zeigen konnte, daß die wie in anderen Quellen aus *virgae* und *punctae* bestehende Notation dieser Handschrift keinerlei Mensurbedeutung habe, und grundsätzlich forderte, den musikalischen Rhythmus vom *Metrum des Textes* abzuleiten.

Dieses Prinzip war sehr früh schon von E. Fischer² ausgesprochen und dann in weiterem Umfang von R. v. Liliencron³ vertreten worden,⁴ blieb jedoch lange unbeachtet und fand erst durch Runge, noch mehr im Anschluß an ihn durch Riemann,⁵ seine allgemeine Geltung.

RUNGE schlug die taktmäßige Übertragung der Kolmarer Melodien nach folgendem Verfahren vor: „Für die Taktordnung [der Melodien] sind einzig und allein die Accente und metrischen Füße des Textes maßgebend, wobei die Frage vorläufig als offene gelten muß, ob die schwere Zeit (Hebung) gegenüber der leichten (Senkung) auf die doppelte Dauer verlängert werden, oder ob nur eine (auch heute im sogenannten gleichen Takte gebräuchliche) geringe Dehnung der schweren Zeit stattfinden soll. Wo längere wortlose Tonreihen vorliegen, sind lediglich die Gesetze (und Accente) der Neumen maßgebend. Ligaturen, einerlei von wieviel Tönen, füllen nur die Zeit aus, welche metrisch der Silbe zukommt, also:

¹ P. Runge, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, Leipzig 1896.

² E. Fischer, *Über die Musik der Minnesinger*, in: F. H. von der Hagen, *Minnesinger Bd. IV*, Leipzig 1838, S. 853–862: 857.

³ R. v. Liliencron, Abschnitt ‚Musik‘ in: Pauls Grundriß der germanischen Philologie, 2. Aufl., Bd. III, Straßburg 1900, 555–605: 556 f.; R. v. Liliencron und W. Stade, *Lieder und Sprüche*, Weimar 1854, Vorwort.

⁴ Vgl. F. Saran, in: Holz-Saran-Bernoulli, *Die Jenaer Liederhs. II*, Leipzig 1901, S. 97 ff.; F. Gennrich, *Melodien Walthers von der Vogelweide*, ZfdA 79 (1942), S. 24–48: S. 28.

⁵ Siehe S. 78 ff.

Für die Gliederung der Melodie bietet der Reim, der ausnahmslos einen Halt bedeutet, die sicherste Handhabe. Die Reimsilbe ist unter allen Umständen gedehnt, beim weiblichen Reim außerdem noch die Schlußsilbe, da nach den Gesetzen der mittelhochdeutschen Metrik jedem weiblichen Reime zwei Hebungen zukommen . . . Wenn der Text männlichen Reim, die Melodie aber einen weiblichen Schluß hat, d. h. wenn eine lange Schlußsilbe mit einer zweitönigen Neume versehen ist, gleichviel ob mit einer steigenden (*Pes*) oder fallenden (*Clivis*), so sind beide Töne zu dehnen, wie das Vorkommen des *Pressus* oder der *Bivirga* als *Penultima* in der Neumierung verräth.¹

Die Notationen in der Kolmarer Hs., vor allem der streckenweise bewußt anmutende Gebrauch von *virga* und *punctum* wie auch die genaue Bedeutung einiger nach Ziernoten aussehender Zeichen (etwa der z. T. eigenartig geschwänzten *punctae* in des Grafen Peter von Arberg „Großer Tagweise“), bleiben, wie gesagt, rätselhaft.² Auf den durch H. Riemann inspirierten Irrtum Runges, alle Punktnoten als *plicae ascendentes* oder *descendentes* zu transkribieren,³ brauche ich hier nicht einzugehen.⁴

Runges Prinzip des textbetonten Melodievortrags ist vermutlich richtig, fragwürdig dagegen die von ihm vorgeschlagene Übertragungsweise. Beim Singen der Lieder wird klar, daß die strenge Takteinteilung und die entsprechende Tonverkürzung in den Melismen den Melodien das Wesentliche nimmt: ihre ausgewogen-organische Linie. Sie widersetzen sich häufig geradezu einer solchen Einordnung. Auch hier scheint sich vor allem das Problem der modernen Notation und der mit ihr verknüpften Taktvorstellung auszuwirken.

Gleiches gilt für F. SARAN, der demselben Prinzip bei der Ausgabe der Jenaer Lieder⁵ folgte. Er entschied sich „mit Runge für einen schlicht liedmäßigen Vortrag“, wobei er und Bernoulli ebenfalls in taktmäßiger Gliederung übertrugen. Als Grundwert für eine Silbe steht die

¹ P. Runge, *Die Sangesweisen*, S. XI f.

² Vgl. neuerdings U. Aarburg, *Kolmarer Liederhandschrift*, MGG 7 (1958), Sp. 1415 bis 1419.

³ Runge wählte für die Hauptnoten der Hs. (*virgae*) die kaudierte Quadratnote, für die „*Plicae*“ (also alle *punctae*, die vereinzelt mehr oder weniger deutliche Anfangs- oder End-Aufstriche oder -Abstriche zeigen) schräge doppeltgestielte Quadratnoten ◄ und ► in seiner Transkription.

⁴ Siehe hierzu E. Bernoulli, *Zu Runges Textausgaben ma. Monodien*, SIMG 9 (1907/08), S. 438–447.

⁵ Holz-Saran-Bernoulli, *Die Jenaer Liederhs.*, 2 Bde, Leipzig 1901. Zum Rhythmusbegriff bei Saran siehe auch vorn S. 7 ff.

halbe Note, Ganze und Viertel kommen nach Bedarf hinzu. Den längeren Melismen (die selten auftreten, z. B. Wizlav 22, Alexander 28), die als Tonreihen im melischen Rhythmus¹ zu fassen seien, gesteht Saran eine abweichende Rhythmisierung zu.²

Als zusätzlichen Beweis für die Richtigkeit seiner Auffassung betrachtet Saran³ die Wagenseilsche Wiedergabe von Meistersingertönen (1697!) in mensuralen Noten mit der Taktvorzeichnung ‚C‘ (doch gerade in diesem Punkt kann Wagenseil nicht als Gewährsmann gelten!) sowie Vortragsangaben der Meistersingertabulatur;⁴ diese lassen sich vielleicht in der Tat (wir wissen es nicht) auf die Spruchöne schon des 13. Jahrhunderts anwenden – aber gerade sie wie auch die originale Notationsweise der Meistersinger, beides mit deren silbenzählender Bauweise zusammen gesehen, deuten auf Taktigkeit der Melodien am allerwenigsten hin.

In den (vermutlich von Saran und Bernoulli gemeinsam angefertigten) Übertragungen gibt Saran die metrische Durchgliederung des Textes (worunter er „rhythmische Gruppen“ versteht) mit den von ihm gewählten Zeichen an.

NB: Saran stellte folgende Einteilung und Terminologie auf,⁵ die sich zum Teil an die der Meistersinger anlehnt (die mit + bezeichneten Gruppen können nach Saran in der metrischen Bauordnung fehlen):

Rhythmische Gruppe	Zugehöriger Schluß (Einschnitt)	Symbol für den Einschnitt
Die Lasche (= 1 Silbe)	Naht	:
Das Glied (= Fuß)	Gelenk	...
+ Das Bund (= Abschnitt einer Reihe, 2–6 Füße)	Fuge	

¹ Siehe S. 8 Anm. 3.

² Holz-Saran-Bernoulli II, S. 111 f.

³ Ebenda S. 112.

⁴ „Ein jeder singer soll sich befeißen, deutlich, gut teutsch, langsam und bescheidenlich zu singen und muß man jeden reimen seine gebürliche pauss geben und nicht 2 oder 3 reimen in einem athem heraus schreyen und dieselbe unordentlich über einander werffen“ (nach Saran S. 112).

⁵ Holz-Saran-Bernoulli II, Abschnitt ‚Formenlehre‘ S. 113–151, bes. 121 ff.; F. Saran, Deutsche Verskunst, Berlin 1934, S. 68 ff.

Rhythmische Gruppe	Zugehöriger Schluß (Einschnitt)	Symbol für den Einschnitt
Die Reihe (= 2 Bünde, sofern die Reihe mehr als 2 Füße hat)	Lanke	
Die Kette (= Periode; 2 Reihen)	Kehre	
+ Das Gebinde (= 2 oder mehrere Ketten)	Wende	
+ Das Gesätz (= 2 oder mehr Gebinde)	Absatz	Π ()
Die Strophe (= von höherer oder tieferer Ordnung, je nachdem ob Gebinde und Gesätz vorhanden sind oder nicht)	Strophenschluß	(Π)

„Die ursprüngliche . . . form ist der vierer . . . Oft findet sich neben dem vierer der sechser. Er entsteht durch vorschlebung oder anhängung eines halben vierers an den ganzen . . . Selten ist der zweier, d. h. die als selbständige reihe gebrauchte hälfte des vierers . . . Noch seltener ist der dreier, die verkürzung des vierers um einen fuß . . . Man verwechsle den dreier nicht mit dem vierer, der am schluß eine 4zeitige pause hat . . . Zur ansetzung des dreiers ist man in den liedern durch den bau des textes nirgends gezwungen. Überall sind scheinbare textesdreier als vierer mit pause zu fassen. Der fünfer ist ebenfalls sehr selten. In den Jenaer liedern findet er sich nicht. Er ist durch verkürzung des sechser um 1 fuß entstanden . . .“¹

Einer, Zweier, Dreier und Fünfer „dürfen nur dann angesetzt werden, wenn es mit vierer und sechser ohne zwang nicht geht. In der tat kommt man fast durchweg bequem mit diesen 2 reihen aus, nicht nur in der Jenaer handschrift, sondern in den texten der minnesinger überhaupt.“²

Nun macht aber Saran bezüglich der musikalischen Takteinteilung, wiewohl er sie in den Übertragungen durchführt, ganz erhebliche Einschränkungen geltend. Liest man all seine eingeflochtenen Bemerkun-

¹ Holz-Saran-Bernoulli II, S. 122 f.

² Ebenda S. 123.

gen¹ über Freiheiten des Vortrags, die über die erwähnte Sonderbehandlung größerer Melismen weit hinausgehen, so scheinen sie die in der Notation verwirklichte Rhythmisierung völlig aufzuheben. Und das wirft auch hier ein Licht auf das Mißverhältnis von Mittel und Zweck, auf den Widerspruch zwischen moderner Notenschrift und ihrer Anwendung auf mittelalterliche Melodien. Letzten Endes sieht es so aus, als gehe es Saran selbst überhaupt nicht um die Darstellung des Melodierhythmus, sondern um die Darstellung des diesseits der musikalischen Vortragsweise angelegten sprachrhythmisch-metrischen Baues mit Hilfe der Notenwerte, wenn er sagt: „Die rhythmisierung soll nur die hauptsache erledigen. Sie läßt späterer, genauerer forschung noch manches über. Es kommt mir nur darauf an, durch sie das wichtigste der rhythmischen gliederung, vor allem die beschaffenheit und verbindung der reihen und ketten, in nicht mißverständlicher form darzustellen. *Nicht aber ist beabsichtigt, die lieder bis ins einzelne so zu rhythmisieren, wie sie wirklich, mit allen feinheiten des tempos, der verbindung usw., gesungen sind.*“²

Die Auffassung Sarans und einiger anderer liegt im Grunde mit dem, was ihnen vorschwebt, oder mit dem Maße dessen, was sie an Freiheit des individuellen Vortrags zugestehen, bereits ein gutes Stück in der von Jammers³ gewiesenen Richtung, nur daß jene noch an der Inadäquatheit der Mittel, der heutigen Notation, und ihren Problemen hängen blieben.

Erst Jammers hat sich von der starren Schematik der Notation zu lösen versucht, zunächst wohl nicht durch ihren grundlegenden Mangel veranlaßt, sondern auf Grund seiner Einsicht in das strukturelle Verhältnis zwischen Text- und Melodievers. Bevor wir ihm zu den Liedern der Jenaer Handschrift folgen, wenden wir uns noch der Theorie Hugo Riemanns und der „choralen“ Auffassung zu.

3. HUGO RIEMANN'S SYSTEM DER VIERTAKTIGKEIT

Schriften:⁴

Die Melodik der deutschen Minnesänger, MWbl 28 (1897), in Fortsetzungen, und zwar:

I. S. 1 f. (zu Runges Ausgabe der Colmarer Hs.);

S. 17 f., 33 f., 45 f., 61 f. (zu den Melodien Neidharts, mit Riemanns Übertragung von 41 Neidhart-Liedern, 6-seitige Beilage nach S. 32);

¹ U. a. S. 112; 130; 139; 140; 148; 149; 150.

² Holz-Saran-Bernoulli II, S. 150 (Hervorhebung dort).

³ Siehe später S. 88 ff.

⁴ Riemanns Aufsätze „Notenschrift und Notendruck“ (in: Festschrift für Fa. C. Röder, Leipzig 1896) und „Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadoure

- II. S. 389 f., 401 f., 413 f. (zu Rietschs Ausgabe der Mondsee-Wiener Hs.); S. 425 f., 437 (Taktbegriff bei den Theoretikern, Fauxbourdon, Notationsprobleme);
 III. S. 449 f., 465 f., 481 ff., 497 f., 513 f. (Melodien der Troubadours und Trouvères);

Abermals die Mondseer und Colmarer Hs., MWbl 29 (1898), S. 353 f.;

Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters, MWbl 31 (1900),

I. S. 285 f., 309 f., 321 f., 333 f., 345 f. (Riemanns Prinzip der Viertaktigkeit);

II. S. 429 f., 441 f. (zu Runges Ausgabe der Geißlerlieder).

Die Melodik der Minnesänger, MWbl 33 (1902),

S. 429 f., 441 ff., 457 f., 469 ff. (zur Ausgabe der Jenaer Liederhs. durch Holz-Saran-Bernoulli).

Die Melodik der Minnesänger, MWbl 36 (1905),

S. 761 ff., 777 ff., 797 ff., 817 ff., 857 ff., 879 ff. (zu Aubrys Ausgabe „Les plus anciens monuments“).

System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903.

Die Beck-Aubry'sche „modale Interpretation“ der Troubadourmelodien, SIMG 11 (1909/10), S. 569–589.

Die Richtigkeit der zuerst von R. v. Liliencron, dann noch bestimmter von P. Runge ausgesprochene Forderung, in der Musik der Minnelieder das Metrum, den sprachlichen Akzent des Textes zu verwirklichen,¹ wurde und wird heute weitgehend anerkannt. Und auf dieser Grundlage hat alle weitere Forschung aufgebaut. Für HUGO RIEMANN wurde sie der entscheidende Anstoß, sein Schema der viertaktigen Periode auf den Bereich des ma. Liedes auszudehnen. Er schreibt 1898 an Runge:²

„Ihr Auftauchen hier in Leipzig (mit der neuen Ausgabe) bedeutet eine ganz neue Richtung meiner Studien, die Erschließung ganz neuer weiter Gebiete für mein Interesse. Ich hoffe, daß es mir vorbehalten ist, eine wirkliche Neufundamentierung der Rhythmik und Metrik zu vollenden, was wohl nicht möglich gewesen wäre, ohne die Lösung des Problems der mittelalterlichen Monodie-Notierungen. Dazu aber haben Sie mir den Weg gezeigt . . .“

und Trouvères“ (in Max Hesses Deutschem Musikkalender 1909, S. 136 ff.) waren mir leider nicht zugänglich.

¹ Siehe vorher S. 74 ff.

² Siehe P. Runge, Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349, Leipzig 1900, Anhang letzte Seite (= Abdruck der Rez. aus der Straßburger Post vom 21. 12. 1898).

Runges Prinzip schien Riemann noch nicht eindeutig genug zu sein. Die Vielgestaltigkeit der Lieder verlange einen sicheren Schlüssel, und dieser könne – auch mit Rücksicht auf die Fähigkeit der Sänger und Musikanten – nur in einem einfachen, umfassenden System bestanden haben, dessen Anwendung im Einzelfall keine besonderen Schwierigkeiten bereitet habe.¹ Dieses System sah Riemann in der Viertakt-Periode (Beck und seine Nachfolger in der modalen Rhythmik).

Riemann stellte deshalb in seiner langen Aufsatzserie im Musikalischen Wochenblatt „ein leicht verständliches Schema“ auf, „wie unter allen vorkommenden und möglichen Verhältnissen aus der metrischen Beschaffenheit der Texte der musikalische Rhythmus abzuleiten“ sei. Dieses Schema ist das der durchgehenden Vierhebigkeit oder musikalisch, wie Riemann sich ausdrückt, der fortgesetzten Zweitaktigkeit der Ordnung



oder



„und zwar für die lateinischen Kirchenlieder und die geistlichen und weltlichen Lieder in den romanischen Vulgärsprachen mit ausschließlicher Annahme von Trochäen oder Jamben als Elementen der Reihensbildung, für die germanische Dichtung dagegen mit alleiniger Zählung der Hebungen (‘ und ’) für die Feststellung des rhythmischen Gerüsts. In den romanischen Sprachen kommen also für dieses Schema dreisilbige Versfüße (Daktylen, Anapäste) überhaupt nicht in Frage. Versformen, welche das Schema glatt füllen, wie die der ambrosianischen Hymnen und die provenzalischen, *vers* genannten, durchweg achtsilbigen, treten dabei als Normalverse in den Vordergrund, und alle Versformen kleinerer Silbenzahl erscheinen als katalektische, durch Pausen bzw. Dehnungen am Ende das Schema ergänzende; Verse von größerer Silbenzahl dagegen müssen durchweg als zwei Verse zu *einem* verbindende Langzeilen definiert und entsprechend behandelt werden, wobei die

¹ „Es ist durchaus notwendig, ein überaus einfaches Prinzip als ausnahmslos bestimmend anzunehmen; andernfalls wäre ganz unerfindlich, wie man sich lange Jahrhunderte mit einer nur die Tongebungen in ihrer Zusammenordnung zu Silben bestimmenden Melodienotierung der Monodien hätte begnügen können, da ja seit dem zwölften Jahrhundert eine Notenschrift existierte, welche auch Tondauerverhältnisse minutiös regelt.“ (MWbl 31, 1900, S. 347).

Sinngliederung des Textes durch Interpunktion für die Zerlegung in zwei Verse als maßgebend gilt“.¹

Die Anwendung dieses Verfahrens habe auf allen Gebieten rhythmisch unbefriedigende Resultate ausgeschlossen. Daß dies jedoch eine Illusion ist, beweisen die vielen erforderlichen, vom sprachlichen Bau, vom Inhalt und von der Melodieführung aus gesehen ganz unmotivierten Dehnungen bei metrisch „katalektischen“ Bildungen und die gewaltsame Zusammenziehung von Tongruppen bei melismatischen Partien (s. als Extremfall das Beispiel hier S. 82). Riemann wandte sich scharf, doch zu Unrecht gegen den von Saran angenommenen Sechsheber,² zu Recht, wie mir scheint, gegen die mensurale Deutung romanischer und deutscher Melodieaufzeichnungen³ und gegen die modale Interpretation.⁴ Seine Begründung ist allerdings subjektiv: von den beiden Argumenten, die Riemann gegen alle diese Auffassungen ins Feld führt, wäre das erste, nämlich die Anhörbarkeit der Melodien heute, an sich plausibel, fiel es nicht im Munde Riemanns mit dem zweiten zusammen, das man ablehnen muß, nämlich dem der fehlenden Übereinstimmung mit seinem Schematismus.

Darüber hinaus bringt Riemanns System eine ganz ähnliche grundsätzliche Schwierigkeit mit sich wie die Modaltheorie: im Einzelfall ist es oft schwer oder gar nicht entscheidbar, wie man es anwenden soll. Denn sobald eine Melodie länger oder kürzer erscheint als die geforderte Normallänge, stellt sich die Frage, an welcher Stelle die Notenfolge der Melodie gekürzt oder gedehnt werden soll, – eine Schwierigkeit allein schon für uns: wieviel hinderlicher steht sie gegen Riemanns These, wenn wir erst an den mittelalterlichen Sänger denken! Wir werden bei ihm zwar gewiß eine durchentwickelte musikantische Technik, aber wohl kaum das rationalistisch-objektivierende theoretische Gebäude erwarten dürfen, wie es uns nach einem jahrhundertelangen Ausbau zur Verfügung steht.

Dennoch fand der Satz von der unbegrenzten Herrschaft der Viertakt-Periode, wie nahezu alles, was Riemann lehrte, zunächst den Eingang in die allgemeine Musiktheorie. Wohin es führen konnte, zeigt die Übertragung, die ein Notenkenner wie Johannes Wolf von dem melismen-

¹ H. Riemann, Die Beck-Aubry'sche „modale Interpretation“, S. 570.

² H. Riemann im MWbl 33 (1902), bes. S. 441 ff.

³ MWbl 28 (1897), S. 450; MWbl 31 (1900), S. 347.

⁴ Besonders H. Riemann, Die Beck-Aubry'sche „modale Interpretation“.

reichen Liede „Ich setze minen fuoz an des sumers klê“ (13. Jahrh., Fragment Berlin 981) geliefert hat.¹ Zum Vergleich ist die Quelle hier im Anhang reproduziert.²

An den Anfang stellt Wolf ein rhythmisches Schema für die ersten zwei Strophen, gewonnen dadurch, daß das Vierhebigkeits-Prinzip auf den Text angewendet wurde, und ausgedrückt durch Noten und Taktstriche. Erst von hier aus schreitet Wolf zur Übertragung: „Ordnen wir das tonliche Material unter Beobachtung seiner Gruppierung und der Differenzierung der Neumenformen, so gewinnt die Weise folgende Form:

ich sez-te mi-nen fuoz
an des sum-mers klê
die da was ghe-stalt
mit man-ghem sü-zen ru-che
die den liu-ten kumpt an etc.

Eine solche „Lösung“ ist von modernem Rationalismus geprägt, aber nicht von musikalischem und historischem Empfinden, noch von den Erfahrungen praktischen Musizierens. Ihr gegenüber zeigt das Original ein völlig anderes Bild! Es bedarf wohl keiner übermäßigen Einfühlungs-

¹ J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, I. Band, Leipzig 1913, S. 176.

² Siehe Tafel II (Reproduktion nach dem Original). – Es handelt sich bei dieser Handschrift um ein Pergamentblatt wohl aus dem 14. Jahrhundert, die Aufzeichnung des Liedes läuft über beide Seiten, die von der Hagen (Minnesinger IV) sehr schön als lithographierte Faksimilia bringt. Er bezeichnet das Blatt als Handschrift des Magdeburger Archivs, wo Carl von Kraus es vergeblich suchte und daher als verschollen ansah (in LD unter Sigle Mb, mit Bemerkung Bd. I, S. XXII). Es wird indes von Degering in seinem Verz. der germanischen Hss. der Preußischen Staatsbibliothek (3 Bde, 1925–32) als Ms. germ. qu. 981 geführt und liegt jetzt in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg/L. verwahrt.

gabe, um überzeugt zu sein, daß weder ein geschulter noch ein ungeschulter Sänger das Lied nach der Handschrift so singen würde, wie Wolf übertrug. Weit angemessener gab Reichert die Melodie heraus:¹

ich sez-te mi-nen fuoz
an des sum-mers klê ...

Beispiel 5 des Anhangs zeigt die Spervogel-Melodie aus der Jenaer Hs. in Riemanns und Sarans Übertragung sowie in Originalnotation (ich bringe nur drei Verszeilen). Die Pfeile weisen hier auf die Riemannschen Dehnungen. Wir erkennen an Riemanns Fassung zweierlei: Die zu dehnende Stelle wechselt im Vers, sie ergibt sich weder aus der Melodie noch aus dem Text, und vor allem die erste läßt sich durch nichts begründen (man könnte sie mit gleichem Recht auf die Silbe ‚bī‘ legen); es herrscht das absolut gesetzte rhythmische Schema, das sich aber nur durch subjektive Eingriffe anwenden läßt. Zum ändern geht der musikalische Vortrag nach Riemann, noch schlimmer der nach Saran, vom ersten zum zweiten Vers bedenkenlos über den Teilungsstrich in der Hs. hinweg, was mir ein Unding scheint. Wenn schon der Notator rhythmisch neutrale Noten schrieb, so hatten doch gewiß die Teilungsstriche, die er zog, einen Sinn, nämlich den einer Atempause oder Dehnung. Holz hatte allerdings in seiner Transkription diese Striche nicht gesetzt!²

4. FREIE RHYTHMIK (ORATORISCHE VORTRAGSWEISE)

Für den gregorianischen Choral nehmen die Äqualisten (im Gegensatz zu den Mensuralisten) eine Vortragsweise an, bei der alle Töne gleich lang gesungen werden. Ihre Anhänger sind wiederum geteilt, hauptsächlich in zwei Gruppen: eine, die eine „mathematisch genaue“ Gleich-

¹ G. Reichert in: Minnesang des 13. Jahrhunderts. Aus Carl von Kraus' „Deutschen Liederdichtern“ ausgewählt von Hugo Kuhn, Tübingen 1953, S. 157 ff. „In diesem melismatischen Stück wurden silbentragende Einzeltöne durch Viertelnoten, die Töne der Melismen hingegen (um deren bewegtes Fließen anzudeuten) durch Achtelnoten wiedergegeben“ (ebenda S. 151).

² Vgl. vorn S. 38 Anm. 1 u. Reproduktion im Anhang, Tafel III.

heit der Tondauer fordert, so daß man wohl nicht einmal von einem „schwebenden“,¹ sondern eigentlich von gar keinem Rhythmus mehr sprechen kann; die andere, die zwar auch den mensurlosen, gleichmäßigen Vortrag pflegt, dabei jedoch immerhin den Wortakzent so weit mitsprechen läßt, daß der Gang der Melodie vom Text her eine gewisse dynamische Struktur erhält. Diese in der Kirche heute vorherrschende, in der Wissenschaft immer noch umstrittene oratorische Vortragspraxis stützt ihren Anspruch der historischen Gültigkeit vor allem auf die St. Galler handschriftlichen Quellen und wird seit Dom J. Pothier (1835 bis 1923) und seinem Schüler Dom A. Mocquereau (1849–1930) führend vertreten von den Benediktinern in Solesmes.

Für den oratorischen Vortrag auch der Melodien des Minnesangs setzte sich Abt RAPHAEL MOLITOR ein. Er demonstrierte und begründete seine Ansicht 1910 im Zusammenhang mit der Herausgabe der Melodien des damals soeben entdeckten Münsterer Fragments.²

Molitor wandte sich gegen Runges Taktordnung der Melodien allein nach den metrischen Verhältnissen des Textes und vor allem gegen die Riemannsche Viertaktperiode (mit ihren Vielfachen) als ausschließliches Normalmaß für die musikalische Rhythmisierung. Wohl gestand er dem Text eine allgemeine formgebende Bedeutung zu, die sich in der Übereinstimmung zwischen Text und Melodie nach Gliederung und Umriß (mit Dehnung der Schlußnoten am Reim etc.) bekunde. In syllabischen Liedern folge außerdem der Gesang ganz von selbst den Hebungen und Senkungen des Verses, „wenn auch nicht ebenso notwendig den Silbenlängen des Einzelwortes“. „Weiter aber läßt sich eine die musikalische Form allgemein oder gar notwendig bestimmende Abhängigkeit des musikalischen Rhythmus vom Worte in den Liedern der Minne- und Meistersänger von vornherein nicht dartun.“³

Nach Molitor sind wir im allgemeinen nicht berechtigt, Melodien, die in Choralnoten aufgezeichnet sind, in Mensur aufzulösen (dies auch dann nicht, wenn mensurale Parallelaufzeichnungen vorliegen wie etwa bei mehreren romanischen Melodien), sondern haben sie frei rhythmisch zu deuten so lange, bis diese Lesung direkt ausgeschlossen oder ihre Unmöglichkeit direkt erwiesen ist.⁴ Auch daß im Münsterer Fragment für die

¹ J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, S. 110.

² R. Molitor, Die Lieder des Münsterischen Fragmentes, SIMG 12 (1910/11), S. 475 bis 500.

³ R. Molitor S. 482.

⁴ Ebenda S. 490.

Melodien Choralnotation verwendet sei, lege ihre Deutung in freiem Choralrhythmus nahe. Dies ist an sich schon ein Fehlargument, und natürlich kommt hinzu, daß der Choralrhythmus noch allgemein umstritten ist.

Ergänzend zu seiner Übertragung der Melodien des Münsterer Fragmentes (Palästinalied siehe Anhang Beispiel 2 Nr. 11) bemerkt Molitor grundsätzlich folgendes:¹

„Im gregorianischen Choral bedeutet die verschiedene Form der Einzelnote (punctum, virga, und in Verbindung mit anderen Noten die semibrevis oder Rhombe) nicht eine verschiedene Zeitdauer, vielmehr stellt jede Art der Einzelnote an sich ein und dieselbe Zeiteinheit dar.

Dasselbe gilt für gewöhnlich von den Noten in Tonverbindungen (Ligaturen).

Bei syllabischen Gesängen folgt, wie oben schon bemerkt wurde, der musikalische Rhythmus dem des Wortes.

Leichte Modifikationen treten ein bei Schlußbildungen, wo der musikalisch wirksame Abschluß häufig, wenn nicht regelmäßig, eine Dehnung verlangt, die durch das bloße Wort nicht gefordert wird.

Wechseln, wie dies meistens der Fall ist, in einer Melodie syllabisch gehaltene Stellen mit Ligaturen, so bedeutet die Anfangsnote der Ligatur jeweils musikalisch eine Hebung, gleichviel ob die unterlegte Wortsilbe an sich betont oder unbetont ist.

Die Melodie folgt in ihrer Gliederung dem Versbau, so daß mit jedem Versende ein melodisches Glied abschließt.

Demgemäß bedeuten die Schlußnoten dieses Gliedes regelmäßig eine Dehnung.

Diese Schlußdehnung erfolgt bei syllabischen Melodien, indem bei männlichem Schlusse die letzte Note die doppelte Zeiteinheit erhält, während bei weiblichen Schlüssen angefangen von der letzten Hebung im Worte alle Silben doppelte Länge erhalten.

Daktylische Endungen werden bei leichtem ritardando vom Wortakzente ab nur in der letzten Note gedehnt, also musikalisch als männlicher Schluß behandelt.

Dieser Choralrhythmus ist frei:

a) weil auf eine Hebung ebensogut eine wie zwei volle Zeiteinheiten als leichte Zeit folgen können, so daß eine Hebung bald eine, bald zwei leichte Zeiten nach sich haben und hierin ein freier Wechsel stattfinden kann;

¹ Ebenda S. 492 f.

b) weil auf einen schweren Takt ein oder zwei leichte Takte in freier Folge treffen;

c) weil Zahl und Länge der Perioden und ihrer Unterglieder sich frei bestimmen;

d) weil die Melodie nicht notwendig dem Metrum des Textes sich anschließt, sondern gar nicht selten in Hymnen und Liedern tonlose Silben zu Trägern der Ligatur oder ausgedehnter Melismen ausersieht.“

Es sei jedoch ein Irrtum zu glauben, daß dem freien Choralrhythmus die Periode fehle oder daß sie nur kümmerlich ausgebildet sei. So zeige das Palästinalied in allen Zeilen (außer der verkürzten fünften) „eine abgerundete, leicht dahinfließende Periode: drei Glieder mit je zwei Hebungen“.¹

Indes wirken die Striche in Molitors Übertragung, selbst wenn sie nicht im Sinne von Takten gemeint sind, befremdlich, ja unmöglich: sie haben weder absolut betrachtet noch in bezug auf Molitors Grundhaltung irgendeinen Sinn, springen zwischen Hebung und Senkung des Textes willkürlich hin und her und haben auch mit dem Lauf der Melodie nur ganz selten zu tun (sogar die Konjunkturen werden an 3 Stellen zerspalten – im zweiten Stollen abweichend vom ersten!).

In der melodisch-baulichen Verwandtschaft des Palästinaliedes mit gregorianischen Gesängen sieht Molitor seine Auffassung bestätigt.² Was den Geltungsbereich dieser Auffassung angeht, so tritt auch Molitor (wie schon Runge und Riemann auf ihre Weise) von vornherein mit durchaus umfassenden Ansprüchen auf. Er sieht das Rhythmusproblem für alle Musikbereiche, ausgenommen nur die Mehrstimmigkeit, als einheitliches, eines an. Von einer Differenzierung oder etwa von einer Ausklammerung tanzmäßig-volkstümlicher Stücke ist nicht die Rede; eher ist eine Bemerkung³ so zu verstehen, daß er auch Neidharts Melodien ausdrücklich in seine These eines rhythmisch ungebundenen Vortrages einbeziehen möchte. Ebenso stellt sich Molitor zu den romanischen Minnegesängen, auch in den Fällen einer mensuralen Parallelüberlieferung. (Auf diesen hatte Beck seine Lehre der modalen Lesung in erster Linie aufgebaut,⁴ wogegen sich auch von anderen Seiten noch mehrfach Einwände richten sollten.) Mit einer Vervollkommnung der Noten-

¹ Molitor S. 493.

² Ebenda S. 497.

³ Ebenda S. 482.

⁴ Siehe später S. 107 f.; 108 ff.

schrift, so erwägt Molitor,¹ sei noch nicht zwingend auch eine Verbesserung der graphischen Wiedergabe des ursprünglichen Rhythmus gegeben, wie Beck sie annahm.

„Jedoch zugegeben, daß ein späterer Schreiber sich immer seiner vollkommeneren Notation bedienen wird, so muß doch von Fall zu Fall erwiesen werden, daß die Mensuralschrift für die in Frage stehende Melodie wirklich die vollkommene ist. Sie ist dies nur dann, wenn sie die richtige und nicht eine irrtümlich oder willkürlich angewandte ist. Solange dieser Beweis nicht erbracht ist, bleibt die Möglichkeit offen, daß sogar mensural notierte Melodien ursprünglich wirklich frei rhythmisch gedacht waren und später eine Umbildung erfuhren. Handelt es sich aber um Melodien, die ausschließlich in nota quadrata vorliegen, so sind wir vollauf berechtigt und genötigt anzunehmen, daß ihr Vortrag stets frei rhythmisch war und sich als solcher forterhielt.“²

Diese im Grundsatz richtige Überlegung läßt sich noch enger formulieren: Es ist durchaus denkbar, daß der Wandel der Notenschrift auf den Vortragsrhythmus eingewirkt hat; daß man versucht hat, nun mit Hilfe der „vollkommeneren“ Notenschrift den Vortrag „festzulegen“, wodurch man de facto zu einer neuen (nicht nur starren, sondern wohl auch wesentlich veränderten) rhythmischen Fassung der Musik selbst gelangte.³

Dennoch muß der musikalische Vortrag im Sinne Molitors jedem natürlichen Empfinden für den Bau der Lieder widersprechen; er führt zu einem durch die Anzahl der Melodietöne bestimmten, willkürlich erscheinenden, unverständlichen Wechsel der „Versdauer“ (gemeint ist die klingende Länge der Verse), der den Aufbau der Dichtung im Erklingen verschleiert, verzerrt oder zerstört. Bei Tanzliedern (oder tanzlied-ähnlichen) ist dies am wenigsten denkbar. Aber auch bei Sprüchen schwerlich. Molitors These scheint zunächst mit exakten Mitteln kaum widerlegbar; sie ist es aber insofern doch, als sie bereits mit der Tatsache in Konflikt steht, daß in vielen parallelen Melodieaufzeichnungen die Melismen durch die verschiedene Anzahl ihrer Töne als Verzierung erkennbar sind. Würde man Molitor konsequent folgen, so ergäbe sich bei solchen Duplikaten ganz verschiedene Melodielänge, was wohl völlig ausgeschlossen ist und Molitors Standpunkt noch lebens- und kunstfremder machen würde, als er sich schon am einzelnen Beispiel erweist.

¹ Molitor S. 490.

² Ebenda.

³ Siehe auch später S. 112 ff.

5. EWALD JAMMERS ZU DEN MELODIEN DER JENAER LIEDERHANDSCHRIFT

Zu den gründlichsten Untersuchungen unseres Gegenstandes gehören die von EWALD JAMMERS über Rhythmik und Melodik der Jenaer Melodien, die er Anfang der 20er Jahre als Dissertation vorlegte.¹ Über diese Arbeit, die sich in Methode und Ergebnissen von den meisten anderen positiv abhebt, aber leider sehr unübersichtlich angelegt ist,² sei hier ausführlicher referiert. Sie ist von der modalen Auffassung noch nicht berührt, und ich lasse bewußt außer acht, daß auch Jammers neuerdings den Modus in die monodische Rhythmik einbezieht (wenn auch nicht als allein gültiges Prinzip etwa im Sinne Gennrichs, sondern in einer Synthese mit choraler Tradition und einer durch den Text gegebenen Variabilität des Vortrags); bislang steht eine Veröffentlichung noch aus, die Jammers' neuere Forschungsergebnisse auf dem Gebiet des deutschen Minnesangs darlegt.³ Eine Einsicht in die Zusammenhänge zwischen Minnesang und Choral (dessen Rhythmik nach wie vor ungeklärt ist)⁴ setzt umfassende Forschungen voraus. Die Problematik einer Modusanwendung auf die deutschen Minnesangmelodien ist Gegenstand des nächsten Kapitels.

Was Jammers' Arbeit über die Jenaer Melodien⁵ vor allem kennzeichnet, ist vom Ergebnis her die zwischen einer taktmäßigen und einer taktfreien Vortragsweise vermittelnde Haltung; von der Methode her einmal die unvoreingenommene, vom Gegebenen ausgehende und differenzierende Betrachtungsweise, die der Differenziertheit des Gegenstandes gerecht wird; ferner, daß diese Art der Betrachtung gleichermaßen auf die musikalische wie die sprachliche Seite der Lieder ange-

¹ E. Jammers, Untersuchungen über Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift, ZfMw 7 (1924/25), S. 265–304.

² Besonders machen inhaltliche Wiederholungen den Aufbau und den Sinn an vielen Stellen unklar.

³ Einzelne Bemerkungen finden sich bei E. Jammers, Interpretationsfragen ma. Musik, AfMw 14 (1957), S. 230–252; s. auch später S. 163, 171.

⁴ E. Jammers, Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft, Mainz (1954), S. 33 ff.; E. Jammers, Anfänge der abendländischen Musik, Strasbourg/Kehl, 1955, S. 80 ff. (hierzu Thr. Georgiades, Rez. in DLZ 79, 1958, S. 997–999).

⁵ Jammers hat „vor allem die Sprüche im Auge, die aber die wesentlichsten Teile unserer Hs. ausmachen. Die Lieder scheinen – soweit sich bei ihrer weitaus geringeren Zahl erschließen läßt – nur gradweise, nicht grundsätzlich verschieden zu sein“ (S. 275, Anm. 3).

wandt wird; und schließlich, daß Jammers (was er nicht ausspricht) als Endziel nicht die Übertragung der Melodien in ein neueres Notenbild sieht, sondern sein Augenmerk ganz auf die Fragen der Vortragsweise richtet.

Als Nachteil könnte man empfinden, daß die Untersuchung der Melodien sich auf die Faktur dieser einen Handschrift beschränkt. Zwar gilt sie als relativ zuverlässig, doch wäre ein Vergleich ihrer Lesarten mit denen der Kolmarer, der Basler und der Wiener Leichhs. angebracht, um die Eigentümlichkeiten der Notations- und Vortragsvarianten in der Jenaer Hs. (zumal bei Verzierungen und Melismen) zu beleuchten. Jammers läßt, ähnlich anderen, den Gesichtspunkt aus der Acht, daß jedes Notenbild in damaliger Zeit nur als relative Wiedergabe der musikalischen Wirklichkeit (in diesem Fall der melodischen, da die rhythmische Komponente im Notenbild fehlt)¹ anzusehen ist.² Gerade an einzelne melodische Wendungen aber knüpft Jammers in mehreren Fällen subtile Schlußfolgerungen, die man somit nachzuprüfen hätte.

Leider blieb Jammers' Arbeit in der musikalischen Minnesangforschung ohne besonderen Nachhall.³ Schuld daran sind, außer der grundsätzlichen Versteifung der verschiedenen Ansichten, wohl vor allem der erwähnte Mangel an Klarheit und Übersichtlichkeit dieser Darstellung und die Tatsache, daß des Verfassers Ergebnisse trotz der gebrachten Beispiele zu hypothetisch, zu wenig greifbar sind. Auch von den Philologen, die sich mit der musikalischen Seite des Minnesangs näher befaßten, wurde Jammers meist übergangen wenn nicht ausdrücklich abgelehnt.⁴ Dagegen wies W. Mohr in seinem bedeutsamen kritischen Aufsatz „Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenedes“,⁵

¹ Bei den Notenverdoppelungen (Bivirgen) am Ende einiger siebenfüßiger Zeilen hält Jammers Ansätze einer mensuralen Notation für möglich (265, Anm. 2).

² Vgl. vorn S. 52 ff.

³ Von seiten Gennrichs, Husmanns und Aarburgs begegnete ich keiner Stellungnahme. Es sei angemerkt, daß Jammers' Ergebnisse sich in einigen Punkten, wenn auch von ferne, mit früheren Äußerungen H. J. Mosers über die Rhythmik des Volksliedes (Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen, ZfMw 1, 1918/19, S. 225–252) zusammenbringen lassen. Moser wandte sich gegen die oft unsinnige Anwendung von Taktstrichen und betonte die Möglichkeiten des agogischen Vortrags, der agogischen Variation, die zur Entstehung synkopischer Scheintakte führen (S. 242 ff.).

⁴ A. Heusler, Dt. Versgeschichte § 629 Anm. 1: „Wie alles, so wird auch der Takt der Minnelieder zur Abwechslung mal wieder bezweifelt. Den gedankenblassen Syllogismen von Jammers . . . gewinnt man schwer ein rhythmisches Erlebnis ab.“

⁵ W. Mohr, Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenedes. Fragen und Aufgaben, DU 1953, Heft 2, S. 62–82.

dem eine ganz ähnliche Fragestellung und Betrachtungsweise zugrunde liegt, auf Jammers' „besonnene Überlegungen zur Text- und Melodie-rhythmik der Lieder der Jenaer Handschrift“ hin.¹

Jammers macht sich vom Riemann-Saranschen Schematismus frei, erneuert die grundlegende Frage nach der Taktigkeit sowohl des Textes als auch der Melodien und sucht ihre Antwort in den Stücken der Handschrift selbst. Dabei prüft er die verschiedenen Seiten dieser Frage und die verschiedenen Möglichkeiten jeweils getrennt am sprachlichen und am musikalischen Befund wie auch am Verhältnis beider zueinander.

Um vorweg das Ergebnis dieser Untersuchungen kurz anzudeuten:

1. Jammers hält weder die Auffassung einer äqualistisch-choralen² noch die einer schematisch-streng taktierenden Vortragsweise³ für berechtigt, sondern findet von beiden Haltungen ausgehend, die beide etwas Richtiges sehen, zu einer Synthese;

2. an die Stelle jener starren Schematik einerseits oder eines losgelöst-freien Vortrages andererseits setzt er ein lebendiges Gestaltungsprinzip, nämlich ein bewußtes Spannungsverhältnis zwischen „Regel“ und Verwirklichung, das sowohl in der Dichtung für sich betrachtet (Akzentbehandlung, Zeilengliederung, „Sprechmelodie“) als auch im Bau der Melodie, wieder für sich betrachtet, und schließlich in beider Wechselverhältnis beim sanglichen Vortrag wirksam war.

Zu diesem Ergebnis führen ihn, im Verein mit dem festgestellten Befund, auch historische Erwägungen, die Frage nach der Absicht des Sängers und der Gesichtspunkt der praktischen Ausführbarkeit.

Molitors Auffassung, die den sprachlichen Akzent vernachlässigt und den Ligaturen in der Melodie einen eigenen Akzent zuspricht, hält Jammers mit Recht für unwahrscheinlich. „Sie hat außer dem Zusammenhange mit dem Choral, wo diese Theorie gleichfalls aufgestellt und angefochten wird, im Minnesang selbst so wenig Halt, daß auf sie hier vorläufig verzichtet werden sollte; denn sie steht nicht bloß im Widerspruch zum Akzente der Sprache . . ., – es handelt sich um den scharfen expiratorischen Akzent der deutschen Sprache, – sondern, da im deutschen Liede fast stets der Sprachakzent den Versakzent liefert, auch zu diesem“.⁴

¹ Ebenda, Anm. 18 S. 68.

² Siehe vorher S. 83 ff.

³ Siehe vorher S. 78 ff.

⁴ Jammers S. 266.

Vielmehr gebe der Text bereits wichtige Aufschlüsse: der Sprachrhythmus sei bei der Gestaltung eines jeden Poesie und Musik in sich vereinigenden Kunstwerkes tätig, vor allem hier im Minnesang, „wo der Dichter dem glatten Flusse des Textrhythmus eine so besondere Pflege angedeihen ließ“.¹ Von der Sprache her gesehen befürwortet Jammers grundsätzlich die taktmäßige Auffassung der Melodien, wobei er sich jedoch – wie fast immer – sehr vorsichtig ausdrückt.

„Natürlich braucht nun diese Rücksichtnahme auf den Textakzent nicht zu einer takt- und tanzmäßigen Rhythmisierung zu führen, und dennoch liegt es nahe, diese taktmäßige Gliederung der Lieder zu verlangen. Sie scheint die Absicht jener Meister, zuerst Heinrich von Veldekes [so!] gewesen zu sein, welche die deutsche Freiheit und Willkür in der Zahl der unbetonten Silben aufgaben zugunsten der romanischen Regel eines streng durchgeführten Wechsels von Hebung und Senkung. Dieser Schritt erscheint äußerlich und sinnlos, sobald der offenbar ‚taktisch‘ gegliederte Text nach einer taktfremden Weise gesungen werden sollte, welche der nämliche Künstler zusammen mit dem Worte erfand.“²

Einer solchen Formulierung geht die Annahme voraus, daß einer Melodie in rhythmischer Hinsicht durch ihren Urheber eine bestimmte Gestalt (sei diese nun taktig oder taktfremd) mitgegeben worden sei. Jammers' weitere Untersuchung führt nun insofern zu einem veränderten Bild, das eine solche Festlegung ausschließt, als er folgendes nachweisen kann: von ihrem (melodischen) Bau her wohnt den Melodien eine rhythmische Eigengesetzlichkeit inne, die – im Gegensatz zum Befund des Textes – gegen eine Taktigkeit spricht; die Melodien also einerseits und die Texte andererseits sind in rhythmischer Hinsicht verschieden prädisponiert.

Offensichtlich von einer praktischen Aufführung der Melodien kommend stellt Jammers fest, daß es schwierig sei, sie in einer durch die Versfüße bestimmten taktischen Gliederung vorzutragen: einmal dann, wenn die Verse in ihrem baulichen Umriß nicht der achttaktigen Periode folgen, die unser Empfinden als den klarsten Aufbau ästhetisch verlange; vor allem sei es schwierig, die häufigen sechstaktigen Gruppen (die Metren „6“ mit den katalektischen Bildungen „5“ und „5~“) als katalektische Bildungen des achttaktigen Satzes zu erklären, und zweifelhaft sei ferner die Dehnung der Verse mit dem Metrum „3~“ auf das Metrum „4“, wie sie die Germanisten vertreten: denn mit ihr sei es

¹ Ebenda.

² Ebenda.

schlecht vereinbar, wenn die melodischen Motive solcher weiblichen Endungen auf männlichem Schlusse oder bei männlichem Binnenreim oder sonst im Melodieverlaufe in einer Art, die eine Dehnung nicht zuläßt, wieder auftauchen.

„Ob die Meister hier nicht mit Zwischengrößen spielten, die ihnen gestatteteten, das Metrum 3 \cup , 7 \cup , oder aber die entsprechenden Melodieteile (Füße) in wechselnder Weise zu deuten?“¹

Der eine Punkt also, der gegen die taktmäßige Gliederung spricht, ist die durch die Melodieführung gegebene Schwierigkeit, von der Vierzahl abweichende metrische Gruppen (vor allem die Mehrzahl der Sechsergruppen) auf die mit unserer Taktvorstellung eng verknüpfte Achtaktigkeit im Riemannschen Sinn zu dehnen.

Aber auch der zweite Weg zu einer taktischen Vortragsweise, der vom geregelten Wechsel Hebung-Senkung ausgeht, befriedigt im Ergebnis nicht: die rhythmische Gleichwertigkeit von Ton und Silbe wird sehr oft durch Melismen² verhindert. In den Liedern (im Gegensatz zu den Sprüchen) treten Ligaturen nur vereinzelt auf, meist am Ende einer „Reihe“,³ wo der Fluß der Takte am ehesten unterbrochen werden kann. Hier bei den Liedern, doch auch bei den Sprüchen an vielen Stellen, komme von der Melodieführung her gesehen eine rhythmische Unterteilung der Ligaturen wohl in Frage, wie sie bei einem (angenommenen) festen Zeitwert jeder Silbe erforderlich ist. Anders bei der großen Zahl vieltöniger Melismen (meist sind es durch Sekundenschritte ausgefüllte größere Sprünge), bei denen sich oft das Bedürfnis einstelle, den der Tongruppe gegenüberstehenden Einzelton, der gerne den melodischen Höhe- und Ruhepunkt darstellen möchte, lang zu nehmen. Nach Jammers wird man also nicht durchgehend starr Kürze- und Längenwerte auszählen, sondern „doch die großen Ligaturen⁴ von vornherein mit größeren Freiheiten vortragen und annehmen, daß für sie vielleicht besondere Regeln bestehen. Bei den kleineren aber möchte man sich unbedingt dahin entscheiden, daß sie in den Takt einzugliedern sind, wenn nun nicht eine neue Tatsache *eine andere Regel*⁵ ebenso dringend empfähle.“⁶

¹ Jammers S. 270.

² Jammers setzt oft fälschlich den Begriff ‚Ligatur‘ im Sinne von Tonfolge oder Melisma oder statt ‚Konjunktur‘.

³ „Der schnelleren Übersicht halber“ benutzt Jammers die Saransche Einteilung in Ketten und Reihen (S. 265).

⁴ Vgl. oben Anm. 2.

⁵ Im Original nicht hervorgehoben.

⁶ Jammers S. 270 f.

„Die Melodie nämlich, deren Ligaturen sich eben noch der Forderung des Textes nach Takt so wenig widersetzen, erweist sich sehr oft in ihrem Aufbau vom Texte unabhängig. Sehr oft gesellen sich gleiche oder fast gleiche Melodiestücke in rhythmisch verschiedenen Formen¹ ihren Textabschnitten. Am deutlichsten ist dies zu erkennen, soweit es sich um größere Motive oder motivähnliche Abschnitte handelt.“²

Zum entscheidenden Ausgangspunkt macht Jammers die Beobachtung, daß die Melodien „im Kern“ aus kleinsten (2- und 3tönigen) Gliedern aufgebaut sind, deren wechselnde Anordnung in bezug auf die metrische Gliederung des Textes einem „natürlichen“ taktmäßigen Vortrag widerspricht. Diese einzelnen melodischen Bauelemente erweisen sich „als wesentliche, selbständige Bestandteile des wirksamen Kunstwerkes und verlangen also Anerkennung im Vortrage.“³ Diese Tatsache, daß die Melodie sich zum Teil unabhängig vom Textrhythmus entfaltet, macht es wahrscheinlich, daß sie *ihre eigenen rhythmischen Gesetze*⁴ hat. Jedenfalls wird man sie nicht ohne weiteres in das vom Verse gegebene Gerüst einzwängen oder einspannen können: wäre dieses nicht bekannt . . . , so würde man vielleicht die Töne gleich lang nehmen, solange eben keine äußeren Umstände eine Änderung veranlassen und einen strafferen Rhythmus erzwingen, und versuchen, jenes motivische Geschehen in den Vordergrund. . . zu stellen.“⁵

Somit ergibt sich, daß man der melodischen Seite am ehesten gerecht würde, wenn man die Lieder (nach benediktinischer Regel) in etwa gleichlangen Tönen vortrüge, wobei sich durch die Sprachakzente des Textes die melodischen Akzente eindeutig ergäben.

Diese Vortragweise wirkt nach Jammers gegenüber der streng taktmäßigen besonders deshalb natürlicher, weil sie nicht deren bunten, unruhigen Wechsel von $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{5}$ usw. Silbeneinheiten mitmacht, der kaum von innen begründet erscheint und bei nicht getanzten Liedern zweifellos sehr schwer zu singen gewesen wäre; „wenn er aber je verwirklicht wurde, von gewaltsamer und unverständlicher Wirkung.“⁶

¹ Gemeint ist wohl: am Textrhythmus gemessen.

² Jammers S. 271.

³ Dazu sei angemerkt: Vielfach erscheinen in modernen Übertragungen (etwa bei Gennrich, Rietsch u. a.) einander entsprechende Tongruppen einer Melodie in verschiedener Rhythmisierung. Hier läßt sich, mangels sicherer rhythmischer Kenntnisse, in der Regel nicht entscheiden, ob mit der Übertragung ganz fehlgegriffen ist oder ob uns solche Beispiele auf rhythmisch-metrische „Bauprinzipien“ führen können.

⁴ Im Original nicht hervorgehoben.

⁵ Jammers S. 272.

⁶ Ebenda S. 273.

Zwei gegensätzliche Tatbestände hat Jammers damit aufgezeigt: am Bau der Texte den einen, der für, und am Bau der Melodien den anderen, der gegen eine taktmäßige Vortragsweise spricht. Demnach „wird man gezwungen sein, für die Melodien der Jenaer Liederhandschrift zwei rhythmische Kräfte anzunehmen, und es ist also Aufgabe, zu untersuchen, wie der Minnesänger sie zusammenwirken ließ“.¹

Die unbedingte Vorherrschaft eines dieser beiden Elemente ist Jammers unwahrscheinlich. Einerseits würden die noch wenig ausgeprägten Züge der Melodie durch die rhythmischen Veränderungen, die sie bei strengem Takt erleiden müßten, verwischt; andererseits könne man den Takt nicht ganz aufgeben, weil die Textgliederung noch beim weiteren Aufbau mitwirke.

Um eine Lösung zu finden, stellt Jammers noch einmal die zwei grundlegenden Fragen in den Mittelpunkt und sucht sie, jede für sich, im einzelnen zu klären:

1. die Frage nach einem einleuchtenden Verhältnis von Ton und Silbe zueinander im musikalischen Vortrag;

2. die Frage nach der „rhythmischen Grundeinheit“ als Bauelement der Lieder.

1. Den Vortrag nach gemessenen Silbenwerten scheidet Jammers aus, da hierbei, wie schon erörtert wurde, der Vielfalt der Ligaturen eine solche der wechselnden Rhythmen entsprechen müßte, die man sich wegen der überlieferungs- und vortragsmäßigen Schwierigkeiten nicht gut denken könne. Zudem lade die Melodik der Ligaturen² keineswegs zu einer derartigen Differenzierung ein (es handle sich durchweg um ausgefüllte Terzen, Quartan oder Quinten).

Dagegen hält Jammers für naheliegend, daß der Minnesänger sich nicht an ein bestimmtes Verhältnis der Ton- oder Silbenwerte gebunden sah; in freierer Art konnte er den Vortrag einer ligierten Tonfolge etwa so abstimmen, daß ihre Gesamtdauer mehr, die Dauer des einzelnen Ligaturtones weniger als die der normalen eintönigen Silbe ausmache, „ohne jedoch nicht auch gelegentlich Ligatur oder Einzelton der Einheit gleichzusetzen, und (er) mochte auch in manchen Fällen, wo er eine eintönige Silbe einer größeren Ligatur gegenüberstellte, ihr einen größeren Wert zuteilen, ohne dabei ein Vielfaches nehmen zu müssen“.³

¹ Ebenda.

² Siehe S. 92 Anm. 2.

³ Jammers S. 274.

Bei dieser Vortragsart konnten also die Töne auf die Silben eines Fußes („oder besser die Silben zwischen Hebung und Hebung“) an entsprechenden Stellen verschieden verteilt, zugleich aber auch die rhythmischen Unterschiede belanglos sein. Ein Ton, der hervorgehoben werden sollte, konnte als Einzelton einer Silbe zugewiesen werden. Die Stimmführung spielt dabei eine wichtige Rolle in dem Sinne, daß die höheren Töne hervorgehoben werden: Bei Aufwärtsbewegung der Melodie „wird fast stets der höchste Ton der zweiten Silbe zugewiesen. Beim Absteigen habe ich kein Beispiel für  feststellen können; ebenso fehlt ; dafür tritt auf  und meist .

„In der Richtung zu dieser Annahme haben bereits Theoretiker, die an sich bloß von einer Regel, einem rhythmischen Gedanken ausgehen, Zugeständnisse an die andere Regel gemacht. So etwa Adler, daß die Ligaturen beschleunigt vorzutragen sind, und Saran, der es als stillos bezeichnet, die Lieder im straffen Rhythmus eines Marsches vorzutragen, wobei er den größeren Melismen noch besondere Freiheit gibt. Das Ergebnis ist ein Vortrag in ziemlich freier Form, eine Art Rezitativ, jedoch nicht in dem üblichen Sinne bloß, der die Freiheit des Textes vom Takte meint, noch in dem Sinne, daß ich an eine Melodie bloß dächte, welche die Längenwerte der Töne nicht beachtet, sondern an eine solche Art, die Gleichwertigkeit und Unterteilung, die Takt und Tonlänge gegenüberstellt und damit Freiheit gewinnt. Letzten Endes würde also vielleicht Ambros, der einen rhapsodischen Vortrag annimmt, und insofern er ‚einen Mittelweg‘ fordert, am ehesten Recht behalten. Doch mag es jedem dahingestellt bleiben, eines der Elemente als herrschend zu empfinden, wofern man nur nicht das andere übersieht.“²

2. Ebenfalls eingehend befaßt sich Jammers mit der wichtigen Frage nach der rhythmischen Grundeinheit als Bauelement der Lieder.³ Haben wir ein- oder zweifüßigen Takt anzunehmen? (Die Frage entfällt natürlich, wie Jammers erwähnt, für den Anhänger einer nur streng gleichmessenden, choralen Rhythmik.) Auch in dieser Frage kommt Jammers zu einer Zwischenlösung (die sich aber eigentlich auch schon aus der ersten Untersuchung ergeben hat):

„Zunächst möchte man den Versfuß für die erste rhythmische Einheit des Liedes, den ‚Takt‘ halten, oder vielmehr das ihm entsprechende

¹ Jammers S. 274 Anm. 3.

² Jammers S. 275.

³ Lieder und Sprüche faßt Jammers hier grundsätzlich als eins (vgl. vorher S. 88 Anm. 5).

Suchen wir nun das Ergebnis zusammenzufassen, das Jammers in der rhythmischen Frage aus dem Studium der Jenaer Melodien gewonnen hat:

Text und Musik der Lieder besitzen der Anlage nach eine voneinander unabhängige rhythmische Eigengesetzlichkeit. Der metrische Bau der Texte spräche für, der Bau der Melodien gegen einen Takt. Im musikalischen Vortrag wirken beide Kräfte zusammen. Dabei tritt als Entscheidendes eine dritte Kraft hinzu: eine lebendig gestaltende, mit Spannung und Lösung arbeitende Vortragsweise.

In ihr kommen die durch den Urheber sowohl in die Dichtung als auch in die Melodie gelegten baulichen Differenzierungen zur Geltung: Die Dichtung folgt einem dipodischen metrischen Schema, das aber in verschiedener Weise (Akzentverlagerung, Fußzahl) belebt wird; ebenso folgt die Melodie mit ihren Motiven in der Regel dem Grundmaß der (dipodischen) Bünde, so daß man jene als Taktmotive ansprechen könnte; aber auch und vor allem nun hier wird das bauliche Gerüst immer wieder durchbrochen, daß heißt durch die Stimmführung geändert oder durch Melismen gedehnt.

Dieses feine Widerspiel von Regelmaß und Regeldurchbrechung, das in kleinerem Grade den Bau einer Strophe, in höherem Grade den einer Melodie bestimmt, verwirklicht der Sänger als musikalischen Ausdruckswert in einer freieren, lebendig-dynamischen Vortragsweise.

Die von Jammers gelegentlich gebrachten notierten Anschauungsbeispiele, deren ich eins im Anhang (Beispiel 6) wiedergebe,¹ zeigen nicht nur, „wie sehr sich die dipodischen Grundlagen verflüchtigen können, und wie wenig einfach diese Kunst“,² sondern auch, wie mühsam der Versuch ihrer schriftlichen Darstellung ist.

¹ Zur Erklärung: a = melodische Motive; b = Schlußformel. „Die ungebräuchliche Bezifferung (3½) wurde gewählt, um anzudeuten, wie unbetonte Füße zu Taktten werden. Im übrigen ergibt sich, daß Umdeutungen im Riemannschen Sinne fehlen“ (Jammers S. 284).

² Ebenda.

IV

DIE MODALE INTERPRETATION

1. ÜBERBLICK

Noch einseitiger und fragwürdiger in Ausgangspositionen und Methode, als die meisten übrigen Theorien sind, ist die Modalinterpretation. Sie versucht, auch wenn sie es nicht zugibt, den Anschluß der einstimmigen weltlichen Melodien nach der fortschrittlichen Seite hin, nämlich an die Mehrstimmigkeit.

In der vorliegenden Arbeit beansprucht sie, am ausführlichsten behandelt zu werden: einmal wegen der besonderen Breite der stofflichen Basis, die die Melodien der Troubadours und Trouvères mit umfaßt (man kommt an ihnen nicht vorbei, denn auf sie gründet sich das Verfahren); dann wegen des Übermaßes an Literatur zu diesem Teil des Themas; und schließlich, weil dies die heute vorwaltende, wenn auch schon vielfach bezweifelte Ansicht und Lehre ist. Als solche verlangt sie in jedem Fall eine ausführliche Darstellung und genauere Prüfung.

Als ‚modale Interpretation‘ der Troubadours- und Trouvères-Melodien bezeichnete Beck die Einsetzung eines konstanten Rhythmus in den Liedern, in welchen die Noten keinen Rhythmus zu erkennen geben, und die Festlegung dieses Rhythmus nach Analogie der modal oder mensural notierten Aufzeichnungen gleichartiger Kompositionen, „in methodischer, vergleichender Rückverfolgung vom Lesbaren zum Unlesbaren“.¹

Es handelt sich darum, daß die einstimmigen, rhythmuslos notierten Melodien mit Hilfe der sechs ‚Modi‘² rhythmisiert werden, die an die antiken Metren Trochäus, Jambus, Daktylus, Anapäst, Spondaeus und Tribachys angelehnt sind und in den Theoretikertraktaten ausführlich

¹ J. B. Beck, Zur Aufstellung der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien, SIMG 12 (1910/11), S. 316.

² In seiner unsern Quellen nach ältesten, ursprünglichsten Verwendung, in der „Discantus positio vulgaris“ (CS I, 94 ff.), ist der Begriff ‚modus‘ noch allgemein im Sinne von „Art, Vortragsweise“, noch nicht als terminus technicus verwendet (vgl. A. M. Michalitschke, Theorie des Modus, Regensburg (1923), S. 18).

behandelt werden. Danach setzt sich der Rhythmus einer gesungenen Melodie aus der regelmäßigen Aufeinanderfolge einer dieser rhythmischen Grundformeln (Modi) zusammen.¹ Jede Grundformel enthält 2 oder 3 in ihrem Verhältnis zueinander festgelegte Zeitwerte, die jeweils in mehrere (entsprechend kürzere) Noten zerlegbar sind:

1. Modus	■ ■	(Trochäus)	=	
2. Modus	■ ■■	(Jambus)	=	
3. Modus	■ ■■	(Daktylus)	=	
4. Modus	■ ■■ ■	(Anapäst)	=	
5. Modus	■ ■■	(Spondaeus)	=	
6. Modus	■ ■■ ■	(Tribrachys)	=	

Die Anzahl, Reihenfolge und Darstellung der Modi schwankt bei den altern Lehrmeistern. Von einer ‚Modalnotation‘ kann man in strengem Sinne nur sprechen, wenn dies aus einer geregelten Ligaturschreibung hervorgeht, oder in weiterem Sinne auch dann, wenn in mehrstimmigen Kompositionen der modale Charakter aus dem Vergleich der Stimmen eindeutig erkennbar wird.²

Die Bejaher der modalen Lesung einstimmiger Melodien gingen davon aus, daß das Fehlen einer rhythmischen Angabe in der Notenschrift eine Regelmäßigkeit des Rhythmus in der Vortragsweise voraussetze, wie sie mit dem System der Modi am ehesten vorgegeben sei.³

Eines der allgemeinen Kennzeichen der heutigen Musikforschung, daß die Diskussion sich vorwiegend auf Detailfragen konzentriert, gilt für den modalen Standpunkt in besonderem Maße. Grundsätzliches wurde hier, vor allem zu Anfang, erstaunlich wenig gefragt. Doch gerade vom Grundsätzlichen her, das so leicht von stillschweigenden Voraussetzungen verdeckt wird, bietet sich mancher Angriffspunkt für Zweifel und Kritik.

¹ Zur Anwendung des modalen Verfahrens auf das einstimmige Lied siehe vor allem: J. B. BECK, Die Melodien der Troubadours, Straßburg 1908, S. 108 ff., 153 f. (Tabelle zur musikalisch-rhythmischen Zergliederung der Modi); H. SPANKE, St. Martialstudien II, ZFSL 56 (1932), S. 450–478: 451 ff.; J. HANDSCHIN, Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn, Medium Aevum 4 (1935), S. 69–82: 70 ff.; H. HUSMANN, Das System der modalen Rhythmik, AfMw 11 (1954), S. 1–38; F. GENNRICH, Rhythmik der ars antiqua (Musikwiss. Studienbibliothek, hg. von F. Gennrich, Heft 8), Darmstadt 1957.

² Vgl. S. 46 Anm. 2.

³ Vgl. S. 62.

Die modale Interpretation haben zu Beginn des Jahrhunderts Pierre Aubry und Jean Baptiste Beck, im Anschluß an Friedrich Ludwigs Enthüllung der modalen Rhythmik und Notation in den mittelalterlichen Motetten, zunächst für die Troubadours- und Trouvères-Melodien aufgestellt. 20 Jahre später wurde sie, besonders durch Friedrich Gennrich, auch für den deutschen Minnesang übernommen und seither durch eine Reihe von Forschern (u. a. Handschin, Husmann, Aarburg, nun auch Jammers) weitergetragen und modifiziert.

Zunächst postulierte diese Lehre gleichsam die Allgültigkeit des modalrhythmischen Systems, das weit differenzierter und im einzelnen festgelegter erscheint als das Riemannsche. Nach einem anfangs sehr schroffen Kontrast zwischen Für und Wider (u. a. Beck gegen Riemann; Gennrich gegen Heusler, Moser, Bützler), in welchem die Starrheit der Positionen am echten Fortschritt hinderte, haben erst in jüngster Zeit auch einige ihrer Verfechter zu objektiver Kritik angesetzt (Handschin, Husmann, Taylor) und von hier aus versucht, eine neue zeitlich-räumlich-gattungsmäßige Definition des modalen Begriffes zu finden.

Zu den methodischen Grundlagen ist folgendes vorzuschicken: Die modale Lesung der *deutschen Melodien* ist bisher nur als Analogie zu der als modal postulierten Rhythmik der romanischen Lieder erschlossen worden. Man stützt sich dabei auf die Tatsache der Kontrafakturen. Die modale Lesung der romanischen Melodien wiederum gründet sich a) auf die mittellateinischen Theoretiker, b) auf die wenigen in mensuraler Schrift notierten Quellen solcher Lieder.

Somit zeigt sich bei näherer Betrachtung eine Kette meist kausal miteinander verknüpfter Fragwürdigkeiten, die sich etwa in folgenden Stichworten darstellen läßt:

1. Wie weit sind Ludwigs Ergebnisse gültig?
2. Ist die modale Lesung romanischer Lieder berechtigt?
3. Wie weit sind die mensuralen Umschriften beweiskräftig?
4. Sind die Theoretiker zuverlässig? Wie verhält sich die Theorie zur Musizierpraxis, vor allem zur weltlichen?
5. Ruht die modale Lesung deutscher Melodien auf brauchbaren Methoden? Wie weit ist die musikalische Kontrafaktur gesichert? Wie steht es mit den eigenständigen deutschen Melodien?

Die Frage, ob der Rhythmus hier überhaupt zur ‚Komposition‘ gehört, ob er ein struktureller Bestandteil der westlichen und deutschen Minnelieder ist und inwiefern es also berechtigt sein kann, nach einem ein für

allemaal festgelegten Rhythmus zu suchen, wurde bereits ausgesprochen¹ und wird am Ende noch einmal zu prüfen sein.²

Hinzu kommen auch für den, der das modale System schließlich annimmt, etliche Anwendungsschwierigkeiten, die den Einzelfall (vor allem die Wahl des Modus) oder grundsätzliche Punkte des Verfahrens (z. B. Rhythmisierung des 3. Modus, Moduswechsel, Probleme der Takt-schreibung auch hier) betreffen. Suchen wir nun, soweit das möglich ist, jedes Glied dieser Kette ins Auge zu fassen und auf seine Haltfestigkeit zu prüfen.

2. GRUNDLEGUNG DURCH FRIEDRICH LUDWIG

Die modale Interpretation der Melodien des Minnesangs geht im engeren Sinne auf Friedrich Ludwig zurück. Er hatte in gründlichem Studium eines gewaltig umfangreichen Handschriftenmaterials die Besonderheiten der modalen Notation in den mehrstimmigen Motetten erforscht und die Prinzipien ihrer Übertragung nach der Moduslehre der mittellateinischen Theoretiker im einzelnen ausgearbeitet.³

Was das Ludwigsche Verfahren allgemein und seine modalen Übertragungen im einzelnen betrifft, so fehlt m. W. bis heute eine gründliche Nachprüfung. Ansätze zu einer kritischen Stellungnahme finden sich vor allem bei R. v. Ficker und J. Handschin, allerdings nur auf Teilgebiete beschränkt (St. Martial-Organa, Notre Dame-Organa) und nirgends in übersichtlicher Zusammenfassung, sondern verstreut in einzelnen Publikationen.

Im großen und ganzen haben die Forscher, und das mit Recht, Ludwigs umfassender Materialkenntnis vertraut; inzwischen sind jedoch in der musikalischen Mittelalterforschung so viele neue Fragen gestellt und neue methodische Ansatzmöglichkeiten gesehen worden, daß es zumindest berechtigt, vielleicht notwendig wäre, manche früher getane und richtig erschienene Arbeit heute noch einmal zu tun.

F. Ludwig ging, wie später auch Beck und Gennrich für die Monodien, von der Notenschrift der Quellen und von den Traktaten aus; er gelangte so zu Übertragungen, die er als voll verbindlich ansah. Die Musik

¹ Siehe S. (53 f., 56 f.) 60 ff.

² S. 193 f.

³ Vor allem: F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle 1910.

wurde gleichsam ihrer Aufzeichnung untergeordnet. Wie sein Schüler Beck¹ behandelte Ludwig die Quellen unter dem Aspekt der Fortschrittsentwicklung der Schrift (hin auf eine optimale Präzision im heutigen Sinne) und sah ihre Übertragung in moderne Notenschrift als das Endziel an. Damit ist seine Auffassung ganz von den heutigen Gegebenheiten bestimmt: Sie bedeutet das Transponieren des uns gewohnten, durchorganisierten und schulmäßig konsolidierten Verhältnisses zwischen Notations- und Kompositionstheorie, Notationspraxis und musikalischer Wiedergabe in eine Epoche, die (von der Mehrstimmigkeit her gesehen) den Übergang von schriftlosem, weitgehend freigestaltendem Musizieren als primär-musikalischer Betätigung zur werkmäßigen, verbindlich niedergelegten Komposition darstellt; eine Epoche, die in ihrer entscheidenden Phase, im 13. Jahrhundert, in Praxis und Theorie mit allen Mitteln darum rang, das Ziel gemeinschaftlich an eben jenen verschiedenen Seiten des musikalischen Werkes, die von Haus aus eine Einheit sind, zu bewältigen. Ludwigs methodisch-geschichtlicher Irrtum ist einmal, daß er Theorie, Notenschrift und praktische Aufführung sowohl voneinander isolierte als auch – in der genannten Folge – in ein festes Kausalverhältnis stellte, und zum andern die Verallgemeinerung zum System.

Aufzuklären gilt es vor allem die Widersprüche zwischen dem von Ludwig vorgelegten theoretischen und praktischen Quellenmaterial, den von ihm ausgearbeiteten Übertragungsregeln und schließlich seinen eigenen Übertragungen. Es gilt, die Gegensätzlichkeit einzelner Theoretikeraussagen nicht durch geeignete „Interpretation“ zu beseitigen, sondern aufzuklären und zu bewerten. Auch die verschiedenen Schreibpraktiken der einzelnen Hss.² wird man stärker beachten müssen. Besonders anfechtbar scheint Ludwigs Taktvorstellung und -verwirklichung.

Über die begrenzte Zuständigkeit der Schriftsteller sprach Ludwig sich deutlich aus: „In der (erst in einer Zeit der fortgeschritteneren Motetten-Komposition formulierten und überlieferten) Lehre der Theoretiker . . ., die uns auch in der späteren Zeit über die Komposition der ‚Organa‘, der Conductus und der frühesten Motetten so gut wie nichts von Bedeutung sagen, blieben aus diesen Rhythmen nur einige Schemen übrig, die in der Praxis namentlich bei der jedesmaligen rhythmischen Neueinrichtung der Tenores gebraucht wurden, die uns aber den Reich-

¹ Siehe S. 61 f.

² F. Ludwig, *Repertorium* S. 47.

tum der Rhythmik eines Perotin und noch viel weniger den der noch ungebundeneren Rhythmik eines Leonin nicht entfernt ahnen lassen.“¹ Gleichwohl stammt von Ludwig die Anregung, auch Monodien des 12. und 13. Jahrhunderts modal zu übertragen. Allerdings bezieht er sie einschränkend nur auf „große Gruppen der einstimmigen Lieder dieser Zeit, zum mindesten die französischen Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts“.²

Was die rhythmische Lesung der deutschen Melodien betrifft, so verhielt sich Ludwig ziemlich unentschieden.³

3. DIE ANWENDUNG DER MODALTHEORIE AUF DIE TROUBADOURS- UND TROUVÈRES-MELODIEN⁴

Ausgaben:

- P. Aubry, *Cent motets du XIII^e siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6. de Bamberg*, 3 vol., Paris 1908 (1: Reproduction phototypique du manuscrit original; 2: Transcription en notation moderne et mise en partition; 3: Études et commentaires)
- P. Aubry, *Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XII^e–XIII^e siècle)*. Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Transcription du texte musicale en notation moderne par P. Aubry, Introduction et notices par A. Jeanroy, Paris 1909 ff. (in Lieferungen)
- J. B. Beck, *Le Chansonnier Cangé*, 2 Bde, Paris-Philadelphia 1927 (siehe LV ‚Beck, Corpus Cantilenarum‘)
- J. B. Beck, *Le manuscrit du Roi*, 2 Bde, London-Oxford-Philadelphia 1938 (siehe LV ‚Beck, Corpus Cantilenarum‘)

Schriften:

- P. Aubry, *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, Revue musicale 1907 (war nicht erreichbar)
- P. Aubry, *Trouvères et Troubadours (Les maîtres de la musique)*, Paris 1909
- J. B. Beck, *Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien, besonders der Troubadours und Trouvères, Cécilia*, Straßburg Juli 1907 (war nicht erreichbar)
- J. B. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg 1908 (siehe LV)
- J. B. Beck, *Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères*, in: Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 166–184
- J. B. Beck, *La musique des troubadours, Etude critique (Les musiciens célèbres)*, Paris (1910)
- J. B. Beck, *Zur Aufstellung der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien*, SIMG 12 (1910/11), S. 316–323; mit Entgegnung von J. Wolf, ebenda S. 323 f.

¹ F. Ludwig, Repertorium S. 50.

² Ebenda S. 55.

³ Hierzu siehe S. 135.

⁴ Angaben über den Bestand an romanischen Melodien und Nachweis von Hss.-Verzeichnissen finden sich vorn S. 41.

F. Ludwig, *Zur ‚modalen Interpretation‘ von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts*, ZIMG 11 (1909/10), S. 379–382

H. Riemann, *Die Beck-Aubry'sche modale Interpretation der Troubadour-Melodien*, SIMG 11 (1909/10), S. 569–589.

F. Ludwig vermittelte die Kenntnis und Technik der modalen Rhythmisierung neutral (quadratisch) notierter Stücke, d. h. in erster Linie der mehrstimmigen Motetten, seinem Schüler J. B. Beck und dem Franzosen P. Aubry. Beide wandten das Verfahren auf die Monodien der Troubadours und Trouvères an und verkündeten um 1907 – also noch vor Ludwigs entscheidenden Veröffentlichungen über Rhythmik und Notation der Motetten – nahezu gleichzeitig, doch getrennt, das modale Prinzip als den Schlüssel zur Rhythmik jener Chansons.¹ Beide beanspruchten es als geistiges Eigentum für sich,² jedoch wohl unberechtigt, da beide Ludwig verpflichtet waren.

PIERRE AUBRY

Aubry stellte sich von Anfang an³ gegen Riemanns Lehre von der Viertaktperiode, die völlig an den Lehren der ma. Theoretiker vorbeigehe und an die Stelle des schöpferischen Gedankens ein starres oder bestenfalls nach starren Regeln variierbares Schema setze. Zunächst

¹ P. Aubry, *La rythmique musicale*, Paris 1907; J. B. Beck, *Die modale Interpretation*, Straßburg 1907.

² Der Streit Beck-Aubry um die Urheberschaft des Verfahrens, einstimmige Melodien modal zu lesen, spielte sich zunächst auf privater und literarischer Ebene ab (siehe P. Aubry, *Trouvères et Troubadours*, S. 192 Anm. 1; J. B. Beck, *Die Melodien*, S. 84 Anm. 4; P. Aubry, *Lettre ouverte à M. Maurice Emmanuel sur la rythmique musicale des trouvères*, Revue musicale 1910). Dann kam es zu einem ehrengerichtlichen Prozeß, den Beck 1910 gewann. Aubry mußte die 1. Auflage seines Buches *Trouvères et Troubadours* einstampfen lassen und in der 2. Auflage (1910) auf S. 1 einen Vermerk zur Satisfaktion Beck's anbringen. Kurz darauf, bei der Vorbereitung auf ein Duell, verunglückte Aubry tödlich (1910). Beck emigrierte wenig später nach Amerika. Zwei Jahrzehnte danach machte auch F. Gennrich Ansprüche geltend, allerdings nur am Rande (F. Gennrich, *Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder*, ZfrPh 50, 1930, S. 187 bis 206: 195 Anm. 1), und schrieb zur Erwiderung auf Beck, der die stillschweigende Übernahme seiner Übertragungen durch Gennrich gerügt hatte: „Beck war zu gleicher Zeit wie ich Schüler von Prof. Ludwig, wir wurden gemeinsam in Vorlesungen und Übungen in die Geheimnisse der ‚Modi‘ und deren Übertragung eingeweiht. Gern sei Beck die Prägung des Ausdrucks ‚modale Interpretation‘ zugestanden; meine Übertragungen jedoch, die samt und sonders auf Photographien der Hss. selbst beruhen . . ., stehen in keinerlei Zusammenhang mit den Übertragungen Beck's . . .“.

³ P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française (Mélanges de musicologie critique)*, Paris 1905, S. 11; P. Aubry, *Trouvères et Troubadours* (1909), S. 189.

übertrug er zwar irrtümlich alle Stücke, auch die rhythmisch indifferent sowie die scheinbar mensural notierten, nach franconischen Regeln, also in mensuralem Sinne.¹ In einzelnen Fällen, sofern das Original in „Longen“ und „Breven“ (im Wechsel $\blacksquare \blacksquare$ oder $\blacksquare \blacksquare$) notiert ist, decken sich Aubrys damalige Ergebnisse weitgehend mit den späteren modalen Übertragungen Becks und Gennrichs. Bei jenen Melodien hingegen, in denen (außer Ligaturen) nur eine Notenform (kaudiert oder unkaudiert) erscheint, kam Aubry zu rhythmisch starren und unglaublichen Gebilden.

Von dieser mensuralen zu der neuen modalen Deutungsweise kam Aubry, wie er schreibt, während der Arbeit am Bamberger Motettenkodex im Frühjahr 1907, und zwar durch folgende Überlegung, „die einer logischen Schlußfolgerung sehr nahekomme“:² er ging aus von solchen Sammelhandschriften (z. B. Paris B. N. mss. français 844 und 12615), die in quadratischer Notation sowohl Trouvèresgesänge (als A bezeichnet) als auch Motetten (B) enthalten, und ferner von den parallelen Motettenhandschriften, die in franconischer Notation klar mensuriert sind (C). Von hier aus postulierte er das rhythmische Prinzip der Motetten auch für die einstimmigen Melodien nach folgender Analogie:

$$A = B$$

$$B = C$$

$$A = C, \text{ das heißt:}$$

1. die Gesänge der Troubadours und Trouvères sind rhythmisch gebaut, 2. sie sind nach denselben Prinzipien rhythmisch gebaut wie die Motetten des 13. Jahrhunderts.

Hiermit zeigt sich, daß Aubrys Verfahren im Umriß dem Becks entspricht: Ausgangspunkte und Schlußfolgerungen sind die gleichen.

JEAN BAPTISTE BECK

In seinem Buche „Die Melodien der Troubadours“ (1908) legte Beck die Ergebnisse seiner umfangreichen Vorarbeiten für die Herausgabe jener Melodien der Öffentlichkeit vor.³ Die Grundgedanken seines modalen Übertragungsverfahrens faßte er vorweg in dem Aufsatz „Die

¹ P. Aubry, *Les plus anciens monuments*.

² „Qui ressemble fort à un syllogisme“, P. Aubry, *Trouvères et Troubadours* (1909), S. 191.

³ Die Ausgabe selbst, die man dem vollständigen Titel nach (s. LV) schon hier vermuten könnte, wurde erst viel später begonnen (*Le Chansonnier Cangé* 1927, *Le manuscrit du Roi* 1938).

modale Interpretation . . .“ (1907) und später noch einmal in dem Aufsatz „Der Takt in den Musikaufzeichnungen des 12. und 13. Jahrhunderts . . .“ (1909) zusammen, dieser ergänzt um die Stellungnahme zu einigen Kritiken.

Beck hat seinen Standpunkt später weitgehend gemäßigt,¹ vor allem die Bedeutung des 5. Modus hervorgerufen, was später Husmann aufgriff.² Im übrigen wirkte sich Becks gewandelte Auffassung kaum auf die uns hier beschäftigende Forschung aus: an sein zuerst benutztes Verfahren und seine ersten Ergebnisse hat Gennrich mit der modalen Lesung deutscher Melodien angeknüpft und ist auf dieser Linie weitergegangen.

Bei der modalen Interpretation der Troubadours- und Trouvères-Gesänge stützte sich Beck vor allem auf zweierlei: 1. auf *Notationsverhältnisse*, das heißt zunächst auf die 15 rhythmisch lesbaren (von insgesamt 259 überlieferten) Troubadoursmelodien (vgl. vorn S. 41), die in der Tat modal-rhythmisch aussehen, sowie das Nebeneinander quadratisch (also rhythmuslos) notierter Chansons und ebenso notierter (aber modal zu lesender) Motetten; 2. auf die *Traktate der Theoretiker*, vor allem den des Johannes de Grocheo, daneben auch die des Pseudo-Aristoteles und des Johannes de Garlandia, für die musikalische Seite; in Fragen der Sprachrhythmik zieht er, wenn auch meist am Rande, die entsprechenden (u. a. schon von Bernoulli zitierten) Stellen aus Beda, Aurelianus Reomensis, die Admonter *Regulae de rithmis*, den Traktat aus Hs. Wien 3121, ferner den Traktat *De diversitate versuum* und schließlich die *Ars Rithmicande* aus einer Hs. der Cottonschen Bibliothek (British Mus.) heran.³ Hauptgewährsmann für Beck und für alle, die ihm auf diesem Forschungsgebiet folgten, ist Johannes de Grocheo, weil er als der einzige Theoretiker den einstimmigen weltlichen Gesang mit einem besonderen Abschnitt in seine Abhandlung einbezogen hat.

Nach Beck⁴ ist die Anwendung der Modi der einzig richtige Weg, weil „1. in zahlreichen Handschriften modal gemessene und notierte Monodien zerstreut sind,

¹ J. B. Beck, *Le Chansonnier Cangé* (1927), Einleitung; vgl. auch H. Husmann, *Das System der modalen Rhythmik*, AFMw 11 (1954), S. 1–38: 6.

² Siehe später S. 147f.

³ J. B. Beck, *Die Melodien* S. 103 ff.

⁴ J. B. Beck, *Die Melodien* S. 142 f.

2. die Trouvèreslieder der Hs. Paris Bibl. Nat. fr. 846 . . . mit wenigen Ausnahmen in einer Notation niedergeschrieben sind, welcher man den modal gemessenen Charakter trotz der zahlreichen Schreibereigentümlichkeiten nicht absprechen kann,

3. Lieder in modaler Notation als Monodien erhalten sind, deren Verwendung auch als bestimmt modal gemessene Singstimme in mehrstimmigen Kompositionen nachgewiesen ist . . . ,

4. der Traktat des Grocheo die modale Messung der einstimmigen weltlichen Musik bestätigt und uns bekannte Lieder des Thibaut de Champagne und des Chatelain de Coucy als Beispiele anführt, und

5. ausdrücklich die Modi behandelt, nach welchen zu seiner Zeit die gesamte Musik (mit Ausnahme des gregorianischen Choral) gemessen und gesungen wurde, und schließlich

6. die Modi als musikalische Hauptrhythmen in derselben Gestalt, in welcher wir sie noch um das Jahr 1300 bei Grocheo finden, schon bei seinen Vorgängern, Franco, Garlandia, welche als *antiqui* bezeichnet werden, Aristoteles, Anonymus VII, und der *Discantus positio vulgaris* nachgewiesen sind . . .“.

Die Rhythmik der mensuriert überlieferten Melodien und die Lehre der Schriftsteller scheinen zunächst zwei Stützen für die modale Übertragung der provenzalisch-französischen Gesänge zu sein. Doch wird sich erweisen, daß beide nicht die Tragfähigkeit besitzen, die man in ihnen gesehen hat.

4. DIE FRAGE DER BEWEISKRAFT MENSURALER QUELLEN

Die gewichtige Frage nach der Aussagefähigkeit der mensuralen Aufzeichnung provenzalisch-französischer Lieder ist viel umstritten worden, und vermutlich wird eine endgültige Antwort kaum je möglich sein. Aber wenngleich uns bündige Beweise fehlen, werden wir die von mehreren Seiten vorgebrachten Bedenken ernst zu nehmen haben.

Da die bisher nachweisbaren Kontrafakturen durch deutsche Minnesänger etwa zu gleichen Teilen auf provenzalische und altfranzösische Vorlagen zurückgehen,¹ müssen wir beide Bereiche heranziehen.

Nach BECK (der allerdings einige Quellen noch nicht erfaßte) besitzen wir 15 Troubadoursmelodien (von insgesamt 259) in modaler

¹ Siehe S. 156f.

(Übergangs-) oder in franconischer Mensuralnotation und ca. 400 Trouvèresmelodien (von insgesamt ca. 1400) in Mensuralnotation.¹ Die Untersuchung der Notation der Hss. führte Beck zu den Ergebnissen,²

1. daß die ältesten Musikquellen ma. Lyrik in Metzger Neumen³ oder in Quadratnoten geschrieben wurden;

2. daß die Quadratnotierungen in diesen Quellen „keine konstanten Schriftsysteme bilden“;

3. daß ein Teil dieser ursprünglich in Quadratnotenschrift aufgezeichneten Melodien im Laufe der Zeit von einzelnen Abschreibern nach entwickelteren, modalen und mensuralen Notierungssystemen übertragen wurde;

4. daß wir den Rhythmus der quadratisch notierten Melodien zu metrischen Texten „mithilfe der . . . mensuralen Aufzeichnungen unzweideutig erkennen können“.

Beck nahm an, „daß der Hersteller der in Mensuralnoten überlieferten Fassung den Quadratnoten die richtige Deutung zu geben verstanden hat“⁴ und daß „derselbe Rhythmus auch für die nicht mensuralen Aufzeichnungen (derselben Melodie) zu substituieren ist“.⁵

Für die einstimmigen Gesänge haben wir nun mehrere Fragen zu prüfen: Handelt es sich bei den in „Longen“ und „Breven“ aufgezeichneten Melodien um echte Mensurbedeutung? Wenn ja: handelt es sich um die ursprüngliche Rhythmik? Diese beiden ersten Fragen führen zu der weiteren: Kommt hier nur die modale (tripeltaktige) Lesung und nicht etwa auch die geradtaktige in Betracht? Und endlich: Falls sich für diese mensural überlieferten Melodien eine der Motettenpraxis genau parallele modale Rhythmik beweisen läßt: wie weit ist damit die Gültigkeit des modalen Prinzips für alle übrigen Troubadours- und Trouvères-Melodien erwiesen?

H. RIEMANN lehnte die streng mensurale Deutung des Wechsels Longa-Brevis ab und wollte ihn eher im Sinne einer Akzentbezeichnung verstehen. Er vertrat den Standpunkt,⁶ daß wir gute Gründe haben, für die Jahrhunderte, die der franconischen Theorie mit ihrer auf die göttliche Trinität bezogenen Tripeltaktlehre vorausgehen, „ein Überwiegen,

¹ Vgl. S. 41.

² Beck, Die Melodien S. 82.

³ Hs. Paris BB. N. f. fr. 20050 = X (Beck) bzw. U (Gennrich).

⁴ Beck, Die Melodien S. 64.

⁵ Beck, Die Melodien S. 61.

⁶ H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger, MWbl 36 (1905), S. 761 f.

wenn nicht gar eine Alleinherrschaft des Dupeltakts anzunehmen.“ Riemann wies darauf hin, daß die zweisilbigen Versfüße, „obzwar immer noch trochäische oder jambische genannt, . . . bekanntlich schon seit der Zeit des Ambrosius (4. Jh.) an die Stelle der antiken Silbenmessung (lang und kurz) allmählich immer mehr die Silbenwägung (schwer und leicht, akzentuiert und akzentlos, Hebung und Senkung) gesetzt“ hatten. Er war zwar überzeugt, daß der ungleiche Takt dem ganzen Mittelalter geläufig gewesen sei, aber im Sinne eines zweiteiligen Taktes mit ungleichen Zeiten, und daß gerader und ungerader Takt im Grunde identisch seien, nämlich beide aus Hebung und Senkung bestünden, nur mit verschieden starker Dehnung der betonten Zeit.¹ In der bestimmten Unterscheidung von Longa und Brevis sah er nicht eine Absicht wirklicher Mensurierung, sondern vielmehr „ein gutes Mittel zur Verdeutlichung der rhythmischen Natur der Texte, nämlich durch Markierung der guten Taktzeiten durch Longae“.² „Daß es in einer Literatur und in einer Zeit, welche daktylische und anapästische Versbildung überhaupt nicht kannte, gar nicht ohne weiteres möglich war, solche als Neuerung zu bringen, ist ja klar und darum wohl verständlich, daß der Komponist bzw. Dichterkomponist . . . zu dem Auskunftsmittel der unterscheidenden Notenformen griff, welche die gleichzeitige Mensuralmusik geläufig gemacht hatte.“³ Riemanns Überlegungen sind nicht von der Hand zu weisen, nur darf man auch sie nicht zu einseitig fassen. Von seiten der Metriker wurde immer wieder betont, daß die Wahl zwischen Zweier- und Dreiertakt eine untergeordnete Rolle spiele; auch Handschin⁴ bemerkt, daß zwischen  einerseits,  und  andererseits kein prinzipieller Unterschied sei, ebenso zwischen  und . Bei den deutschen Liedern könnte diese Frage allerdings in einigen Fällen eigene Bedeutung gewinnen.⁵ Riemanns Ansicht hat sich indes nicht durchgesetzt, sie wurde zur Seite gedrängt von der mensural-modalen Lesung, auf die wir näher eingehen wollen.

Der zahlenmäßige Anteil der rhythmisch notierten Lieder läßt zunächst an eine allgemeine Verbreitung der Modalrhythmik viel eher bei den Trouvères (fast $\frac{1}{3}$ des Überlieferten) als bei den Troubadours (ca.

¹ H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger, MWbl 36 (1905), S. 762.

² Ebenda S. 777.

³ Ebenda.

⁴ J. Handschin, Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn, in: Medium Aevum 4 (1935), S. 69–82: 72.

⁵ Vgl. später S. 171f.

6% des Überlieferten) denken. Man ist versucht anzunehmen, daß es sich bei diesem provenzalischen Anteil um nachträgliche Angleichung an die Modalpraxis handelt, vor allem, wenn man die Hss. betrachtet, die diese Stücke enthalten:

Nach Becks Verzeichnis (Melodien S. 88) stehen

- 8 in Hs. Paris B. N. f. fr. 844 = Hs. W (Beck) bzw. M (Gennrich), die provenzalische und altfranzösische Lieder enthält und die nach Gennrich¹ in Quadratnotation geschrieben ist,
- 4 in Hs. Paris B. N. f. fr. 22543 = Hs. R (Beck), einer provenzalischen Handschrift,
- 2 in der Motettenhs. Montpellier H 196 = Hs. Mtpl. (Beck) und
- 1 in Hs. Paris B. N. f. fr. 846 = Hs. O (Gennrich), als einziges provenzalisches Stück in dieser frz. Liedersammlung, die Quadrat- und Mensuralnotation verwendet.

Duplikate zu diesen Melodien besitzen wir nur in Quadratnotation. Stellen wir nun die Codices 844 und 846, die zum großen Teil oder durchweg Trouvèrechansons enthalten, und den Motettenkodex Montpellier als nicht sicher beweiskräftig beiseite, so bleibt nur die Hs. 22543 mit ganzen 4 Melodien in Mensuralschrift übrig. Diese Handschrift, deren übrige 156 Melodien von etwa 6 verschiedenen Schreibern² in Quadratnoten aufgezeichnet sind, entstand erst um 1300³ und ist damit eine der jüngeren Quellen. Es kommt dazu, daß in dieser Hs. einige Melodien erst geraume Zeit später als der Text geschrieben wurden, wie ihre graphische Anordnung im Verhältnis zu Initialen und Randleisten erkennen läßt,⁴ und wie es scheint, gehören zu ihnen gerade auch die 4 in Longen und Breven notierten Stücke.

Man könnte nun denken, daß auch die quadratisch notierten Troubadoursmelodien modalrhythmisch zu singen waren, daß also die wenigen mensuralen (modal-rhythmischen) Melodien zugleich für alle anderen zeugen. Die relativ hohe Zahl der rhythmisch aufgezeichneten Trouvèresmelodien könnte eine solche Vermutung nahelegen.

Hiergegen wurde der Einwand erhoben, daß die mensuralen Fassungen der romanischen Melodien nicht den ursprünglichen Rhythmus wiedergeben müssen, sei es, daß man ihnen eine Rhythmik verlieh, die gerade

¹ F. Gennrich, Afz. Lieder I, Tübingen 1955, S. XXIX.

² J. B. Beck, Die Melodien S. 14.

³ Ebenda S. 8.

⁴ Ebenda S. 45.

dem Auftraggeber oder auch dem Schreiber zusagte oder die zur Zeit der Niederschrift allgemein als selbstverständlich in Mode war, sei es auch, daß man die Melodien modalrhythmisch redigierte, etwa um sie in Motetten einzuarbeiten. In solchem Falle könnte der Bestand jener rhythmisch aufgezeichneten monodischen Sammelhandschriften (besonders Paris B. N. f. fr. 846) entweder aus der Menge der damals bekannten Motetten herausgezogen oder aber zum Zwecke einer motettischen Verarbeitung zusammengestellt worden sein.

BECK begegnete diesem Einwand ziemlich allgemein.¹ Abgesehen von seinen Ausgangsargumenten, die an dieser Stelle kein neues Gewicht erhalten,² bringt Beck nur einen weiteren Hinweis auf die Theoretiker, nach deren Zeugnis die Reformen der Mensuralisten nicht den Rhythmus an sich betrafen, „sondern die signa et regulae ad notandum, die zur graphischen Wiedergabe, zur Figuration des tatsächlichen Rhythmus nötigen Tonzeichen“.³ Da der Großteil der Überlieferung den Rhythmus nicht erkennen lasse, gebe es zwei Möglichkeiten, zwischen denen zu entscheiden sei: entweder die mündliche Überlieferung der originalen Rhythmen der älteren Chansons und Motets bis zum Punkt ihrer mensuralen Niederschrift Ende des 13. Jahrhunderts, oder eine latente, einheitliche, geregelte (eben die modale) Rhythmik der Stücke, die sich aus ihrer sprachlichen Komponente (Sprachgebrauch, Bau des Textes, Verhältnis von Text und Melodie) habe ableiten lassen.

Selbstverständlich, so müssen wir ergänzen, wäre auch für diesen zweiten Fall ein starkes Mitspielen der mündlichen Überlieferung anzunehmen, und Beck selbst scheint zwischen den beiden von ihm genannten Erklärungsmöglichkeiten keinen großen Unterschied zu machen, denn die erste (mündliche Überlieferung der originalen Rhythmen bis zur rhythmischen Niederschrift) spricht er nicht weiter an, so wenig wie die mit ihr verknüpfte weitere Möglichkeit, daß sich die rhythmische Vortragsweise im Laufe einer 100jährigen mündlichen Tradition geändert haben könnte.

¹ Ebenda S. 95 f.

² Daß nämlich a) Monodien und Motetten weitgehend in der gleichen Quadratnotation überliefert seien und b) die taktmäßige, modale Rhythmik der Motetten durch die Aussagen der Theoretiker wie auch durch mensurierte Motettenquellen (Bamberg, Montpellier, Darmstadt, Roman de Fauvel) gesichert werde, woraus c) zu schließen sei, daß den beiden Kunstgattungen (Lied und Motette) „derselbe rhythmische Charakter latent innewohne“ (Beck, Die Melodien S. 95). Identisch ist Aubrys Analogie (vgl. vorher S. 106).

³ J. B. Beck, Die Melodien S. 96.

Nach Becks Ansicht spiegelt also jene „äußerliche Metamorphose der Tonzeichen“ nicht eine fundamentale Umwandlung des ursprünglichen Rhythmus, sondern nur einzelne Stufen der Notenschrift, also ihren natürlichen und durch den Fortschritt der Kompositionskunst bedingten und mit ihm parallel laufenden Entwicklungsgang.¹ Die graphische Figuration der relativen Dauerwerte der Noten nach den franconischen Regeln bezeichnet Beck als gewaltigen Fortschritt der Notenschreibkunst.² Daß F. Ludwig und Beck in einer falschen, zu starren Weise vom Notenbild und von heutigen Gegebenheiten ausgehen, wurde bereits dargelegt.³

Gegen die Annahme einer nachträglichen Modalisierung stellt Beck außer seiner Berufung auf die Theoretiker, die von einem solchen Rhythmuswandel nichts erwähnen, ein stilistisch-ästhetisches Argument: daß eine Melodie, die einmal in einem gewissen Rhythmus geschaffen und gesungen worden sei, in eine andere Taktart übertragen auch einen anderen Charakter annehme; daß ihr ganzes Wesen verändert werde. Deshalb sei „eine prinzipielle Ummodelung sämtlicher vor der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestehenden Gesänge durch eine Schule . . . nicht nur unwahrscheinlich, sondern geradezu unmöglich.“⁴

Diesem Gesichtspunkt läßt sich entgegen, daß es gerade für die rhythmische Abwandlung vorgegebener Melodien die verschiedenartigsten Beispiele gibt, von mehrstimmigen Bearbeitungen liturgischer cantus firmi bis zum Volkslied. Und die in späteren mensural notierten Stücken so reich belegte Vertauschbarkeit von Zweier- und Dreierrhythmus, die mit dem Tanz zusammenhängt, dürfte gerade auch in der älteren, nicht schriftlich fixierten, frei vorgetragenen Musik eine Rolle gespielt haben. Dem in der Musik (und in der Kunst überhaupt) so ausgeprägten Grundprinzip des Miteinander von bekannten und neuen Elementen, von Parallelität und Kontrast, widerspricht nicht, sondern entspricht geradezu der Wechsel der Rhythmik, ja die Veränderung des Charakters einer Melodie, wie sich am Volkslied deutlich zeigt.⁵ Erst eine komponierte, das heißt vom Urheber verbindlich zu

¹ J. B. Beck, Der Takt S. 168.

² J. B. Beck, Die Melodien S. 86.

³ Siehe S. 61; 102 f.

⁴ J. B. Beck, Der Takt, S. 170.

⁵ Auch die Mittel der Verzierung, der Variation, der Wiederholung, der Schlußvariierung in *apertum* und *clausum*, die Strophigkeit und der Refrain dienen dieser wirksamen Verquickung des Bekannten mit dem Neuen. – Zur rhythmischen Variabilität des Volksliedes vgl. Anhang, Beispiel 7.

Papier gebrachte Musik¹ bedarf grundsätzlich nicht mehr der Anlehnung an Vorgegebenes, sondern kann sich souverän von allen Bindungen lösen (soweit die Technik sie nicht vorschreibt) und sich dadurch behaupten, daß sie – zunächst als Einmalig-Neues hingestellt – wiederholbar ist und in bleibender Gestalt (das heißt im ganzen unverändert) fortlebt.

HUSMANN wies mehrfach darauf hin, daß wir immerhin mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß die Kopisten einer späteren Generation beim Abschreiben rhythmisch neutral notierter Melodien nicht nur den fortschrittlichen Schreibgepflogenheiten ihrer Zeit folgten, sondern damit auch in gewissem Umfang den Melodien eine neue Rhythmik gaben. Doch bleibt es bei dieser allgemeinen Feststellung Husmanns. In seinen vergleichenden Untersuchungen, in denen er von mensurierten Niederschriften ausgeht, scheint er sie im wesentlichen zu vernachlässigen: denn er geht von der mensuralen Aufzeichnung der Melodien im mehrstimmigen Verband aus, der ja eine organisierte Rhythmik erforderlich machte. Die Frage nach dem ursprünglichen Rhythmus der Melodien ist durch diese Quellen keineswegs schlüssig beantwortet.

Das Argument des Austausches zwischen Motette und Monodie im 13. Jahrhundert, das im Anschluß an Ludwigs Ermittlungen vor allem F. Gennrich ins Feld geführt hat,² besitzt nach der Auffassung HANDSCHINS für die modale Interpretation nur beschränkte Gültigkeit: „Eine Änderung des Rhythmus bei der Überführung der Melodie aus dem einen in das andere Gebiet wäre an sich nicht ausgeschlossen; wir sehen an manchen Beispielen, daß solche Änderungen dem Gefühl des Mittelalters viel näherlagen als dem unseren. Die Hauptsache ist aber, daß

¹ Über den Bedeutungsinhalt des Begriffes „komponieren“ muß man sich klar werden. In der Regel wird heute mit diesem Wort gleichermaßen die Erfindung mehrstimmiger und einstimmiger Musik bezeichnet (u. a. U. Aarburg, ZfdA 87, 1956, S. 45: „... die künstlerische Leistung des ma. Komponisten besteht im Komponieren, in der geschickten Verwendung gängiger Motive“). Genau genommen widerspricht wohl diese Anwendung des Begriffes seiner geschichtlichen Bedeutung, in der er sich offenbar zunächst bezieht auf das Zusammenstellen zweier oder mehrerer Stimmen, die gleichzeitig zu erklingen haben. Dem Wesen nach unterscheiden sich die beiden Vorgänge darin, daß der eine von schriftlicher Fixierung unabhängig war (vgl. auch F. Zamminer, Der Vatikanische Organum-Traktat, Tutzing 1959 [s. LV], S. 210), während der andere die Aufzeichnung voraussetzt. In den Biographien der Troubadours ist immer nur von ‚cantar‘ und ‚trobar‘ die Rede. Dagegen siehe die Anwendung von ‚componere‘ bei Johannes de Grocheo (vorn S. 18), allerdings mit den grundsätzlichen Einschränkungen (siehe S. 124 f.).

² F. Gennrich, Trouvèrelieder und Motettenrepertoire, ZfMw 9 (1926/27), S. 8–39; 65–85.

jener Austausch zwischen Motette und Monodie fast nur eine bestimmte Klasse der Monodie betrifft, nämlich das französische Rondeau und damit verwandte Refrainformen, also Lieder, welche oft, wenn auch nicht immer zum Tanz dienten... Die provenzalische ‚canço‘ steht außerhalb des mit der Motette in Austausch stehenden Bereiches; Adepten der Modaltheorie mögen dies damit erklären, daß die Motette ein französisches (nordfranzösisches) Produkt ist, doch kann dies nicht als positives Argument gelten.“¹

Zu dieser entschiedenen Stellungnahme verdienen folgende grundlegende Bemerkungen Handschins ergänzt zu werden: „Ein... Unterschied ist, daß die Monodie im Ebenmaß eines wohlabgemessenen Strophenbaues erstrahlt, während in der Motettenstimme die Verse von sehr unregelmäßiger Länge sind und das Ebenmaß durch das Zusammenwirken der Stimmen... hergestellt wird. Wer beobachtet hat, wie sehr die mittelalterliche Kunst vom Prinzip der Ökonomie oder der ‚gleichen Summe‘ beherrscht wird, der wird es natürlich finden, daß die einander durchkreuzenden unregelmäßigen Perioden der Motettenstimmen in der Regel die der Silbenzahl entsprechende Länge erhalten, während umgekehrt ein besonderer Reiz darin bestehen kann, die regelmäßigeren Versschemata in der Monodie zu dehnen. Innerhalb der Monodie, nicht innerhalb der Motette wird die Problematik des Verhältnisses zwischen Vers und musikalischem Rhythmus greifbar. Auch auf anderen Gebieten sehen wir Analoges: wie kompliziert sind die rhythmischen Probleme des ‚gregorianischen‘ Chorals im Vergleich zur Mehrstimmigkeit! Ist nicht unsere Sucht, die Monodie des Mittelalters durchweg taktisch zu fassen, im letzten Grunde ein Ausfluß unserer ‚mehrstimmigen‘ Musikauffassungen?“²

Noch ein Punkt muß berücksichtigt werden: In vielen Fällen ist der Gebrauch der Longa und Brevis uneinheitlich, unlogisch und oft auch graphisch nicht eindeutig. Beck selbst spricht von „unregelmäßigem und unverständlichem Abwechseln von Longa und Brevis“,³ an anderer Stelle von „zahlreichen Schreibereigentümlichkeiten“,⁴ und solche Beispiele finden sich in seinen Transkriptionen, in Aubrys Ausgabe ‚Les plus

¹ J. Handschin, Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernard de Ventadorn, Medium Aevum 4 (1935), S. 69–82: 79.

² Ebenda S. 78. In diesem Bedenken stimmt Handschin grundsätzlich mit Appel (Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, Halle 1934, S. 2 f.) überein.

³ J. B. Beck, Die Melodien S. 61.

⁴ Ebenda S. 142.

sind. Dasselbe trifft auf diejenigen zu, die es für logisch hielten, alle in modalem ungeradem Takt zu singen, wenngleich in den Manuskripten keinerlei Anhaltspunkte hierfür gegeben sind“.¹ Es scheint mir angebracht, die wichtigsten uns betreffenden Schlußfolgerungen, die Anglès aus seiner Untersuchung der alphonsischen Melodien zieht, hier wiederzugeben:²

- „1. Der Rhythmus des 6. Modus, der bis dahin nur im Triplum und Quadruplum der ma. Motetten Verwendung gefunden hatte, wie es scheint, findet sich auch in der Monodie der Cantigas.
2. Viele Melodien erscheinen in *gemischtem* modalem Rhythmus. Ich verstehe unter „modus mixtus“ die Verbindung von zwei oder mehr rhythmischen Modi in ein und derselben Melodie.
3. Der *gerade* Takt kommt in vielen Melodien vor. Dieser Rhythmus, obwohl er gerade ist, entfernt sich beträchtlich von der Riemannschen Theorie.
4. In vielen anderen Melodien erscheint *der gerade Takt mit dem ungeraden* verquickt. Das ist vielleicht die wichtigste Entdeckung für die heutige Musikwissenschaft, welche sich bislang darauf versteifte, daß eine solche Verquickung in der ma. Monodie unmöglich sei. Ein Blick auf das gregorianische Repertorium und auf die Volksliedsammlungen würde genügen, um sich zu überzeugen, wie häufig solche rhythmische Verbindungen in alten und teilweise sehr charakteristischen Melodien vorkommen.
5. Wenn in den Cantigas Ligaturen von mehr als drei Noten auftreten, werden sie *nie* in der Zeitdauer einer brevis ausgeführt.
6. Die *Plica* war für die Spanier immer *eine wirkliche Note* mit demselben Wert, der der Hauptnote zukommt, von der sie abhängt.
7. Das alphonssische Repertorium beweist ferner, daß die *Metrik* des Textes keine allgemeine Norm ist, um einen bestimmten Rhythmus festzulegen. Das ist ein Punkt, den ich gründlich untersucht habe zusammen mit meinem unglücklichen Freund und Mitarbeiter Hans Spanke.“

„Es wäre ein großer Irrtum, sich darauf festlegen zu wollen, die Troubadourmelodien einzig und allein im geraden Takt oder nur im

¹ H. Anglès, ebenda S. 46.

² Ebenda S. 49f. (Hervorhebungen von dort übernommen). Zu der allgemeinen, über das spanische Repertoire hinausgehenden Bedeutung dieser Ergebnisse vgl. S. 117 Anm. 2.

ungeraden Takt zu transkribieren. Es empfiehlt sich eine größere Vorsicht bei Neuausgaben. Es ist nicht angebracht, heutzutage bedeutende Veröffentlichungen erscheinen zu lassen mit Transkriptionen, die vor 40 oder 50 Jahren gemacht wurden, ohne daß man sie vorher einer ganz gründlichen Revision unterworfen hätte. Heute kann man nicht mehr von Hypothesen sprechen, denn wir verfügen über Tatsachen und authentische Beweise über die Art, wie die ma. Troubadourmelodien gesungen wurden. Obgleich es nicht möglich ist, die höfischen Melodien immer mit dem *authentischen* Rhythmus zu transkribieren, aus Mangel an einer hinreichenden Notation, so können wir doch immerhin einen edleren und dem ursprünglichen mehr oder weniger nahestehenden Rhythmus in Vorschlag bringen.“

Soweit Anglès über die von ihm freigelegten Befunde und die zu ziehenden Folgerungen. Es dürfte offensichtlich sein, daß jene mensural notierten und rhythmisch sehr differenzierten kastilianischen Melodien zu der hier verhandelten Sache gewichtige Zeugen sind.¹ Eindringlich fordern sie, da Anglès sich zunächst auf vorläufig-grundsätzliche Mitteilungen und Anregungen beschränkt, zu weiterem gründlichem Quellenstudium und in die Breite gehendem systematischem Vergleich heraus.

5. DAS ZEUGNIS DER THEORETIKER

Von den mittelalterlichen Lehrschriften über die Verskunst² wird die musikalische Seite der Lyrik in der Regel vernachlässigt. Diese Tatsache ist bemerkenswert, denn sie unterstreicht die Autonomie des Versbaues, die man in neuerer Zeit zugunsten einer Vorherrschaft der musikalischen Seite einengen wollte. Über den sanglichen Vortrag der frühmittelalterlichen Hymnen erfahren wir durch einige Schriftsteller, daß er, dem Bau der Texte entsprechend, antiken Metren folgte; so schreibt BEDA:³

item ad formam trochaici metri canunt hymnum de die iudicii (Apparēbit répentīna Dīs māgna dōminī),

oder

ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus O réx aetérne dōminé Rerūm creátor ómniūm

¹ Siehe auch später S. 193.

² Siehe die Aufzählung bei Beck, Die Melodien S. 103 ff.

³ Ars metrica, hg. v. H. Keil, Grammatici Latini Bd. 7, Leipzig 1878, S. 258 f.

und AURELIANUS REOMENSIS:¹

Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina . . .

Da in den antiken Metren eine Länge die doppelte Dauer einer Kürze zählte, glaubt man meist, für die hier gemeinten Gesänge Dreiertakt annehmen zu können.²

DANTE hat in seiner Schrift *De vulgari eloquentia*³ ausführlich den Bau der altitalienischen Lyrik behandelt und auch den der provenzalischen Dichtung berührt, gibt uns aber keine Aufschlüsse zum musikalischen Rhythmusproblem. Leider fehlt der für unsere Fragen wahrscheinlich wichtigste Teil, das 4. Buch, das über den *Rythimus* handeln sollte.

Kunde von der Modaltheorie besitzen wir durch die mittellateinischen Musikschriftsteller. Soweit bekannt, waren sie Kleriker, und ihr Feld sind die Liturgie und die geistliche Mehrstimmigkeit. Auf diese mehrstimmige Musik bezieht sich ausschließlich ihre Moduslehre, nach welcher Bellermann, Jacobsthal und F. Ludwig das modale Übertragungsverfahren ausgearbeitet haben. Einzig JOHANNES DE GROCHEO (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) geht in seinem Traktat⁴ auch auf die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik ein und ist damit für unser Problem der wichtigste Gewährsmann. Auf ihn beruft sich allgemein, wer die Modalrhythmik für die mittelalterliche Monodie in Anspruch nimmt.

Indes scheint auch er kein unmittelbares oder eindeutiges Zeugnis über die monodische Rhythmik abzugeben, und vor allem ist bei ihm von einer modalen Rhythmik der weltlichen Chansonmusik nicht ausdrücklich die Rede.

Prüfen wir, was uns Grocheo⁵ zu diesem Punkte mitteilt.

Zunächst zur Einteilung der Musik. Von einigen werde die Musik in *musica plana* (oder nicht-mensurale Musik) und *mensurale Musik* eingeteilt:⁶

¹ Gerbert, *Scriptores* Bd. I, S. 33 f.

² Siehe jedoch die Einwände von H. Anglès, vorher S. 117 f.

³ Dante, *De vulgari eloquentia*, hg. von Ludovicus Bertalot, Friedrichsdorf bei Frankfurt/M. 1917.

⁴ Herausgegeben von E. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943 (hiernach wird zitiert. Mit der Übersetzung halte ich mich nicht immer an Rohloff); zuvor, ebenfalls mit Übersetzung, herausgegeben von J. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, SIMG 1 (1899), S. 65–130.

⁵ Ich behalte die üblich gewordene, streng gesehen unkorrekte Benennung „Grocheo“ bei.

⁶ Grocheo (Rohloff) S. 47, Z. 13 ff.

. . . per planam sive immensurabilem intelligentes ecclesiasticam, quae secundum Gregorium pluribus tonis determinatur. Per mensurabilem intellegunt illam, quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductibus et motetis.

Sed si per immensurabilem intellegant musicam nullo¹ modo mensuratum, immo totaliter ad libitum dictam, deficiunt, eo quod quaelibet operatio musicae et cuiuslibet artis debet illius artis regulis mensurari. Si autem per immensurabilem non ita praecise mensuratum intellegant, potest, ut videtur, ista² divisio remanere.

„Sie verstehen unter *musica plana* oder nicht-mensuraler Musik die kirchliche, die nach Gregor durch mehrere (Kirchen-)Töne bestimmt wird. Unter *mensuraler Musik* verstehen sie jene, welche aus verschiedenen zugleich gemessenen und erklingenden Tönen hervorgebracht wird, wie in den Kondukten und Motetten.

Wenn sie aber unter nicht-mensuraler Musik eine auf keine Art gemessene, ja gänzlich nach Belieben vorgetragene Musik verstehen, gehen sie fehl, weil jede Tätigkeit der Musik und überhaupt jeder Kunst nach den Regeln jener Kunst gemessen werden muß. Wenn sie hingegen unter nicht-mensuraler Musik eine nicht so genau gemessene verstehen, kann, wie man sieht, diese Einteilung verbleiben.“

Grocheo selbst teilt die Musik, welche die Leute in Paris gebrauchen (*qua utuntur homines Parisiis*), in drei Gattungen:

- musica vulgaris* (= einstimmige weltliche Musik),
- musica mensurata* (= mehrstimmige geistliche Musik),
- musica ecclesiastica* (= liturgische Musik):³

Unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili, quam vulgarem musicam appellamus; aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratum. Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur. Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum creatorem deputatum est.

In der ersten Einteilung, der sich Grocheo selbst nicht anschließt, ist das Vorhandensein einer nicht-mensuralen, d. h. offensichtlich rhy-

¹ Wolf las ‚ullo‘ (s. Rohloff S. 47, Anm. 24); nach ihm zitierte u. a. Beck, *Die Melodien* S. 142 (vgl. zu dieser Feststellung auch J. Handschin, *Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe* . . ., S. 80).

² Wolf las ‚nulla‘ statt ‚ista‘ (in Hs. D schlecht lesbar, s. Rohloff S. 47, Anm. 27); hiernach interpretierte auch J. Handschin, *Die Modaltheorie* S. 80.

³ Grocheo S. 47, Z. 35.

und AURELIANUS REOMENSIS:¹

Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina . . .

Da in den antiken Metren eine Länge die doppelte Dauer einer Kürze zählte, glaubt man meist, für die hier gemeinten Gesänge Dreiertakt annehmen zu können.²

DANTE hat in seiner Schrift *De vulgari eloquentia*³ ausführlich den Bau der altitalienischen Lyrik behandelt und auch den der provenzalischen Dichtung berührt, gibt uns aber keine Aufschlüsse zum musikalischen Rhythmusproblem. Leider fehlt der für unsere Fragen wahrscheinlich wichtigste Teil, das 4. Buch, das über den ‚Rythimus‘ handeln sollte.

Kunde von der Modaltheorie besitzen wir durch die mittellateinischen Musikschriftsteller. Soweit bekannt, waren sie Kleriker, und ihr Feld sind die Liturgie und die geistliche Mehrstimmigkeit. Auf diese mehrstimmige Musik bezieht sich ausschließlich ihre Moduslehre, nach welcher Bellermann, Jacobsthal und F. Ludwig das modale Übertragungsverfahren ausgearbeitet haben. Einzig JOHANNES DE GROCHEO (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) geht in seinem Traktat⁴ auch auf die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik ein und ist damit für unser Problem der wichtigste Gewährsmann. Auf ihn beruft sich allgemein, wer die Modalrhythmik für die mittelalterliche Monodie in Anspruch nimmt.

Indes scheint auch er kein unmittelbares oder eindeutiges Zeugnis über die monodische Rhythmik abzugeben, und vor allem ist bei ihm von einer modalen Rhythmik der weltlichen Chansonmusik nicht ausdrücklich die Rede.

Prüfen wir, was uns Grocheo⁵ zu diesem Punkte mitteilt.

Zunächst zur Einteilung der Musik. Von einigen werde die Musik in *musica plana* (oder nicht-mensurale Musik) und *mensurale Musik* eingeteilt:⁶

¹ Gerbert, *Scriptores* Bd. I, S. 33 f.

² Siehe jedoch die Einwände von H. Anglès, vorher S. 117 f.

³ Dante, *De vulgari eloquentia*, hg. von Ludovicus Bertalot, Friedrichsdorf bei Frankfurt/M. 1917.

⁴ Herausgegeben von E. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943 (hiernach wird zitiert. Mit der Übersetzung halte ich mich nicht immer an Rohloff); zuvor, ebenfalls mit Übersetzung, herausgegeben von J. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, SIMG 1 (1899), S. 65–130.

⁵ Ich behalte die üblich gewordene, streng gesehen unkorrekte Benennung „Grocheo“ bei.

⁶ Grocheo (Rohloff) S. 47, Z. 13 ff.

. . . per planam sive immensurabilem intelligentes ecclesiasticam, quae secundum Gregorium pluribus tonis determinatur. Per mensurabilem intellegunt illam, quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductibus et motetis.

Sed si per immensurabilem intellegant musicam nullo¹ modo mensuratum, immo totaliter ad libitum dictam, deficiunt, eo quod quaelibet operatio musicae et cuiuslibet artis debet illius artis regulis mensurari. Si autem per immensurabilem non ita praecise mensuratum intellegant, potest, ut videtur, ista² divisio remanere.

„Sie verstehen unter *musica plana* oder nicht-mensuraler Musik die kirchliche, die nach Gregor durch mehrere (Kirchen-)Töne bestimmt wird. Unter mensuraler Musik verstehen sie jene, welche aus verschiedenen zugleich gemessenen und erklingenden Tönen hervorgebracht wird, wie in den Kondukten und Motetten.

Wenn sie aber unter nicht-mensuraler Musik eine auf keine Art gemessene, ja gänzlich nach Belieben vorgetragene Musik verstehen, gehen sie fehl, weil jede Tätigkeit der Musik und überhaupt jeder Kunst nach den Regeln jener Kunst gemessen werden muß. Wenn sie hingegen unter nicht-mensuraler Musik eine nicht so genau gemessene verstehen, kann, wie man sieht, diese Einteilung verbleiben.“

Grocheo selbst teilt die Musik, welche die Leute in Paris gebrauchen (*qua utuntur homines Parisiis*), in drei Gattungen:

- musica vulgaris* (= einstimmige weltliche Musik),
- musica mensurata* (= mehrstimmige geistliche Musik),
- musica ecclesiastica* (= liturgische Musik):³

Unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili, quam vulgarem musicam appellamus; aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratum. Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur. Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum creatorem deputatum est.

In der ersten Einteilung, der sich Grocheo selbst nicht anschließt, ist das Vorhandensein einer nicht-mensuralen, d. h. offensichtlich rhy-

¹ Wolf las ‚ullo‘ (s. Rohloff S. 47, Anm. 24); nach ihm zitierte u. a. Beck, *Die Melodien* S. 142 (vgl. zu dieser Feststellung auch J. Handschin, *Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe . . .*, S. 80).

² Wolf las ‚nulla‘ statt ‚ista‘ (in Hs. D schlecht lesbar, s. Rohloff S. 47, Anm. 27); hiernach interpretierte auch J. Handschin, *Die Modaltheorie* S. 80.

³ Grocheo S. 47, Z. 35.

misch nicht festgelegten und nicht festlegbaren Musik (*musica immensurabilis*) ausdrücklich, in der zweiten, Grocheos eigener Einteilung implizite enthalten durch die Gegenüberstellung von *musica vulgaris* und *musica mensurata*, wonach die erstere also nicht *mensurata* wäre. Er möchte sie jedoch nicht ‚*immensurabilis*‘, sondern ‚*non ita praecise mensurata*‘ nennen. Da Grocheo unter *musica mensurata*, übereinstimmend¹ mit der von ihm zuerst erwähnten Einteilung, eindeutig die (geistliche) Mehrstimmigkeit versteht, die er dort definiert:²

quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductis et motetis,

könnte diese Stelle höchstens mit Berufung auf Verwandtschaft zwischen Conductus und Troubadourgesang als Beleg für dessen mensurale beziehungsweise modale Rhythmik aufgefaßt werden. Andererseits gilt grundsätzlich, daß die Theoretiker nicht immer der Vielfalt der Praxis gerecht werden können, da sie stets auf logische Geschlossenheit und Knappheit ihres Systems bedacht sind, wofür ein Beispiel folgen wird.³ Hinzu kommen von den Theoretikern selbst geäußerte Vorbehalte. So verlangt Grocheo zwar die Regel in jeder Kunstausübung, und daher kann für ihn die Einteilung nur dann gelten, wenn unter ‚*musica immensurabilis*‘ eine nicht so genau gemessene (aber keine ungemessene) Musik verstanden wird. Er betont gleich darauf, daß es ihm schwerfalle, den Gesamtbereich der Musik richtig zu unterteilen, da eine solche richtige Einteilung mit ihren einzelnen Gruppen die ganze Natur des geteilten Ganzen (des ganzen Geteilten) erschöpfen müsse:⁴

Nobis vero non est facile musicam dividere recte, eo quod in recta divisione membra dividenda debent totam naturam totius divisi evacuare.

Es gebe aber mehr (mehrere) und verschiedene Teile (Arten) der Musik, entsprechend den nach Ländern oder Gegenden verschiedenen Sitten, Mundarten oder Sprachen:⁵

Partes autem musicae plures sunt et diversae secundum diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis,

¹ Vielleicht nicht zufällig heißt es hier ‚*appellans*‘ (nicht, wie vorher, ‚*appellamus*‘).

² Siehe S. 121.

³ Siehe S. 124; Näheres ferner S. 128 ff.

⁴ Grocheo S. 47, Z. 24 ff.

⁵ Grocheo S. 47, Z. 26.

und er wolle von jener Musik ausgehen, die von den Zeitgenossen in Paris betrieben werde:¹

Si tamen eam diversimus, secundum quod homines Parisiis ea utuntur et prout ad usum vel convictum civium est necessaria . . ., videbitur sufficienter nostra intentio terminari, eo quod diebus nostris principia cuiuslibet artis liberalis diligenter Parisiis inquiruntur et usus earum et fere omnium mechanicarum inveniuntur.

„Wenn wir sie jedoch eingeteilt haben im Blick darauf, wie die Leute in Paris sie ausüben, und wie sie für den praktischen Umgang oder das Zusammenleben der Bürger notwendig ist . . ., so wird sich unser Vorhaben offensichtlich genügend erfüllen, weil in unseren Tagen zu Paris die Grundlagen jeder freien Kunst sorgfältig untersucht werden und die Anwendung dieser und fast aller mechanischen Künste eronnen wird.“

Die Gruppe der volkstümlichen Musik (*musica vulgaris*), die für uns in Betracht kommt, unterteilt Grocheo in Vokal- und Instrumentalmusik, die Vokalmusik wiederum in den *cantus* (un¹ zwar *cantus gestualis*, *cantus coronatus* und *cantus versiculatus*) und die *cantilena* (und zwar *rotunda*, *stantipes* und *ductia*). Hierbei scheint sich die Gattung des *cantus coronatus* mit unserem Begriff des Minnesangs genau zu decken:

Cantus coronatus ab aliquis simplex conductus dictus est. Qui enim propter bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice ‚Ausi com l'unicorne‘ vel ‚Quant li roussignol‘. Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua, sicut de amicitia et caritate, et ex omnibus longis et perfectis efficitur.

„Der *cantus coronatus* wird von manchen *conductus simplex* genannt. Wegen seiner Vortrefflichkeit in Text und Gesang wird er von den Meistern und Studierenden der Tonkunst (? oder: in bezug auf seine Töne?)² gekrönt, wie im Französischen ‚*Ausi com l'unicorne*‘ oder ‚*Quant li roussignol*‘. Er pflegt selbst von Königen und Adeligen verfaßt und auch vor Königen und Landesfürsten vorgesungen zu wer-

¹ Grocheo S. 47, Z. 28.

² Rohloff übersetzt: ‚wird. . . um die Töne herum bekränzt‘ (S. 80, Z. 10).

den, damit er ihre Gemüter zu Kühnheit und Tapferkeit, Hochsinn und Freigebigkeit bewege, was alles einer guten Regierung förderlich ist. Dieser Gesang handelt von einem ergötzlichen und erhabenen Gegenstand, wie etwa der Freundschaft und der Liebe (der Liebe und der hohen Minne?), und wird in lauter perfekten Longen ausgeführt.“

Hier erfahren wir nun von Grocheo zugleich etwas über die Vortragsweise des *cantus coronatus*, und allein auf diese Stelle (*et ex omnibus longis et perfectis efficitur*) haben sich die Modalinterpreten berufen.¹ Ehe wir uns näher mit ihr befassen, sei jedoch der Blick noch auf eine Stelle gerichtet, die mir die Zuständigkeit des Pariser Gelehrten in diesem Bereich der Musik stark einzuschränken scheint.

Grocheo gibt nämlich für den *cantus coronatus* als nach dem Siebenmaß der Konkordanz festgesetzte Verszahl rundweg 7 an:²

Versus vero in cantu coronatu est, qui ex pluribus punctis et concordantiis ad se invicem harmoniam facientibus efficitur. Numerus vero versuum in cantu coronato ratione septem concordantiarum determinatus est ad septem. Tot enim versus debent totam sententiam materiae, nec plus nec minus, continere.

Der Siebenzeiler (*septain*) ist zwar, besonders als Kanzone, in der provenzalischen und altfranzösischen Kunstlyrik höchstbeliebt,³ aber auch die 6-, dann vor allem die 8- und 10zeilige Strophe sind sehr häufig. Die 6–10zeilige (meist 8zeilige) Reihenstrophe (*ababab . .*) wird besonders gern in Kreuzliedern benutzt. In der Kanzone, dem im Minnelied wohl gebräuchlichsten Strophentyp,⁴ überwiegt die Verszahl 7, doch daneben sind 6, 8, 9 und 10 Verse gebräuchlich, seltener 11, 12 und noch mehr.

Der im Literarischen gesicherte historische Befund zeigt eindeutig, wie hier ein Hang zum System Grocheos Wahrheitstreue überbietet.

¹ U. a. F. Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, *ZfdA* 79 (1942), S. 24 bis 48: 32; ders., Grundsätzliches zur Rhythmik der ma. Monodie, *Mf.* 7 (1954), S. 150 bis 176: 175; vgl. auch J. Handschin, Die Modaltheorie S. 81, Anm. 2. – Über Beck siehe S. 125 f.

² Grocheo S. 51, Z. 32

³ W. Suchier, Französische Verslehre auf historischer Grundlage, Tübingen 1952, S. 183, 189.

⁴ Aufschlußreich ist die von H. Spanke gegebene Übersicht über die Verwendung der einzelnen Strophentypen bei den älteren Troubadours, wonach von 180 Liedern 79 Kanzonen sind (H. Spanke, Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs: *Marcabrustudien* [s. LV], Berlin 1940, S. 41).

Sollte ein Mangel an Kenntnis schuld sein, so wäre das Bild noch negativer. Auch ist seine vorher gegebene Definition des *cantus coronatus* zu klar, als daß man die einseitige Bemerkung über die Verszahl zu einer formalen Einschränkung des Gattungsbegriffes benutzen dürfte. Vielmehr wird man der Autorität Grocheos auf dem weltlichen Kunstsektor mit großer Vorsicht begegnen müssen. Doch hat man wunderlicherweise diese (und andere) Äußerungen in seinem Traktat, im Gegensatz zu jener über die Vortragsweise des *cantus coronatus*, m. W. bisher außer acht gelassen.¹

Was bedeutet aber nun ‚in lauter perfekten Longen‘? Man möchte meinen, BECK habe diese Longen als modalrhythmische Einheiten im Auge gehabt, wenn er sich darauf berief, daß „der Traktat des Grocheo die modale Messung der einstimmigen weltlichen Musik bestätigt“.² Das ist aber nicht der Fall; er bezieht diese Aussage vielmehr auf die Schreibweise, die (undifferenzierte) Quadratnotation der älteren Handschriften.³ Zur Vortragsweise läßt er im Gegenteil Grocheo sprechen,⁴ die *musica vulgaris* sei „*non ita praecise mensurata*, weil sie als Sologesang ad libitum vorgetragen werden kann, *ullo modo mensurata, immo totaliter ad libitum dicta*“, – aber ohne von diesem Hinweis irgendeinen Gebrauch zu machen. Alle von Beck herangezogenen Theoretikerangaben über die Modi beziehen sich in den Traktaten ausschließlich auf die Mehrstimmigkeit. Der einzige Satz Grocheos, der eine Stütze für die modale Lesung weltlicher Melodien bieten könnte,⁶

plurimi enim modernorum adhuc eis [sc. sex modis] utuntur et ad illos omnes suos cantus reducut

steht ebenfalls in dem die gemessene Musik (Mehrstimmigkeit) behandelnden Abschnitt und ist auf diese bezogen,⁷ und *plurimi modernorum* sind zunächst ‚die meisten Musiker in Paris‘.⁸ Man wird nicht bezweifeln,

¹ Beck entschuldigt sich (Die Melodien S. 142, Anm. 2): „Auf die weitere Einteilung der *musica vulgaris* im Sinne des Grocheo und überhaupt auf die Besprechung der einzelnen Liedgattungen werden wir erst näher eingehen können, nachdem das ganze Korpus der Melodien veröffentlicht sein wird. . .“

² Siehe S. 108 Punkt 4.

³ J. B. Beck, Die Melodien S. 82 Anm. 1.

⁴ Ebenda S. 142.

⁵ Hs. ‚nullo‘, vgl. S. 121 Anm. 1.

⁶ Grocheo S. 55, Z. 9 ff.

⁷ Vgl. Rohloff S. 85 Anm. 7.

⁸ Beck liest „die gesamte Musik seiner Zeit (mit Ausnahme des gregorianischen Choral)“ heraus (Die Melodien S. 143; vgl. vorn S. 108 Punkt 5).

daß auch etliche einstimmige Lieder damals, vielleicht auch außerhalb von Paris, modalrhythmisch entworfen oder nachträglich modal vorgetragen wurden. Doch auch für diese Annahme liefert Grocheos Traktat noch keinen bündigen Beweis, geschweige denn für das Recht zu einer modalen Rhythmisierung in Bausch und Bogen, und so ist es an der Zeit, nach 50 Jahren, in denen die modale These nahezu universale Ansprüche auf dem Gebiet des mittelalterlichen Liedes durchsetzen konnte, auf diesen glatten Bruch in Becks methodischem Ansatz hinzuweisen.

Daß Grocheo mit *longibus perfectis* den 5. Modus (also wie wir ihn verstehen, nämlich wieder strenge Messung) gemeint haben könnte, wie er später von Beck und dann namentlich von Husmann bevorzugt wurde,¹ ist auch beim Vergleich mit anderen Teilen seines Traktates so gut wie ausgeschlossen.

Es wurde schon angedeutet, daß der Abschnitt über gemessene Musik² ausschließlich von mehrstimmigen Gesängen (motetus, organum, hoquetus) handelt. Bezeichnenderweise muß nach Grocheo, wer diese zusammensetzen will, zuerst den Tenor ordnen und ihm Modus und Mensur geben. Diese wichtigste Stimme muß nämlich zuerst geregelt sein, weil nachher erst durch ihre Vermittlung die anderen geformt werden:³

Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Pars enim principalior debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae . . .

Eine andere Stelle, an der Grocheo den *cantus publicus* (= *vulgaris*) und den *cantus praecise mensuratus* (*compositus*) nebeneinander und beide dem *cantus ecclesiasticus* gegenüberstellt,⁴ deutet ebenfalls darauf hin, daß die *musica vulgaris* nicht genau mensuriert ist:

. . . dicamus, quod tonus est regula, per quam quis potest omnem cantum ecclesiasticum cognoscere . . . Dico etiam cantum ecclesiasticum, ut excludantur cantus publicus et praecise mensuratus, qui tonis non subiciuntur.

(Diese Stelle ist auch deshalb bedeutsam, weil sie besagt, daß die weltliche Musik sich nicht an die Kirchentöne hält.)⁵ Handschin⁶ glaubte in

¹ Siehe S. 147 f.; 149 f.

² Grocheo S. 56, Z. 18 ff.

³ Ebenda S. 57, Z. 37 ff.

⁴ Ebenda S. 60, Z. 32 ff.

⁵ Vgl. dagegen die fragwürdigen Bemühungen Bernoullis um tonartliche Zuweisung (Auszg. des Jenaer Hs., Bd. II) u. a.

⁶ J. Handschin, Die Modaltheorie S. 81.

diesem Beleg die einzige Antwort Grocheos auf unsere Frage nach dem Rhythmus zu finden. Der Traktat bietet jedoch noch weitere Anhaltspunkte über den Vortrag des *cantus coronatus*:

1. *Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellis a pluribus dicitur . . . longo tractu cantatur velut cantus coronatus*¹

„Rotunda oder rotundellis wird von mehreren jede cantilena genannt . . . Sie wird wie der *cantus coronatus* in langem Zuge gesungen.“

2. *Responsorium autem et alleluia decantantur ad modum stantipedis vel cantus coronati, ut devotionem et humilitatem in cordibus auditorum imponant. Sed sequentia cantatur ad modum ductiae . . .*²

„Responsorium und Alleluja werden nach der Art des *stantipes* oder des *cantus coronatus* gesungen, damit sie Gottesfurcht und Demut in den Herzen der Hörer hervorrufen. Die Sequenz aber wird nach der Art der *ductia* gesungen.“

3. *Offertorium . . . cantatur ad modum ductiae vel cantus coronati, ut corda fidelium excitet ad devote offerendum.*³

„Das Offertorium wird nach der Art der *ductia* oder des *cantus coronatus* gesungen, damit es die Herzen der Gläubigen zu gottergebenem Opfer aufrufe.“

Hierzu muß ergänzt werden, daß nach Grocheo vor den Reichen auf Festen und Spielen vor allem der *cantus coronatus*, die *ductia* und der *stantipes* aufgeführt wurden.⁴ Über den musikalischen Bau und Vortrag von *ductia* und *stantipes* (die beide einmal in Textbeispielen vorgestellt,⁵ ein andermal⁶ widersprechend als textlos bezeichnet werden) sagt Grocheo aus: die *ductia* sei textlos und in geziemendem Takt gemessen (*cum decenti percussione mensuratus*),⁷

. . . cum recta percussione, eo quod ictus eam mesurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam ballare vocant . . .;

dagegen sei der *stantipes* ein (textloses) durch *puncta* bestimmtes Tonstück: „durch *puncta* bestimmt, weil es vom Takt, den die *ductia* hat, frei ist und allein an der Unterscheidung von *puncta* erkannt

¹ Grocheo S. 50, Z. 45 ff.

² Ebenda S. 65, Z. 26 ff.

³ Ebenda S. 65, Z. 47 ff.

⁴ Ebenda S. 52, Z. 33 ff.

⁵ Ebenda S. 51, Z. 7, 12.

⁶ Ebenda S. 52, Z. 38; 45.

⁷ Ebenda S. 52, Z. 38 ff.

wird“.¹ „Die Teile der ductia und des stantipes werden allgemein puncta genannt. Das punctum ist eine geordnete Aneinanderreihung von Konkordanz, die im Auf- und Absteigen die Harmonie bilden, und hat zwei am Anfang ähnliche, am Ende verschiedene Teile“ (clausum und apertum).² „Die ductia und den stantipes zusammensetzen heißt, inductia und stantipes den Klang durch puncta und rechten Takt begrenzen.“³

Da ductia und stantipes sich dadurch unterscheiden, daß jene einen Takt, dieser keinen besitzt, andererseits aber der cantus coronatus einmal mit der einen, dann mit der anderen Gattung (2. und 3. Zitat) zusammengebracht wird, müßte an einer der beiden Stellen gegensätzliche Vortragsweise angenommen werden. Schließen wir einen Widerspruch des Autors aus, so gewinnt hier die Aussage des 1. Zitates Übergewicht, wonach in langem Zuge gesungen wurde, offenbar also gleich dem stantipes ohne Takt.

Dennoch kann dies keine eindeutige Schlußfolgerung sein, dazu gibt uns Grocheo, trotz seiner Bemühung, doch ein zu uneinheitliches und (für unser Verständnis) zu ungenaues Bild. Sicher aber ist sogar nach seinem Zeugnis, wie wir gesehen haben, daß es sich nicht durchweg um den gleichen modalrhythmischen Vortrag handeln kann.

Bei allem müssen wir jedoch, worauf auch Gennrich verschiedentlich hinwies,⁴ den Äußerungen der Theoretiker stets mit Vorbehalt begegnen.⁵ Es sei nur an die Abweichungen (und z. T. offen ausgesprochenen

¹ Ebenda S. 83, Z. 3 ff.

² Ebenda Z. 11 ff.

³ Ebenda S. 83, Z. 31 ff. – Unter *ductiae* sind ganz allgemein Tanzweisen, im besonderen wohl solche für Reigentänze, zu verstehen, die man mit Begleitung von Instrumenten (fünfsaitige Viella, Rotte, Flöte) sang, aber auch rein instrumental aufzuspielen pflegte. Ein Merkmal der *ductia* ist der taktmäßige Tanzrhythmus (*percussio*), der offenbar dem *stantipes* fehlt. „Zu den Tanzweisen zählt man häufig die Estampie oder Istampita, die Grocheo gelehrt-lateinisch ‚stantipes‘ nennt, doch sind unter dieser Bezeichnung meist freie Instrumentalsätze zu verstehen, die nach vokalen Vorbildern von Sequenzen und Vagantensequenzen ausgebildet worden waren und in mehreren Teilen (*puncti*) zum Vortrag kamen, und zwar unter unmittelbarer Wiederholung der einzelnen Teile und mit Aufgreifen einzelner Partien im späteren Verlauf und mit Refrainwirkungen. Diese kunstvollen Virtuosenstücke wurden vor sitzender Zuhörerschaft gespielt. . . Zu viel späterer Zeit erst, bei M. Praetorius (17. Jahrh.), wird die Estampida als instrumentaler Tanz (Balletto) bezeugt.“ R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken), Potsdam (1931), S. 74 f.

⁴ U. a. F. Gennrich, *Grundriß* S. 174.

⁵ Gegen die musikgeschichtliche Überbewertung der Theoretiker, wie sie sich besonders an Kiesewetter anschloß, sprach sich sogar F. Ludwig aus (in *Adlers Handbuch*, 1924¹, S. 225).

Unsicherheiten) in der Bezeichnung und Anzahl der Modi erinnert. Daß Grocheo ausdrücklich an den von ihm aus gesehen modernen Stand der Musiklehre in Paris anknüpft, wurde schon erwähnt, und wir müssen bedenken, welche eine führende Rolle damals Paris in der europäischen Musikentwicklung zukam. Auf der anderen Seite läßt sich schwer nachprüfen, wie weit im Bereich der weltlichen Monodie die Darstellungen der Theoretiker den Gegebenheiten gerecht werden (ein Beispiel für die Diskrepanzen wurde vorhin¹ gebracht): sei es, daß ihre Lehre hinter der Praxis zurückblieb, sei es, daß sie als Kleriker *de facto* nur die große, sakrale Kunst wirklich kannten und ernst nahmen (denn hier waren sie in der Werkstatt selbst – während sie die Hofgesänge wohl nur von außen kennen mochten) oder sei es auch, daß sie die Vielfalt der Erscheinungen vereinfachten, um sie ihrem Lehrsystem eingliedern zu können. Systematischer Aufbau und stoffliche Gliederung dieser Lehrgebäude sind, wie sich bis in alle Einzelheiten verfolgen läßt, bestimmt von Zahlen mystischen oder religiösen Bedeutungsinhaltes, ebenso wie die praktischen Kunstregeln selbst (etwa die Dreizahl der tempora in der *perfectio*,² die Sechszahl der Modi,³ die Achtzahl der Kirchentöne).⁴

Den Abstand zwischen Musikübung und Musiklehre, zwischen Künstler und Theoretiker in der modalen Epoche, den besonders auch R. Taylor bei der Kritik der Gennrichschen Übertragung des Palästinaliedes geltend macht,⁵ suchte MICHALITSCHKE in seinem Buche über die Modaltheorie klarzustellen.⁶

Das Anknüpfen der Modallehre an die Antike und ihre Metren sieht Michalitschke (mit anderen) als nachträgliche Bemühung der Theoretiker an und sucht, zum Teil auf intuitivem Wege, die Gründe aufzudecken, die gegen eine frühzeitige bewußte Anlehnung der lebendigen Kunst an die Antike sprechen. Er bleibt aber – trotz vieler richtiger Erkenntnisse – mit seiner Betrachtungs- und Darstellungsweise auf einer spekulativen Ebene; er behandelt die Musik einseitig und isoliert zwar

¹ Siehe Seite 124 f.

² Siehe unten Anm. 6.

³ *Est enim inter perfectos (numeros) primus* (Grocheo S. 54, Z. 35).

⁴ *Ad octo beatitudines . . . vel . . . ad rationem et proprietatem octonarii, qui cubicorum primus est* (Grocheo S. 60, Z. 41).

⁵ R. J. Taylor, *Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger*, *ZfDA* 87 (1956), S. 132–147: 135 ff.

⁶ A. M. Michalitschke, *Theorie des Modus*, Regensburg (1923), *passim*; vgl. u. a. seine Interpretation der „Dogmatisierung der *perfectio* mit Hilfe der Trinität“ (S. 10). *Zur Bildung des Modusbegriffs* besonders S. 9 f. und S. 12 ff.

nicht als autonome Kunst, aber doch als einen Kunstbereich für sich und versäumt darüber hinaus, das Geschichtliche, vor allem die umfassende Erneuerung antiken geistigen Erbes seit Karl dem Großen, in das Blickfeld einzubeziehen.¹

An Hand der Traktate hat Michalitschke herausgearbeitet, daß der im Vortrag verwirklichte Takt und die abstrakte Takteinheit der Modi erst in einer späteren Zeit zusammenfielen.² Nach Michalitschke hat der Begriff der ‚perfectio‘ eine Wandlung erfahren und kann ursprünglich kaum eine metrische Bedeutung gehabt haben.³ Leider drückt M. sich nicht immer klar und eindeutig aus und bleibt auch hier zu sehr im Allgemeinen, Abstrakten.

Gegen eine Alleinherrschaft der sechs Modi in ihrer üblichen Ausprägung sprechen aber nicht nur die wahrscheinliche Diskrepanz zwischen Lehre und praktischer Kunstübung oder der wahrscheinliche Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musikpraxis (insofern, als diese in den Möglichkeiten grundsätzlich freier, d. h. regelloser war), sondern auch Zeugnisse der Theoretiker selbst. So erwähnt Anonymus IV *modi irregulares*⁴ und Garlandia einen *modus communis*,⁵ den er den üblichen sechs Modi gegenüberstellt. Auch Walter Odington, um nur noch ein Beispiel zu nennen, erwähnt eine Abweichung von der

¹ Daß die Lehrsätze der antiken Metrik auch in der Übergangsphase von metrischer zu rhythmischer Dichtung noch längere Zeit als z. T. veraltetes Schulgut von Theoretikern gelehrt wurden, und man sich gleichzeitig unter großen Schwierigkeiten bemühte, das Wesen der rhythmischen Dichtung zu formulieren, zeigt ein Brief Julians von Toledo aus dem 7. Jahrhundert, den Bernhard Bischoff kürzlich veröffentlicht hat; die Vortragsart rhythmischer Poesie ist in dem Brief leider nicht charakterisiert (B. Bischoff, Ein Brief Julians von Toledo über Rhythmen, metrische Dichtung und Prosa, Hermes 87, 1959, S. 247–256).

² Michalitschke S. 26.

³ „Diese perfectio fällt zwar ursprünglich in gewissem Sinne mit jener übergeordneten Einheit zusammen, hat aber in ihrem gereiften Wesen nichts mit ihr zu tun. Daß eine metrische Bedeutung nicht wesentlich ist, zeigt sich schon darin, daß der Begriff der perfectio immerhin an den Begriff des alten *modus perfectus* (Erreichung der Hebung) anknüpft, daß also derselbe Begriff eine ganz verschiedene Gruppierung um den Iktus beinhaltet. Das innere Ohr, offenbar noch wenig entwickelt, hat den Theoretiker weniger diktiert, er hat vielmehr das schriftliche Symbol gesehen, als das Symbolisierte gehört. Und in der Schrift hat man die Betonung noch lange nicht auszudrücken gewußt, was für die Theoretiker selbst (nach der Sprengung der Ligierungssysteme) so folgenreicher gewesen ist. Weshalb aber umgekehrt sie wieder einheitlich und gewissermaßen selbstverständlich gewesen sein muß...“ (S. 35).

⁴ ... *sunt et alii qui dicuntur modi inusitati, quasi irregulares* (CS I, S. 328).

⁵ *Et potest (modus) dupliciter sumi: aut communiter aut proprie. Modus communis est qui versatur circa omnem longitudinem et brevitatem omnium sonorum. Modus proprius est, qui versatur circa VI modos antiquos* (CS I, S. 97).

Regel: die Longa habe bei den älteren (ersten) Organistae nur zwei Zeiten gezählt, so wie in den Metren.¹

Es liegt auf der Hand, daß, wenn solche „Ausnahmen“ bestanden, sie mit in erster Linie auf dem Gebiete nichtgeistlicher Musik zu finden waren, falls man überhaupt von einer Orientierung dieses Musikzweiges nach den kanonischen Regeln sprechen kann. So scheint es sehr fraglich, ob die daktylischen Texte, die wir aus der Provence bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, aus dem deutschen Minnesang seit Hausen und seinem Kreis kennen, wirklich alle in dieser Form  des 3. Modus musiziert wurden, wie er zweifellos bei einigen durch die Notationsweise² oder durch die Wiederkehr langer Silben auf der zweiten Kürze nahegelegt wird, oder nicht auch zum Teil anders, etwa (mit Odingtons Bemerkung überein) im Rhythmus  oder vielleicht sogar in gleichlangen Notenwerten.

Wir werden uns also, gerade wenn es um weltliche und dazu noch um einstimmige Musik geht, davor hüten müssen, die Lehre der Theoretiker, die in erster Linie – wenn nicht ausschließlich – die geistliche und die mehrstimmige Musik betrifft, voreilig anzuwenden; werden ferner die Frage grundsätzlich im Auge behalten müssen, wie weit die Traktate die Wirklichkeit gültig widerspiegeln; und schließlich wird nötig sein, gerade für diesen abseits der eigentlichen Kunstmusik liegenden Bereich die von den Theoretikern angeführten „Regelwidrigkeiten“ zeitgenössischer und älterer Musikübung, für die ich nur einige Beispiele brachte,³ stärker in Anspruch zu nehmen.

Wenn Grocheo als Sammelbezeichnung für die Mehrstimmigkeit den Begriff *musica mensurata* setzt und die weltliche Einstimmigkeit als *non ita praecise mensurata* bezeichnet (an Stelle dessen sie bei anderen sogar *non mensurata* heißt), so spricht das wohl eindeutig gegen die rhythmische Festlegung im Sinne der heutigen Übertragungen. Damit

¹ *Longa apud priores organistas duo tantum valuit tempora sic in metris* (CS I, S. 235).

² So notiert die Hs. Paris B. N. f. fr. 846, fol. 45b, das Lied R. 1881 in der Folge Longa-Brevis-Brevis, hingegen den 2silbigen „Auftakt“ (wenn man den 3. und nicht den 4. Modus annimmt) zu Anfang , statt  (Aubry, Les plus anciens monuments, Pl. XI): 

De la procession au bon abbé poinçon... (ebenso bei der Melodiewiederholung), was beim Rhythmus  eine sehr einleuchtende Notationsweise wäre; daß an späteren Stellen die Auftakte nur noch  notiert werden, stört nicht – der Sänger ist ja bereits über den Vortragsrhythmus orientiert.

³ Weitere Belege für ältere Zweizeitigkeit der Longa und ihre Ablehnung in den Lehrschriften bei H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert, 2. Auflage, Berlin (1920), S. 162 ff.

muß nicht gesagt sein, daß der Vortrag rhythmisch amorph war; eher kann man bei dieser Aussage an das Nebeneinander verschiedener individueller Vortragsweisen und zugleich an die Variabilität des Rhythmus innerhalb eines Liedes denken – und das käme der Auffassung, die Jammers für die Jenaer Lieder vertrat,¹ sehr nahe.

6. ZUR WAHL DES MODUS

Es würde sehr weit führen, auf alle Einzelheiten der oft sehr schwierigen Modusanwendungen einzugehen. Nach allem, was die beiden vorangegangenen Kapitel brachten, scheint es auch nicht geboten. Doch soll wenigstens kurz und grundsätzlich auf die Probleme der Moduswahl hingewiesen werden, da sie ein Zeichen mehr für die Problematik des ganzen Verfahrens sind.

Dieser Umstand war einer von mehreren Gründen, die J. Handschins Kritik herausgefordert haben: „Aber zu diesen künstlerischen Bedenken [sc. gegen die häufig notwendige Aufspaltung der Notenwerte in kleinste Teile] gesellt sich ein Gefühl der Unsicherheit in wissenschaftlicher Beziehung, wenn wir sehen, wie verschieden die Methode durch die verschiedenen Vertreter der Modaltheorie angewandt wird,² und, so kann man ergänzen, wie oft in einzelnen Fällen die Forscher in ihrer eigenen Ansicht schwanken.“

Das Beispiel des Palästinaliedes, bei dem sich die verschiedensten Möglichkeiten modalen Rhythmisierung gegenüberstehen und das auch zeigt, wie grundsätzlich ähnliche Übertragungen in Einzelheiten differieren können, gehört nicht einmal zu den schwierigeren Fällen und kann für viele andere stehen. Auf den mehrfachen Wandel der Übertragungsweise Gennrichs ist Taylor näher eingegangen.³ Die Tatsache solcher Selbstwiderrufe wird man nicht beanstanden müssen, ja sie hat im Flusse der Forschung etwas Positives; aber sie beleuchtet in dieser Häufigkeit die ungewöhnliche Problematik der Forschungslage.

¹ Siehe vorher S. 88 ff.

² J. Handschin, *Die Modaltheorie* S. 74.

³ R. J. Taylor, *Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger*, *ZfA* 87 (1956), S. 132–147: 137 f. – Zu ergänzen wäre, daß Gennrich sich mit der Übertragung im 2. Modus an *einen der beiden* Abdrucke Ludwigs hielt, daß aber seine Erklärung (Melodien Walthers v. d. V., S. 30), diese Übertragung sei auch von Ludwig als zutreffend bezeichnet worden, unrichtig ist (vgl. die Bemerkung S. 135).

Nehmen wir als ein weiteres aufschlußreiches Beispiel das Lied R. 1545 von Blondel de Nesle. Seine Melodie kehrt in drei anderen Stücken, im Lied R. 1546 von Gautier de Coinci und in zwei mittellateinischen Conductus wieder.¹ Aubry und Beck deuteten sie im 1. Modus, Gennrich im 2., Husmann nach eingehender Untersuchung im 4. und endlich U. Aarburg in engem Anschluß an Husmann im auftaktigen 3. Modus. Treffend kommentiert U. Aarburg diesen Forschungsbefund und weist auf das Alter der Unsicherheit in der Verwendung der Modi hin:² „Aber wie dem auch sei: eine klare Entscheidung vermochten wohl auch die mittelalterlichen Theoretiker nicht zu geben, wenn wir uns Francos erinnern, der gelegentlich einen auftaktigen 1. Modus als 2. Modus bezeichnet hat. So scheint auch die Polemik Gennrichs in *Mf.* VII (1954, S. 166–172) gegen Husmann irrelevant: an der Tatsache der rhythmischen (und melodischen) Symmetrie dieser Verse ändert sie nichts . . .“

Diese objektiven Beobachtungen legen eigentlich nahe, Fragestellung und Methode einmal noch genauer – das heißt aber hier: von einem allgemeineren, grundsätzlichen Standpunkt aus – zu überprüfen. U. Aarburg folgt diesem Anstoß nicht,³ sondern schlägt als Ausweg eine ganz neue Richtung ein, die gleichwohl in der üblichen, problematischen Zielsetzung befangen bleibt:⁴ „Da nun schwierig zu entscheiden ist, ob 4. oder auftaktiger 3. Modus vorliegt, schlage ich als Kompromißlösung vor, die Abfolge  unangetastet zu lassen, die Taktstriche – ein moderner Notbehelf – jedoch so zu setzen, daß die Modusart nach Wunsch ablesbar ist.“

Die Verfasserin setzt Striche⁵ in doppelter Anzahl so, daß die Modusformel in zwei Hälften geteilt wird (): eine sophistische Lösung der Frage, ein problematischer Ausweg, mit dem einerseits die Gültigkeit modalen Lesung beansprucht wird, der aber andererseits vor der Entscheidung für einen Modus stehenbleibt und damit den Grundsätzen der Modallehre widerspricht. Denn er gestattet, beliebig

¹ U. Aarburg, *Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik*, *AFMw* 15 (1958), S. 20–40.

² Ebenda S. 23; vgl. A. M. Michalitschke, *Theorie des Modus* S. 45.

³ Die Möglichkeit, daß die Melodie in den einzelnen Fassungen verschieden rhythmisiert sein konnte, zumal im mehrstimmigen Verband anders als im monodischen Dasein, wird zwar am Rande erwähnt (S. 23), aber weder aufgegriffen noch überzeugend abgewiesen (S. 23 f.).

⁴ U. Aarburg S. 23.

⁵ U. Aarburg benutzt den „offenen“ (= verkürzten) Taktstrich.

den 2., 3. oder 4. Modus herauszulesen. Somit scheint fraglich, ob diese „unentschiedene“ Schreibweise mit der üblichen modalen Grundauffassung zu vereinbaren ist, und ebenfalls, ob die Funktion unseres Taktstriches seine Verwendung in mittelalterlichen, selbst in modalrhythmischen Stücken rechtfertigt.¹ Mit Aarburgs Vorschlag wird zugleich die modale Praxis als Problem wie auch als Möglichkeit neu beleuchtet; in ihm drückt sich als Ansatz die Befreiung von starren Grenzen aus, und gerade in dieser wenig verbindlichen, liberalen Verwendung erhält der Taktstrich eine abstrakte Funktion, die dem Wesen modaler Rhythmik gut zu entsprechen scheint.

Mit der von den Theoretikern geforderten Regel (die natürlich für mehrstimmiges Komponieren galt!), daß der einmal gewählte Modus im ganzen Stück durchzuhalten sei,² kam Beck nicht aus. „Um die unästhetische Wirkung, welche durch das Zusammenfallen gewisser unbetonter Silben auf die guten, oder Wortton tragenden Silben auf den schlechten Taktzeiten hervorgerufen wird, bei nicht regelrecht konstruierten Versen zu vermeiden, griffen die Komponisten oder Sänger zu dem Hilfsmittel des Moduswechsels. Dieser mußte auch eintreten, wenn es die verschiedene Silbenzahl der Verse innerhalb einer Strophe verlangte.“³ Dieser Übergang von einem Modus zum anderen hatte natürlich etwas Unkontrollierbares, abgesehen davon, daß er den Schriftstellern widersprach, und so griff Beck, der sich anfangs für die Troubadours-Melodien auf die ersten drei Modi beschränkt hatte,⁴ später zum 5. Modus. Hierin sind ihm Handschin⁵ und Husmann⁶ weitgehend gefolgt.

Ähnlich Beck fand auch Husmann einen Moduswechsel an den Melodien der Kontrafakta immerhin erwägenswert, wobei er auf sein Vorkommen in Klauseln und Motetten hinwies.⁷

¹ Siehe auch vorher S. 63 f.

² Wenn so der Satz des Anonymus VII (CS I, S. 378) zu verstehen ist: *Quarta regula est quod in omnibus modis ordo debet teneri.*

³ J. B. Beck, Die Melodien S. 166.

⁴ „Weil wir in sämtlichen Aufzeichnungen der einstimmigen Lieder nur Belege für diese drei Modi haben finden können“ (Die Melodien S. 97); andererseits spricht Beck am Rande auch vom 6. Modus, der in der einstimmigen Musik weniger oft belegt sei (ebenda S. 144).

⁵ „Die Formel  erlaubt uns, ‚den Pelz zu waschen, ohne ihn naß zu machen‘: wir bleiben im Rahmen der ternär teilenden Mensuraltheorie und haben doch im wesentlichen, d. h. in dem Punkt, auf den es uns ankommt, binären Rhythmus“ (J. Handschin, Die Modaltheorie S. 72).

⁶ Siehe später S. 147 f.; 149 f.

⁷ H. Husmann, Prinzip S. 17.

7. DIE FRAGE DES GELTUNGSBEREICHES DER MODALTHEORIE UND IHRER ANWENDUNG AUF DEUTSCHE MELODIEN

LUDWIG, BECK UND AUBRY

Ludwig war überzeugt, daß den romanischen Chansons im allgemeinen das gleiche rhythmische Prinzip zu eigen sei wie den älteren Motetten,¹ für die er modale Rhythmik nachweisen konnte.² Er ließ jedoch für die deutschen Melodien die Übertragungsfrage noch offen. In seinem ‚Repertorium‘ hält er „große Gruppen der einstimmigen Lieder dieser Zeit, zum mindesten die französischen Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts“ für modal;³ auch später, in seinem Beitrag zu Adlers Handbuch,⁴ bezeichnete er die modale Lesung der deutschen Minnesangmelodien lediglich als denkbar und veröffentlichte dort in diesem Sinne als Notenbeispiel eine nichtmodale und eine modale Übertragung des Palästinaliedes übereinander.⁵

Während Riemann an einer Begrenzung der Modi auf die Motettenkompositionen des 13. Jahrhunderts festhielt, betonte Beck, daß das monodische Lied der Minnesänger, von der Provence bis über den Rhein, demselben Kunstgebiet angehöre wie die polyphone Motettenkomposition und daß beide in gleicher Weise notiert seien.⁶ Von der modalen Rhythmik sämtlicher süd- und nordfranzösischer Lieder überzeugt, nahm Beck, dem Aubry darin folgte, sie auch als selbstverständlich für die deutschen Gesänge in Anspruch, jedoch ohne sich weiter mit diesen zu befassen.

HEINRICH RIETSCH

Bereits 1912/13 wandte der Prager Musikhistoriker H. Rietsch das modale Verfahren auf deutsche Melodien an. Nachdem er zunächst die Melodieaufzeichnungen der Mondsee-Wiener Hs.⁷ und der Sterzinger

¹ F. Ludwig, Zur „modalen Interpretation“ von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts, ZIMG 11 (1909/10), S. 379–382.

² Siehe vorher S. 102.

³ F. Ludwig, Repertorium S. 55 (vgl. vorn S. 104).

⁴ F. Ludwig, in: G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte (1924), S. 172 f.

⁵ Siehe Anhang Beispiel 2, Nr. 3 und 6.

⁶ J. B. Beck, Der Takt S. 167.

⁷ F. A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg, Berlin 1896 (Abdruck aus Acta Germanica III, 4 und IV, Berlin 1894/96).

Hs.¹ schematisch in mensuralem Sinne, aber in nicht taktischer Weise² gedeutet hatte, heftig widersprochen vor allem von Riemann,³ gab er die Melodien der Wiener Leichhs. in Faksimile und zugleich in einer bedingten modalen Übertragung heraus.⁴

Dabei stützte er sich einerseits auf die Ergebnisse F. Ludwigs und versuchte andererseits, „durch Heranziehung einer mehrere Jahrhunderte späteren Übung einige wichtige Übertragungsregeln zurückzuerschließen“.⁵ „Der Rückschluß von den mensural aufgezeichneten Melodien auf die Rhythmik der neumierten Gesänge erscheint mir . . . in erweitertem Maße zulässig und von großer Bedeutung.“⁶

Bei aller Gründlichkeit und allem Feingefühl, mit denen Rietsch vorgeht, und trotz der Beachtung musizierpraktischer Gesichtspunkte (er suchte u. a. Rechenschaft über die Aufgaben und Möglichkeiten der Notenschrift sowie in Fragen der Instrumentierung und des Vortrags) blieb er doch bei historisch-methodischen Unzulänglichkeiten stehen. Seine ‚Leitsätze‘ zur Behandlung des Rhythmus-Problems⁷ stellen einerseits die möglichen Übertragungsverfahren nebeneinander, erstreben aber andererseits für sich eine Lösung aller Einzelprobleme nach gemeinsamen Grundsätzen, wobei eben doch offenkundig wird, daß es ein Irrtum ist, a) sich auf die ausschließliche Mensurbedeutung differenzierter und de facto nicht sicher erklärbarer Notenzeichen (wie in Hs. Mondsee-Wien, Sterzing, Lochamer Lb.) zu versteifen und b) die gleichen Prinzipien für alle einstimmige Musik vom 12. Jahrhundert an über den Mönch von Salzburg und Oswald bis zu den Lochamer Liedern, zum Teil sogar noch bis in die neuere Zeit,⁸ geltend zu machen.

¹ H. Rietsch, Die deutsche Liedweise, Wien und Leipzig 1904, Anhang S. 215–236.

² H. Rietsch, Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied, ZfMw 6 (1923), S. 1–15: 1, Anm. 2.

³ H. Riemann mehrfach, bes. Die Melodik der deutschen Minnesänger, MWbl. 28 (1897), S. 389 ff.

⁴ H. Rietsch, Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander – siehe LV (DTÖ XX, 2 = Bd. 41), Wien 1913. Nach Rietsch (S. VII) bieten Wien 2701 und Jena die sorgfältigste Überlieferung. Daß wir jedoch zumindest in einzelnen Fällen die Überlieferungstreue von Jena hinter Kolmar zurückstellen müssen, hat H. Enke aufgezeigt (Der „hofedon“ des Meister Boppe, Ein Beitrag zum Problem der musikalischen Textkritik, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig (1955), S. 31–48: S. 32 f.).

⁵ H. Rietsch, Gesänge von Frauenlob. . . S. 91.

⁶ Ebenda S. 92.

⁷ Siehe oben Anm. 2.

⁸ Siehe auch H. Rietsch, Gesänge von Frauenlob. . . S. 93: „Ich habe für die Melismenöne. . . zwei Werte angewendet, und zwar den kleineren der beiden syllabischen Notenwerte und einen noch kleineren, in unserer Schrift also Viertel- und Achtelnoten

Rietschs Ausgangspunkte bei der Übertragung der Hs. Wien 2701 seien hier nur kurz angedeutet. Sowohl die mensurierten Überlieferungen deutscher Melodien als auch „die gewiß so weit reichende vorbildliche Stellung der französischen Troubadours und Trouvères“ lassen ihn annehmen, „daß auch in den deutschen neumierten Minnegesängen eine nach einfachen Grundsätzen, aber immerhin gemessene Musik vorliegt, und zwar für die ältere Zeit mit dreizeitiger Teilung des Versfußtaktes, welche ich denn auch bei den neumierten Gesängen unserer Handschrift durchaus angewendet habe. Was nämlich ebensogut nach der Theorie, als nach den in den ersten frankonischen modi notierten französischen Melodien geltend erscheint, wird bei der praktischen Anwendung auf die neumierten Melodien noch in seiner Geltung bestärkt durch die Leichtigkeit, mit der sich diese Tonfolgen einer dreizeitigen Gestaltung fügen, so zwar daß man auf den Gedanken kommt, sie seien vom Haus aus im Hinblick auf dieses Metrum entworfen. Im allgemeinen bleiben ja die Ikten bei zweizeitiger Messung unverändert, aber eine gewisse Einförmigkeit, zuweilen auch Schwerfälligkeit läßt sich nicht leugnen.“¹

Als positives Kriterium für eine dreizeitige Übertragung wertet Rietsch² solche (vereinzelt vorkommende) Stellen in Parallelaufzeichnungen verschiedener Hss. (Jena und Wien 2701), wo von 3 Noten in der einen Fassung die ersten 2, in der anderen die letzten 2 ligiert geschrieben sind.³

Die Möglichkeit, den Versfuß mit $\sim\sim$ und $\sim-$ wiederzugeben, ferner durch Zusammenlegung zweier Füße $- \sim \sim -$ eine hemiolenmäßige schwebende Betonung zu erzeugen, sind nach Rietsch⁴ weitere Vorteile, die den Ausdrucksgehalt heben und eine flüssigere, musikalisch lebendigere Darstellung erzielen können. Zu dieser Mischung der modi

(von Schlußdehnungen abgesehen). Dieses Verhältnis von Einzelnoten und Melismennoten entnahm ich der Übung des 16. Jahrhunderts, soweit sie alte Lieder als Tenöre mehrstimmiger Kompositionen bringt. Die Einwendung des Anachronismus ist hier m. E. nicht gerechtfertigt. Wie die Form der Stollen und des Abgesangs damals noch lebendig war oder wie wir heute noch in allen grundlegenden musikalischen Dingen auf Bach fußen, so konnte auch in dieser Sache die Überlieferung durch zwei Jahrhunderte aufrecht geblieben sein. . .“

¹ H. Rietsch, Gesänge von Frauenlob. . . S. 92.

² Ebenda S. 92 f.

³ So im 1. Vers von Alexanders Lied Wien 2701 fol. 20b, Jena fol. 25b (beide Rietsch S. 96) oder in Frauenlobs „grüner Weise“ Wien 2701 fol. 17a (Rietsch S. 67), Jena fol. 108a (Rietsch S. 87) im 13. Takt der Übertragung.

⁴ H. Rietsch S. 93; vgl. auch seine Übertragung des Palästinaliedes hier im Anhang Beispiel 2, Nr. 5.

(1. und 2. modus), obgleich sie der Theorie nach unerlaubt ist, sah Rietsch sich also berechtigt 1. auf Grund späterer, in mensuraler Schreibung erhaltener Fälle, 2. auf Grund rein musikpaläographischer und 3. prosodischer Gesichtspunkte.

Bei der Schlußdehnung syllabisch oder melismatisch auslaufender einsilbiger und klingender Hauptkadenz verfuhr Rietsch frei, d. h. ohne Rücksicht auf Riemanns Symmetriellehre.¹ Die Töne zum Doxologieschluß und Amen wurden nicht rhythmisiert, sondern in Quadratnoten beigefügt.

Takt und Zeitmaß möchte Rietsch freier behandelt wissen: „Ohne die weit spätere Entwicklung des Taktsystems vorwegnehmen zu wollen, habe ich Taktstriche gesetzt, da sie für unser Auge ein Anhaltspunkt sind, auch die Verschiedenheit dieser weltlichen Gesänge von den kirchlichen zum Ausdruck bringen, und da die meist regelmäßige metrische Anlage der Dichtungen dem zumindest nicht entgegensteht. Wie ich schon in der Einleitung zur Ausgabe der Mondseer Lieder gesagt habe, kann nur bei Tanzliedern von strengem, metronomischem Takt die Rede sein. Solche liegen in unserer Handschrift nicht vor. Die Werte sind daher frei zu nehmen, bald mehr, bald weniger, wie denn allerdings manche Stellen . . . mit ihrer scharfen Zuspitzung eine ziemlich metrische Haltung vertragen. Auch das Zeitmaß wird, besonders bei den ausgedehnten Leichmelodien, Schwankungen erfahren . . . insbesondere dürfen die melismatischen Stellen nicht beschleunigt werden. Im allgemeinen wird man sich aber vor einer schleppenden Ausführung der Gesänge hüten müssen.“²

FRIEDRICH GENNRICH

Den entscheidenden Anstoß zur modalen Lesung der deutschen Melodien als einer *communis opinio* gab Gennrich: 1924 konnte er mehreren melodiolos überlieferten und als Kontrafakta erkennbaren mhd. Liedern die Melodien ihrer romanischen Vorbilder zuweisen und damit die grundsätzlich bekannte Abhängigkeit der deutschen von romanischen Sängern einen Schritt weiter konkretisieren. Dies war für ihn der Ausgangspunkt, die modalrhythmische Auffassung, die er im ganzen von Beck übernahm, summarisch auf den deutschen Minnesang zu übertragen,

¹ H. Rietsch S. 94 f.

² Ebenda S. 95.

für den Gennrich seither, was das Musikalische anlangt, nicht zuletzt wegen der Vielzahl seiner Publikationen als führend angesehen wurde.

Gennrichs Schriften haben in den letzten Jahrzehnten gerade die Standpunkte in der Germanistik weitgehend bestimmt, haben zur Ablehnung oder Übergehung vieler älterer und neuerer Ergebnisse und Ansichten geführt – leider auch zu manchem Irrglauben. Dabei ist bemerkenswert – und diese Tatsache erschwerte es, den Standpunkt des Forschers zu fixieren –, daß Gennrich sich sehr oft mit allgemeinen Feststellungen begnügte und im einzelnen die Begründung für sein Vorgehen schuldig blieb. Zumal in den frühen Veröffentlichungen der ersten Zeit, als die Frage der modalen Lesung deutscher Lieder noch kaum diskutiert wurde, aber auch später setzte Gennrich vieles stillschweigend voraus.

In seinem Buche ‚Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes‘,¹ das allerdings andere Ziele verfolgt, geht Gennrich auf die Rhythmik nur in einer Randbemerkung ein:² „Es ist eine Eigenart des westeuropäischen Musikempfindens, daß aus einer Reihe von in gleichen Abständen aufeinanderfolgenden Tonimpulsen Gruppen von je zwei oder drei Tönen, Takte genannt, ausgesondert und diese einzelnen Takte wieder durch Akzentuation der jeweils ersten Note kenntlich gemacht werden. Vier, seltener drei dieser geraden oder ungeraden Takte – je nachdem sich zwei oder drei Töne zu einer Gruppe vereinigt haben – schließen sich in der mittelalterlichen Musik wieder zu größeren Einheiten zusammen.“ Hierbei wird impliziert, daß erstens von „der mittelalterlichen Musik“ als Ganzem gesprochen werden könne und daß zweitens die einstimmigen Melodien des Mittelalters durchweg taktig gewesen seien. Beide Grundanschauungen sind unhaltbar.

Sein in diesem Buche durchweg angewandtes modales Übertragungsverfahren spricht der Verfasser nirgends an. Er bemerkt nur allgemein, daß der natürliche Wortakzent „selbstverständlich in weitgehendstem Maße mit dem musikalischen Akzent zusammenzufallen hat.“²

Es ist hier nicht der Ort, Gennrichs Formenlehre selbst zu diskutieren. Die von Gennrich aufgestellte Einteilung in vier Grundtypen mittelalterlicher Liedform, welche die romanische und germanische

¹ F. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des ma. Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle 1932 (auf weite Strecken gleichlaufend mit dem Aufsatz Das Formproblem des Minnesangs. Ein Beitrag zur Erforschung des Strophenbaues der ma. Lyrik, DVS 9, 1931, S. 285–349).

² F. Gennrich, Grundriß S. 27.

Philologie weitgehend in ihre Lehre aufgenommen haben, weicht erheblich von den Forschungsergebnissen etwa H. Spankes ab und ist seinerzeit vor allem von C. Appel sehr ausführlich kritisiert worden.¹ Nur soviel sei hier gesagt, daß der Wert der Materialsammlung Gennrichs und seiner genauen Beobachtungen leider sehr gemindert wird durch eine Tendenz zu unzulässiger Verallgemeinerung und Systematisierung,² eine dem Historischen gegenüber zu einseitige Betrachtungsweise,³ ein bedenkenloses Einflechten von Hypothesen und Apriorismen⁴ und nicht zuletzt durch den das ganze Buch durchziehenden autokratischen Grundton der Formulierungen (der sich auch sonst bei Gennrich findet), mit dem fast die ganze bisherige Forschung zur Seite geschoben wird.⁵

Auch in ausgesprochenen Melodie-Ausgaben verzichtete Gennrich darauf, sein fast durchweg angewandtes modales Übertragungsverfahren,

¹ C. Appel, Zur Formenlehre des provenzalischen Minnesangs, ZfrPh 53 (1933), S. 151–171.

² „... ein System aber läßt sich [sc. bei Heusler] nirgends erkennen“ (Gennrich, Grundriß S. 11); „So hervorragend aber alle diese Teilergebnisse auch sein mögen, zu einem System ... haben sie noch nicht geführt“ (ebenda S. 14).

³ „Wenn einerseits die Strophenformen des klassischen Altertums als Quellen für mittelalterliche Liedstrophen auszuschalten sind, so ist andererseits auch der Ursprung der mittelalterlichen Liedstrophen aus byzantinischen sowohl als auch arabischen Liedformen abzulehnen, da der Nachweis eines solchen Ursprungs einer sehr wohl berechtigten Kritik nicht standzuhalten vermag“ (ebenda S. 251); dagegen siehe u. a. H. Besseler, Die Musik des MA und der Renaissance (Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken), Potsdam (1931), S. 72 ff.; O. Ursprung, Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des MA, ZfMw 16 (1934), S. 129–141 und S. 355–357.

⁴ „... auf die Rondeaux, Virelais und Balladen Guillaume de Machauts wurde nicht mehr getanz“ (ebenda S. 256); die Frage nach der Priorität der Entstehung von Text und Melodie wird gar nicht gestellt, sondern mit der Bemerkung erledigt: „Verbindet sich nun mit der Melodie ein Text, d. h. werden den einzelnen Tönen oder Tongruppen Textsilben, Worte unterlegt, ... so tritt der Vers ins Dasein“ (ebenda S. 27); „Die melodisch-rhythmische Gesamtkonzeption ist das Primäre, der einzelne Vers, die einzelne Tonreihe das Sekundäre“ (ebenda S. 251).

⁵ So wird die Zeilenzahl, in der Kunst der frühen Zeit weitgehend ein selbstverständliches und in der Regel eines der am sichersten greifbaren Baumerkmale einer Strophe, von Gennrich geringgeschätzt (ebenda S. 15, 19), obgleich er selbst sich ihrer zur Gruppierung bedient (Inhaltsverzeichnis ebenda S. 272). Über die aufrichtigen und so wichtigen Arbeiten zur Metrik von Storost, Martinon, Jeanroy, Stengel, Spanke und anderen, die „in den alten Fehler (verfallen), der Reimordnung eine Rolle zuzusprechen, die sie niemals gehabt hat“ (ebenda S. 8), oder die „in der Strophe nur eine Ansammlung von Versen erblicken“ (ebenda S. 16), hebt Gennrich sich polemisch hinweg. Eine solche Haltung kann nur bekunden, daß Gennrich diese Autoren oder die geschichtlichen Fakten falsch verstanden hat.

fahren, sei es allgemein, sei es zu einzelnen Fällen, zu begründen oder gar andere Möglichkeiten zu erwägen. Dies gilt für Ausgaben romanischer Melodien wie ‚Rondeaux, Virelais und Balladen‘,¹ ‚Der musikalische Nachlaß der Troubadours‘,² ‚Altfranzösische Lieder‘³ u. a. ebenso wie für solche, die deutsche Melodien enthalten.⁴ „Unsere Übertragungen der romanischen wie germanischen ma. Lieddenkmäler, zwischen denen kein Wesensunterschied besteht (!), ... unterscheiden sich von den früher veröffentlichten zum großen Teil grundsätzlich. Sie beruhen zwar auch auf der ‚Modaltheorie‘, stellen aber den neuesten Stand der Forschung auf diesem Gebiete dar.“⁵

In der zuletzt genannten Ausgabe bringt Gennrich auch Meistersinger-Melodien in modaler Übertragung. Ein näherer Kommentar zu diesem Verfahren, den wir hier vermissen, findet sich in seinem gegen die Ergebnisse Bützlers⁶ gerichteten Aufsatz ‚Melodien Walthers von der Vogelweide‘.⁷ Ohne nun alle Argumente und Formulierungen Bützlers stützen zu wollen, die Gennrich hier scharf angreift (als objektivere Kritiken sind die von Spanke und Jammers heranzuziehen, s. Anm. 6), muß doch einmal deutlich auf die methodischen Unzulässigkeiten dieser Erwiderung hingewiesen werden.

Bützler hatte für Walthers ‚Feinen Ton‘ eine „irrationale schwebende Rhythmik“ angenommen. Gennrich lehnt diese Auffassung ab einmal mit dem Hinweis, diese Melodie, wie sie uns Puschman überliefert,

¹ F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, 2 Bde (siehe LV), Dresden 1921 und Göttingen 1927. – Der größte Teil der von Gennrich mitgeteilten ca. 170 Melodien zu einstimmigen Rondeaux, Virelais, Balladen und Wechselrefrains des 1. Bandes (der 2. Band enthält außer mehreren Motetten nur Refrains) ist modal übertragen, vorwiegend im 1. und 2. Modus; geradtaktig übertragen sind: im 4/4-Takt Nr. 169, im 2/4-Takt Nr. 373, 374, 382, 397, 398 und aus Nr. 400 die Refrains Nr. 170 und 190. – Die von Gennrich aus der Musik gezogenen „wichtigen Aufschlüsse über die metrische Gestaltung lyrischer Dichtungsformen“ (S. XI) zielen auf den Strophenbau. Die Frage nach dem musikalischen Rhythmus und seiner Beziehung zur Metrik des Textes wird nicht gestellt.

² Siehe LV S. 207.

³ F. Gennrich, Altfranzösische Lieder I und II, Tübingen 1955 und 1956. – Die insgesamt 60 Stücke sind alle modal übertragen. In der 27seitigen Einleitung wird die Frage der Rhythmik lediglich als „eine der delikatesten“ bezeichnet (S. XXIV).

⁴ Etwa F. Gennrich, Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang (Das Musikwerk), Köln (1951). – Auch hier überträgt Gennrich modal.

⁵ Ebenda S. 66.

⁶ C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide (Kölner Diss.), Jena 1940. – Hierzu siehe die Rezensionen von H. Spanke, AfdA 60 (1941), S. 110–114; E. Jammers, DLZ 63 (1942), S. 209–212.

⁷ F. Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, ZfdA 79 (1942), S. 24–48.

„unterscheide sich in nichts von Sequenzmelodien seiner Zeit“, und zum andern mit dem Hinweis auf „einen analogen Fall (von Personen- und Zeitkritik) in den Liedern des [Roman de] Fauvel. . . Die Weisen sind in bester Mensuralnotation aufgezeichnet, so daß ein Zweifel an ihrer rhythmischen Interpretation nicht besteht; sie zeigen nichts von jener ‚irrationalen schwebenden Rhythmik‘, sondern sind – soweit es sich um ältere Stücke handelt – beste modale Praxis. . . Es ist deshalb (!) abwegig, für dieses Lied (Walthers) nun eine quasi gregorianische Notierungsweise einzuführen. Auch bei diesem Lied vermag nichts (!) die modale Lesung zu erschüttern.“¹ Die Fauvel-Handschrift (Paris B. N. f. fr. 146) ist 1316 entstanden und verkörpert, in dieser Eigenschaft die älteste erhaltene, den bedeutsamen Übergang zur „ars nova“ der Generation Philipps de Vitry, die sich kämpferisch von den Traditionen der alten Kunst lossagte. Zwar ist auch hier der Zusammenhang mit dem 13. Jahrhundert noch deutlich,² und zumal die älteren Stücke „bester modaler Praxis“, auf die sich Gennrich explicite bezieht, tragen die alten Stilmerkmale; aber sie sind bereits Kunstmusik (im handwerklichen Sinne) und entstammen weder der Zeit noch dem Stande Walthers. Daß nichts die modale Lesung seines Liedes zu erschüttern vermöge, wird man als blankes Dogma bezeichnen müssen.

Wenn Gennrich das modale Verfahren für alle Editionen als selbstverständlich in Anspruch nimmt, so gibt er auch für seine Wahl des Modus in den einzelnen Fällen fast nirgends eine Erklärung. Wizlavs ‚Nach der senenden claghe muoz ich singhen‘ bringt er im 5. Modus und bemerkt: „Die Melodie ist in leicht lesbarer Quadratnotation aufgezeichnet, so daß jede Unsicherheit im Bestimmen der Tonhöhen der einzelnen Noten ausgeschlossen ist. Wir erhalten deshalb (?) folgende Übertragung im 5. Modus. . .“³ Aus der vorwiegend alternierenden Akzentik des Textes ergibt sich nicht ohne weiteres der 5. Modus mit seinen gleichlangen Notenwerten, und so schlug Taylor denn auch den 1. Modus vor.⁴

Nach Gennrich erstreckt sich „der Geltungsbereich der modalen Rhythmik nicht nur auf die lateinische, die altprovenzalische und die altfranzösische, also die romanische Liedproduktion, wir können ihn

¹ Ebenda S. 40 f.

² Vgl. H. Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters II, Die Motetten von Franco von Köln bis Philipp von Vitry, AfMw 8 (1926), S. 137–258: 187; Gennrich, Fauvel, Artikel in MGG 3 (1954), Sp. 1883–1889.

³ F. Gennrich, Zu den Melodien Wizlavs von Rügen, ZfdA 80 (1943), S. 86–102: 87.

⁴ R. Taylor, A Song by Prince Wizlav of Rügen, The Modern Language Review 46 (1951), S. 31–37: 37.

ohne Bedenken auch auf das germanische Kulturgebiet ausdehnen. Mag sein, daß dem Volkslied der einzelnen Nationen ein vielleicht etwas abweichendes rhythmisches System zugrunde lag; bisher ist jedoch kein Musikdenkmal dieser Art aufgefunden worden, so daß alle diesbezüglichen Auslassungen ins Gebiet unbeweisbarer Spekulationen gehören und belanglose Konstruktionen sind.“¹

Auf die lapidar formulierte Behauptung Gennrichs, daß der mittelhochdeutsche Liedvers der modalen Rhythmik letzten Endes seine Existenz verdanke, habe ich vorn S. 23 f. hingewiesen. Diese dogmatische Haltung und das Fehlen positiver Kriterien machen es kaum möglich, auf den Standpunkt Gennrichs näher einzugehen.

Ein Hauptproblem bei Arbeiten zu der strittigen Rhythmusfrage ist leider immer noch das einer allgemeinen echten Verständigung. Selbst bei besten Absichten der Verfasser scheint es kaum möglich, die Diskussion auf einer wirklich objektiven, sachlichen Ebene zu halten, denn sobald ältere Arbeiten herangezogen oder auch nur erwähnt werden (was ja gerade in ungeklärtem Bereich gar nicht zu umgehen ist!), schleppt sich der unerfreulich-persönliche Nebenklang, der ihnen manchmal anhaftet, nolens volens weiter fort, und schon manche leichtere akute Spannung von ehemals scheint auf solchem Wege chronisch geworden zu sein.

Weiter ist erschwerend (oder wird als Hindernis aufgebauscht), daß leider über die Bedeutung einzelner Begriffe wie „Modaltheorie“ (nicht nur als Epochen-, sondern auch als Sachbegriff), Modusbezeichnungen, Modusbezeichnung, ferner über die Darstellung modaler Formeln und schließlich über die Anwendbarkeit gewisser Epochenbegriffe (Notre Dame-Schule, ars antiqua, ars nova) noch keine communis opinio erzielt worden ist. Es wäre an der Zeit, sich über die Terminologie zu verständigen, was sich allerdings in der polemischen und häufig unsachlichen Art und Weise, in der man oft vorgegangen ist,² kaum erreichen läßt.

Husmanns Epocheneinteilung³ weist Gennrich⁴ für die Monodie zurück, sie gelte nur für die Polyphonie; die Monodie im weitesten Sinne

¹ F. Gennrich, Akzentuierende Dichtung, MGG 1 (1949–51), Sp. 273–277: 276.

² Siehe die Auseinandersetzung über den Begriff der „Modaltheorie“ zwischen Husmann (Mf 5, 1952, S. 110) und Gennrich (Mf 7, 1954, S. 150).

³ Siehe S. 148 f.

⁴ F. Gennrich, Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, Mf 7 (1954), S. 150–176: 151 mit Anm. 5.

sei sehr viel älter als die Polyphonie der sechs Modi, daher seien andere Maßstäbe anzulegen, die statt auf notationstechnischen Erwägungen auf der Erkenntnis geistesgeschichtlicher Zusammenhänge zu beruhen hätten.

„Die Monodie im weitesten Sinn ist älter, sie ist sogar viele Hunderte von Jahren älter als die Polyphonie der 6 Modi, wird sie doch von den lateinischen Kirchenhymnen verkörpert; diese aber verwenden nur metrische Texte, und niemand wird behaupten, daß diese Lieder arhythmisch gewesen wären. Sie hatten Rhythmen, die z. T. nicht unter die 6 Modi fallen. Einer der gebräuchlichsten von ihnen war ohne Zweifel die in den unzähligen jambischen Dimeterstrophen verwendete Folge von .

Mittellateinische, nichtkirchliche Lieder bedienen sich derselben Rhythmen, ja sogar derselben Melodien. Um 1100 treten die ersten bekannten volkssprachigen Lieder auf. Sie benützten nachweislich die vorhandenen Rhythmen der mittellateinischen kirchlichen und nichtkirchlichen Lieder und bilden neue eigene Rhythmen aus.

Es vergehen noch etwa 100 Jahre, bis, um 1200, die Polyphonie in Erscheinung tritt. Sie nützt die bis dahin in der Monodie gemachten Erfahrungen aus und trifft aus der Zahl der bis dahin in der Monodie erprobten rhythmischen Möglichkeiten eine Auswahl von Rhythmen, die ihr am besten für ihre Zwecke geeignet erscheinen, die dann, wieder viel später, von den Theoretikern der Polyphonie den Namen Modi und, zur Unterscheidung voneinander, eine Zahl erhalten haben.“¹

Gennrichs Deutung, die sechs Modi der Polyphonie seien aus dem rhythmischen Repertoire der Monodie als eine für die neuen Zwecke am besten passende Auswahl übernommen worden, mag angehen, erscheint mir allerdings zu einseitig formuliert, da sie die in der Mehrstimmigkeit grundsätzlich anderen rhythmischen Bedingungen nicht berücksichtigt. Beachtenswert ist Gennrichs von seiner früheren Ansicht abweichende Bemerkung, daß die monodische Rhythmik in ihrer Vielfalt weit über die sechs Modi hinausreiche, und sein Rat, die Bezeichnung „Modus“ für die Monodie nicht zu verwenden.²

¹ Ebenda.

² Ebenda.

Im gleichen Jahr wie diese Erwiderung auf Husmann ließ Gennrich seine „Rhythmik der ars antiqua“¹ erscheinen: ein System, nach welchem „die wissenschaftliche Behandlung der Rhythmik der wortgebundenen Musik der Ars antiqua die Materie gliedert.“² In diesem System³ faßt Gennrich – man möchte sagen: statistisch – die modalen und die (ihm erkennbaren) nichtmodalen Möglichkeiten der Rhythmisierung zusammen, bleibt aber den Grundsätzen der Modallehre insofern verpflichtet, als er eine Mischung der Rhythmen (ausdrücklich als ‚modus mixtus‘ bezeichnet) für unerlaubt erklärt.⁴ Er legt, als selbstverständlich, das rhythmische System der heutigen Notenschrift und seine Taktigkeit zugrunde. Vertraut man der Tabelle Gennrichs, so scheint es Fragen und Fraglichkeiten der mittelalterlichen Rhythmik nicht mehr zu geben. In selbstbewußter Tonlage spricht der Verfasser die Zuversicht aus: „Eine Vertiefung in das dargebotene Material wird den Beweis erbringen, daß die Rhythmik der Ars antiqua, die in der Monodie ihre reichste Entfaltung gefunden hat, keineswegs eine Einöde ist, in der es an Wegweisern, an jeglicher Orientierung fehlt, sondern daß der mit soliden Kenntnissen ausgestattete Wanderer sich sehr wohl zurechtzufinden vermag, und daß die Behauptung, sie sei ein ‚auf weite Strecken immer noch stark umstrittenes Gebiet‘, nur für den Geltung hat, der mit der Materie nicht vertraut ist.“⁵

Gennrich faßt die „ars antiqua“ nicht so sehr als Begriff für eine Stilepoche, er setzt ihn vielmehr für die Gesamtheit aller musikalischen Erscheinungen des Abendlandes innerhalb eines Zeitabschnittes. In diesem Sinn spricht er von „der Rhythmik der ars antiqua“ und impliziert damit, daß an seinem rhythmischen Interpretationssystem die einstimmige Musik aller Bereiche teilgehabt habe. Daß auch noch irgendwelche andere, individuell variable oder auch, wenn man will, unrythmische Vortragsarten existieren könnten, wird gar nicht in Betracht gezogen. Jegliche Vortragsweise, die nicht in Gennrichs System Platz finden kann, ist praktisch geleugnet. (Der umfassende Geltungsanspruch des Systems bekundet sich deutlich im Inhalt des Beispielheftes zu dieser Broschüre.)

¹ F. Gennrich, Rhythmik der ars antiqua (Musikwissenschaftliche Studienbibl. hg. von F. Gennrich, Heft 8), Darmstadt 1954.

² Ebenda S. 7.

³ Siehe Gennrichs Tabelle ebenda S. 9 f.

⁴ Ebenda S. 8.

⁵ Ebenda S. 6.

HEINRICH HUSMANN

Husmann hat seinen früheren einseitigen Standpunkt¹ neuerdings revidiert und – wohl als erster unter den Anhängern der modalen Lesung einstimmiger Melodien – ihre Eingrenzung und Differenzierung gefordert. Er hat sich in eingehenden Untersuchungen bemüht, die Probleme der (sprachlichen und) musikalischen Rhythmik im mittelalterlichen Lied in einer umfassenden Weise zu klären, und legte seine Ergebnisse in einer Serie von Aufsätzen vor.²

Husmann verweist darauf, daß die mehrstimmige Musik des 12. und 13. Jahrhunderts in den einzelnen Epochen und Generationen sehr verschieden ausgesehen habe; es sei ganz unwahrscheinlich, daß der gleichzeitige Liedgesang diese Wandlungen *nicht mitgemacht* hätte.³ Von dieser Vermutung aus sei von vorneherein einer unterschiedslosen Anwendung der Hebbarkeitstheorie, der modalen Schematik oder gar der mensuralen Rhythmik mit Vorbehalt zu begegnen.

Das Gesamtproblem der modalen Interpretation mittelalterlicher Einstimmigkeit, das im Mittelpunkt all dieser Arbeiten steht, wird durch Husmann im wesentlichen von drei grundlegenden Einzelfragen her untersucht:

1. Welches ist die zeitliche Begrenzung der modalen Praxis?
2. Welches ist ihr räumlich-gattungsmäßiger Geltungsbereich?
3. Wie weit ist unsere Kenntnis der Übertragungsregeln gesichert?

¹ H. Husmann, die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe (Publikationen älterer Musik 11), Leipzig 1940. – „Sowohl die neue Rhythmik (sc. der ND-Schule) wie die neue melodische Technik wurden genau so (!) von der weltlichen Kunstmusik gepflegt: Die Kompositionstechnik der Troubadours und Trouvères ist mit der Notre-Dame-Schule identisch. . . So zeigt die ganze Musik des frühen 13. Jahrhunderts ein einheitliches Gesicht, und ihre Probleme lassen sich nur lösen, wenn man sie gemeinsam behandelt“ (S. XII).

² (Zum Troubadourgesang:) Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre-Dame-Zeit, Acta Musicologica 25 (1953), S. 1–20;

(zum Trouvèresgesang:) Zur Rhythmik des Trouvèresgesanges, Mf 5 (1952), S. 110–131; (zum mittellateinischen Lied:) Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes, AfMw 9 (1952), S. 3–26;

(zur Frage des Geltungsbereiches modaler Rhythmik gegenüber der „reinen Silbenzählung“:) Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters, Mf 6 (1953), S. 8–23; und schließlich

Das System der modalen Rhythmik, AfMw 11 (1954), S. 1–38.

³ Es will nicht einleuchten, daß auch hier Ein- und Mehrstimmigkeit jener Zeit so eng zusammengebracht werden. Bei allem Maß an geistiger Kommunikation der Stände, das wir für jene Zeit annehmen, handelt es sich doch zunächst um zwei völlig verschiedene Gattun-

Methodisch geht Husmann vor allem auf zweierlei Weise vor: Einmal mit Hilfe des Kontrafaktorenvergleichs, zum andern, indem er das Verhältnis zwischen der Bauordnung des Textes und der der Melodie in einzelnen Liedern untersucht.

Es geht dem Verfasser jeweils darum, die zeitliche, räumliche und „technisch“-entwicklungsmäßige Zugehörigkeit der Stücke zu ermitteln. In vielem, so gesteht er zu, fehlen der heutigen Forschung die Kenntnisse. Sie ist genötigt, innerhalb ihrer „Resultate“ die Grenzen zwischen Gesichertem und Erschlossenem stets vor Augen zu behalten und sich bescheiden zu lernen.¹

Die Koordination der Husmannschen Darlegungen bereitet jedoch etliche Schwierigkeiten, nicht nur wegen ihrer äußeren Aufspaltung, sondern wegen inhaltlicher Unklarheiten und Widersprüche.

Husmann will „in dieser ganzen Aufsatzreihe kartesisch alles in Zweifel ziehen, . . . und nur untersuchen, was sich an wirklich Greifbarem beweisen läßt“.² Nun findet er einmal das „intakte System der fünf ersten Modi“³ als „wirklich Greifbares“ in der Notre Dame-Zeit auf den drei Gebieten des lateinischen, nordfranzösischen und provenzalischen Liedes,⁴ verlangt jedoch an anderer Stelle, die Rhythmik der mensuralen ars antiqua dürfe nicht ohne weiteres auf eine ein bis zwei Generationen zurückliegende Epoche (Troubadours) übertragen werden „in einer Zeit, in der sich gerade die rhythmischen Dinge innerhalb eines Jahrhunderts ständig entscheidend ändern“.⁵ Der Troubadourgesang existiere bereits einige Menschenalter vor dem Einbruch der modalen Rhythmik, und die stilistischen Kriterien zeigen, „daß in dieser frühen Epoche des Troubadourgesanges die rhythmische Faktur (!) von der der modalen Zeit wesentlich verschieden war.“⁶

Wie weit aber widerspricht dieser grundsätzlich richtigen Erkenntnis Husmanns weitere Ansicht, für jene Epoche – *statt* einer modalen Rhythmik – die Vorherrschaft eines betonungsunabhängigen 5. *Modus*

gen: hier eine am Hof geübte, weltlich-profane, den Sinnen zugängliche (und insofern „naturhafte“) Musik; dort die sakrale, tektonische Musik der Klöster und Kathedralen.

¹ H. Husmann, Zur Rhythmik S. 111 f.

² H. Husmann, Prinzip S. 9.

³ Der 6. Modus (das Fortschreiten in Ketten von lauter „Vierteln“) tritt nach H. erst am Ende der ND-Zeit als reiner Modus auf und hat eine neben den anderen Modi gleichberechtigte Existenz erst in der mensuralen Epoche der ars antiqua (Prinzip S. 8).

⁴ H. Husmann, Prinzip S. 9.

⁵ H. Husmann, Die musikalische Behandlung S. 2

⁶ Ebenda

nachweisen zu können,¹ womit er doch offenbar ausdrücklich in den Grenzen der modalen Auffassung bleibt? Dieser dialektische Widerspruch stellt uns vor eins der schwierigsten und verfänglichsten Grundprobleme der Modalinterpretation. Wie weit ist der Begriff des Modus historisch und phänotypisch festlegbar? Die Rhythmen  und  zum Beispiel sind uralt und bis heute beliebt. Aber nur das Zeitalter der Modaltheorie hat sie als Modi erklärt, ihrem System einverleibt und ausdrücklich der Regel unterworfen. Sie sind damit wohl kaum dem Wesen nach verändert – und dennoch erscheinen sie durch diese schulmäßige Einordnung und in Gesellschaft mit den anderen, weniger üblichen und zum Teil künstlich anmutenden Modi in einem neuen Licht. Darf man sie auch in einem früheren oder späteren Vorkommen als „Modi“ bezeichnen? Beck tut es ohne Bedenken; die modale Rhythmik reicht für ihn von den älteren christlichen Hymnen² bis in unsere Tage.³ Gennrich spricht sich in ähnlicher Weise aus.⁴ Rietsch erlaubte sich eine Erweiterung der durch die Theoretiker niedergelegten Anwendungsregeln nach eigenen Gesichtspunkten.⁵

Wahrscheinlich wird es notwendig und auch möglich sein, den Modalbegriff noch weiter zu differenzieren, als es bisher geschah. Vielleicht ist in der Tat an der scharfen Auseinandersetzung zwischen Husmann und Gennrich in diesem Punkt zum guten Teil ein Mißverständnis schuld, eine Verwechslung des Begriffes „modal“, der doppeldeutig einmal die zeitliche Epoche der mehrstimmigen modalrhythmischen Kompositions- und Notierungsweise, ein andermal die rhythmische Struktur einer beliebigen Melodie bezeichnen kann.

Nach Husmann haben wir die folgenden vier Epochen auseinanderzuhalten:⁶

1. die vormodale St. Martial-Epoche (bis 1180), der auch der „klassische“ Troubadourgesang angehört,
2. die Notre Dame-Zeit = Epoche der modalen Rhythmik (ca. 1180–1250),⁷

¹ H. Husmann, Prinzip S. 11.

² J. B. Beck, Die Melodien S. 143 Anm. 2.

³ Ebenda S. 155 Anm. 1.

⁴ F. Gennrich, Akzentuierende Dichtung, Artikel in MGG 1 (1949–51), Sp. 273–277.

⁵ Siehe vorher S. 135 ff.

⁶ H. Husmann, mehrfach; siehe vor allem Die musikalische Behandlung der Versarten. . ., Anm. 3 und 4 (S. 1 f.).

⁷ Zur Frage der Datierung der ND-Epoche siehe neuerdings F. Zamminer, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre

3. die ars antiqua, die Husmann mit Bessler (nach dem Vorbild J. Wolfs) auf die mensurale Zeit beschränkt (ca. 1250–1320) und
4. die ars nova (ca. 1320–1420).

Die ersten drei Abschnitte erstrecken sich also über je ca. 70 Jahre (2 Generationen), der letzte über ca. 100 Jahre.

Ob die modale Rhythmik für die erste dieser Epochen Geltung besitze, scheint Husmann nicht nur für die Mehrstimmigkeit (St. Martial in Limoges, St. Jacopo in Compostella), sondern auch für das einstimmige Lied (Sequenzen und Tropen, klassischer Troubadourgesang), prinzipiell fragwürdig.¹ „Die um 100 bis 150 Jahre später liegenden mensuralen Versuche von Handschriften wie etwa Paris B. N. f. fr. 22543 haben hier nicht mehr die geringste Beweiskraft, – mußten wir den Wert der mensuralen Umschriften doch schon für die Erkenntnis der modalen Rhythmik teilweise einschränken.“² Daneben lehnt Husmann es ab, aus der Ligaturenstellung bei den älteren Troubadourliedern Schlüsse auf eine modale Rhythmik zu ziehen, da die Verwendung der Ligaturen in der handschriftlichen Überlieferung dieser Lieder z. T. sehr freizügig sei.³

Der Vergleich von Vers- und melodischem Bau in mehreren Liedern führt Husmann zu dem Ergebnis, daß für die frühen Troubadourlieder modale Rhythmik nicht in Frage kommen könne, sondern nur eine Rhythmik – im 5. Modus (!):

In mehreren Troubadoursliedern wird die sprachliche Bauordnung von der Melodie nicht nachvollzogen: für zwei verschieden gebaute Verszeilen, einen männlichen und einen weiblichen Vers mit um 1 differierender Silbenzahl, wird gern (im Gegensatz zur Trouvèreslyrik) ein und dieselbe Melodiezeile benützt.⁴ Diese Eigenart läßt nach Husmann nur zwei Möglichkeiten der Rhythmisierung zu:

- a) die von ihm gewählte Art, jeder *Silbe* die gleiche Länge zu geben – also, wie er es sieht, die Rhythmisierung im 5. Modus; oder
- b) die im gregorianischen Choral gebräuchliche Art, in der jede *Note* die gleiche Länge erhält.

Dame-Schule und ihre Vorstufen (Bd. 2 der Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thr. Georgiades), Tutzing 1959.

¹ H. Husmann, Prinzip S. 9.

² Ebenda.

³ Ebenda Anm. 4.

⁴ Wobei die Art der Textunterlegung unter die Melodie nicht darauf deutet, daß hier (etwa so wie in zahlreichen Beisp. der modalen Zeit) das Zeilenende differenziert wird, indem etwa der männl. Schlußsilbe 2 oder mehr Töne zukommen, die beim weibl. Schluß in 2 Teile zerspalten werden.

Historisch sei beides gleich gut möglich – „aber die erste Methode schafft einen besseren Übergang zur modalen Rhythmik, – diese müßte sonst alle fünf Modi mit einem Schlag gebracht haben, während nunmehr wenigstens für den fünften Modus ein Vorläufer da ist. Es ist weiter so möglich, eine gewisse Parallele zur mehrstimmigen Musik zu finden. . . Es läge also hier ein primitives Stadium modaler Rhythmik vor, das schon die Dreizeitigkeit der Longae, aber noch nicht das Ordnungsprinzip, wenigstens nicht der höheren Ordnungen, entwickelt hätte“.¹

Husmanns Gesichtspunkte (denn von Argumenten kann man wohl nicht sprechen) leuchten kaum ein, vor allem muß man sich fragen, inwiefern sich erst mit Hilfe des 5. Modus beweisen lasse, daß „die poetische Technik (jener Sänger) die des reinen Silbenzählens ist“;² weder trifft es zu, daß nur der 5. Modus den „amorphen Bau“ der Verszeilen richtig wiedergebe (daß Husmann nach dem Übertragen die Taktstriche eliminiert, kann wohl kaum an der strengen Wiederkehr der Zeiteinheit etwas ändern oder die Vortragsfreiheit erweitern), noch wird überzeugend abgeleitet, daß silbenzählendes Prinzip und modal ordnendes Prinzip Gegensätze seien und daß beide Prinzipien „sich jetzt klar erkennen und sogar zeitlich festlegen lassen“.³

Es muß ergänzt werden (was bei Husmann nicht deutlich wird), daß sehr früh bereits H. Spanke⁴ auf Grund jener Vertauschbarkeit von männlichen und weiblichen Versen verschiedener Silbenzahl (unter gleicher Melodie) angeregt hatte, diese Lieder nicht modal zu übertragen, sondern eine nichttaktige (gregorianische) Vortragsweise anzunehmen. Die Vertauschbarkeit von männlichen Acht- und weiblichen Siebensilbner läßt sich nach Spanke vielleicht so erklären: „Zu einer Zeit des Übergangs (und der Unklarheit) faßte man irrig quantifizierende Verse wie ‚*Qui vivit et regnat deus*‘ als weibliche Siebensilbner auf und schöpfte aus ihnen die Berechtigung zu Versen wie ‚*Qui respientes terrena*‘ (Moissac-Hymnar, Anal. II 96); Vorbedingung ist auch hier musikalisch-rhythmischer Gleichwert aller Silben.“⁵

Von hier aus kommen wir zu Husmanns rhythmischer Deutung der deutschen Melodien. Er scheint hier neuerdings ebenso wie für den älteren Troubadourgesang eine nichtmodale Rhythmik anzunehmen; frei-

¹ H. Husmann, Prinzip S. 13.

² Ebenda S. 10.

³ Ebenda S. 11.

⁴ H. Spanke, St. Martialstudien II, ZFSL 56 (1932), S. 450–478: 462 f.

⁵ Ebenda S. 463.

lich geht aus seinen bisherigen Veröffentlichungen, soweit ich sehen kann, nicht eindeutig klar hervor, welche Ansicht Husmann nun positiv vertritt.¹ Sie bleibt verschleiert und widerspruchsvoll, wobei die Darstellungsweise vor allem daran leidet, daß bekannte Termini eigenwillig und mißverständlich angewendet scheinen. Sein Begriff der „gemessenen Rhythmik“, worunter er den „nichtmodalen, rein silbenzählenden Charakter“ einer Melodie (!) versteht,² ist mir unklar geblieben. Da der silbenzählende Bau eines Textes modale Rhythmik des Vortrags nicht ausschließt, scheint Husmann unter seinem „Prinzip der Silbenzählung“ nichts anderes zu verstehen als den 5. Modus. Es stellt sich aber heraus, daß er den musikalischen Begriff dennoch mit dem poetischen gleichsetzt oder verquickt, wo es unzulässig ist, zumal befremdlich beim deutschen Lied (der Bau von Walthers Palästinalied wird als silbenzählend erkannt!),³ und im Einzelfall vielleicht richtige Teilergebnisse verallgemeinert. Obgleich dies alles, wie Husmann einfließen läßt, vorläufig nur „Plausibilitätsbetrachtungen“⁴ oder „auch wieder nur Vermutungen“⁵ sind, und obgleich es ihm darum geht, „Gesichertes vom Ungesicherten zu trennen“,⁶ zieht er seine Schlüsse bündig und wertet sie in musikhistorischem Einführungsmaterial⁷ aus: „Um so interessanter ist es daher, daß in der europäischen Musikentwicklung das einzige geregelte, nur gemessene rhythmische System das der ersten Epoche der Troubadours und ihrer direkten Fortsetzungen über den französischen und deutschen Minnesang hin bis zu den Meistersingern ist.“ Nach Husmann „ist klar, daß diese Musik keine gestische oder dynamische Regelung kennt. . . : eine solche Musik kann man nur messen (?), nicht aber taktieren.“⁸

An anderer Stelle schreibt Husmann,⁹ die Rhythmik des mittellateinischen Liedes sei von grundlegender Bedeutung für die gesamte Lyrik des Mittelalters. Er verzichtet jedoch hier, „wo es nur auf eine positive Grundlegung ankommt“, auf eine Diskussion früherer Thesen, deutet

¹ In Frage kommen vor allem: H. Husmann, Das Prinzip der Silbenzählung; derselbe, Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mlat. Liedes; derselbe, Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg (1958).

² H. Husmann, Prinzip S. 18.

³ Hierzu Näheres S. 169 f.

⁴ H. Husmann, Prinzip S. 13.

⁵ Ebenda S. 17.

⁶ H. Husmann, Behandlung S. 2.

⁷ H. Husmann, Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg (1958).

⁸ Ebenda S. 170.

⁹ H. Husmann, Zur Grundlegung S. 3f.

lediglich an, „daß sich auch die Konzeptionen H. Riemanns im großen und ganzen bestätigen“,¹ und läßt es im übrigen, vor allem was den deutschen Minnesang betrifft, bei der allgemeinen Andeutung ohne einen konkreten Ansatz bewenden. Nach Husmann ist das mittellateinische Lied der entscheidende Ausgangspunkt für das nationalsprachige Liedschaffen des Mittelalters, in ganz besonderem Maße für das nordfranzösische Trouvère- und das südfranzösische Troubadourlied, in etwas anderer Schattierung (??) auch für den mhd. Minnesang.² Er vermutet, „daß auch in rhythmischer Hinsicht das mlat. Lied alle Möglichkeiten ausnützt, so daß die Analyse seiner musikalisch-rhythmischen Gestaltung zugleich die vollständige musikalische Rhythmik des Mittelalters ergibt“, während die jeweilige nationalsprachige Lyrik „nur mit einem Ausschnitt aus der Fülle der musikalisch-rhythmischen Möglichkeiten“ arbeite, und dieser Ausschnitt wiederum sei etwa im nordfranzösischen Minnesang ein anderer als im mittelhochdeutschen usw.³

Sehen wir über solche Unklarheiten hinweg, so scheint Husmann in musikalisch-rhythmischer und zugleich in poetischer Hinsicht eine ziemlich glatte Entwicklungslinie (!) von den Troubadours über den klassischen deutschen Minnesang zum Meistergesang des 16. Jahrhunderts anzunehmen.⁴

¹ Ebenda S. 5 Anm. 1.

² Ebenda S. 3.

³ Ebenda S. 3 f.

⁴ Siehe Zitat S. 151; ferner H. Husmann, Prinzip S. 23; siehe jedoch die (ihrerseits nicht ganz eindeutigen) Bemerkungen zur Abgrenzung von Minne- und Meistergesang in: H. Husmann, Meistergesang, Artikel in MGG 8 (1956), Sp. 1914–1920. – Nach Abschluß des Manuskripts erschien: H. Husmann, Minnesang, Artikel in MGG 9 (1961), Sp. 351–362.

ZUR ERFORSCHUNG DER KONTRAFAKTUR

1. ÜBERSICHT

Wenn ich hier ein Kapitel über die Kontrafakturen bringe, so bin ich mir bewußt, daß es sich bestenfalls um Marginalien zur Forschung handeln kann. Das Feld der Kontrafaktur ist eins der aufregendsten und, wie ich glaube, das für den Ausbau unserer Kenntnis der mittelalterlichen Sangesdichtung verheißungsvollste Forschungsgebiet. Es ist jedoch zu umfassend, zu anspruchsvoll, und seine Erschließung noch zu sehr im Werden, als daß sich an dieser Stelle auch nur annähernd geschlossen darüber referieren ließe. Und in diese Wissenschaft eingreifen kann erst recht nur der, der über eine philologisch-musikhistorische Zusammenschau der mittellateinischen, provenzalisch-altfranzösischen und mittelhochdeutschen Lieddichtung mit vollkommener Materialkenntnis und langer Arbeitserfahrung verfügt. Somit will das Folgende nur eine behelfsmäßige Übersicht und in einzelnen Fällen Ausblick und Anregung sein.

Bedauerlich ist auch auf diesem Gebiet (wie es sich kraß an mehreren Beispielen zeigt) das Fehlen einer Arbeitskoordination unter Forschern und Disziplinen, die für ein Weiterkommen gerade hier so unerlässlich ist. Damit sind nicht die Versuche, im „Alleingang“ zur Erkenntnis vorzudringen, als solche gemeint – denn sie sind grundsätzlich wichtig –, sondern die Vernachlässigung des früher oder gleichzeitig von anderer Seite Erarbeiteten; viele Beiträge älteren und jüngeren Datums, auch berühmter Forscher, hängen zu ihrem und der Sache Nachteil allzu sehr in der Luft. Schon aus „ökonomischen“ Gründen schiene es geboten, die Längs- und Querverbindungen der Forschung einmal klar herauszustellen – als eine Hilfe dafür, denen des Gegenstandes selbst weiter nachzuforschen.¹

¹ Nachgetragen sei hier eine während der Drucklegung dieses Buches erschienene, überaus praktikable Forschungsanthologie: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, herausgegeben von Hans Fromm (Wege der Forschung Bd. XV), Darmstadt 1961. Unter den dargebotenen, meist für diese Sammlung erweiterten oder

Die wichtigste Grundlage hat, vor allem an GENNRICH, BÜCHELER und SPANKE anschließend, im Jahre 1952 ISTVÁN FRANK geliefert,¹ der die bis dahin bekannten romanisch-deutschen Kontrafakturentexte und dazu ein umfassendes bibliographisches Material zusammenstellte. Im wesentlichen auf der Arbeit Franks fußt die von URSULA AARBURG vorgelegte ‚Bestandsaufnahme‘.²

1956 erschienen zwei Musikeditionen romanisch-deutscher Kontrafakta, die eine von U. AARBURG³ als Beiheft zu H. Brinkmanns Textausgabe, die andere von W. MÜLLER-BLATTAU⁴ als Ergänzung zu dem Buche Franks.

Beide Herausgeber halten sich in rhythmischer Hinsicht zurück; U. Aarburg insoweit, als sie sich bei 15 der 27 mitgeteilten Melodien mit (ausdrücklich als solche bezeichneten) Rhythmisierungsvorschlägen begnügt, die sie jeweils parallel unter der rhythmisch neutral wiedergegebenen Originalmelodie vermerkt. Alle übrigen Melodien bringt sie rhythmisiert mit dem Hinweis, sie gebe „nur da eine rhythmische Übertragung der Melodien, wo die Lesung der Handschriften sie bezeugt oder wo die metrische Gestaltung des Textes keinen Zweifel an der Art des Melodie-

ergänzten Beiträgen zur Wesens- und Formbestimmung des Minnesangs (vgl. die Inhaltsangabe im LV unter H. Fromm) finden sich auch die hier mehrfach zitierten Arbeiten von W. Mohr, Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes. Fragen und Aufgaben; H. Spanke, Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling; F. Gennrich, Liedkontrafaktur in mhd. und ahd. Zeit; U. Aarburg, Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme.

¹ I. Frank, Trouvères et Minnesinger. [I:] Recueil de Textes (Schriften der Universität des Saarlandes), Saarbrücken 1952.

² U. Aarburg, Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme, ZfdA 87 (1956/57), S. 24–45. – Einige Berichtigungen und Ergänzungen: S. 26 Anm. 3: statt „MF. 51, 29“ und „MF. 51, 37“ lies W. (Walther) 51, 29 und W. 51, 37; S. 27 Nr. 13: statt „MF. 39, 90“ lies MF. 39, 30 (Ps.-Dietmar); zu S. 25 Nr. 6 (Walther 14, 38) fehlt der Hinweis, daß die Melodie von Jaufre Rudel stammt (siehe unten S. 161); für die drei durch Adam Puschman überlieferten Walther-Melodien = S. 27 Nr. 16–18 fanden sich inzwischen Parallelquellen (siehe unten S. 188). – Die neuerdings in der Aufsatzsammlung ‚Der deutsche Minnesang‘ (s. Anm. S. 153) vorliegende Fassung der ‚Bestandsaufnahme‘ ist stark überarbeitet. Zu den Änderungen (über deren Art und Umfang siehe dort S. 378 Anm. 1) gehören vor allem neue Zählung und die vorteilhafte Beschränkung auf drei Wahrscheinlichkeitsgruppen.

³ U. Aarburg, Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe (Beiheft zu H. Brinkmann, Liebeslyrik der dt. Frühe), Düsseldorf (1956). – Hierzu: W. Müller-Blattau in Mf 10 (1957), S. 564; H. J. Moser in DLZ 1 (1958), Sp. 52–54.

⁴ W. Müller-Blattau, Trouvères und Minnesänger II: Kritische Ausgabe der Weisen, zugleich als Beitrag zu einer Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes (Schriften der Universität des Saarlandes), Saarbrücken 1956. – Hierzu: R. J. Taylor in German life and letters 10 (1957), S. 150 f.; U. Aarburg in AfdA 70 (1957), S. 12–16.

rhythmus läßt: es handelt sich in solchen Fällen immer um den sogenannten 3. Modus, den mittelalterlichen daktylischen Musikrhythmus



W. Müller-Blattau gibt alle Melodien in neutraler Transkription und verzichtet somit auf jede Rhythmisierung (mit Ausnahme von zwei Vorschlägen, S. 70 = Fenis 80, 25 und S. 116 = Hartmann 215, 14). Diese Vorsicht verdient ihre Anerkennung. Leider haben aber die hier als Noten benutzten liegenden Striche manchen Nachteil: einmal geben sie die Pliken der Originale nicht wieder; dann lassen sie, in dieser Anordnung, nicht immer klar genug die Bistropa (z. B. S. 16 f.) oder andere Ligaturenbildung (z. B. S. 40) erkennen; und schließlich ist diese Art langgezogener Aufzeichnung sehr schlecht lesbar und für den praktischen Gebrauch nahezu ungeeignet, da man jedes Zeichen erst „buchstabieren“ muß. – Ein Paralleldruck aller Fassungen hätte dem Zweck wohl noch besser gedient als die paarweise Aufgliederung (z. B. S. 41 f., 43 f. etc.).

Zur weiteren Kritik an den beiden Ausgaben, die in der Zuweisung von Melodien in einigen Fällen voneinander abweichen, siehe die Rezensionen.

Einer raschen Orientierung diene das folgende Verzeichnis der nach I. Frank und U. Aarburg in Frage kommenden romanisch-deutschen Kontrafakturen, soweit wir ihre Melodien besitzen; als Verfasserübersicht und Editionsachweis ergänzt es die Aarburgsche ‚Bestandsaufnahme‘. Es enthält folgende Angaben:

Spalte 1: Nr. bei Lachmann-Kraus, Des Minnesangs Frühling;

Spalte 2: Grad der Wahrscheinlichkeit einer Melodie-Übernahme nach Aarburg, Melodien (Gruppen 1–6), mit absteigendem Wahrscheinlichkeitsgrad;

Spalte 3: romanisches Vorbild, mit Angabe der Nummer bei Raynaud (R.) bzw. Pillet-Carstens (PC.), siehe vorn S. 41 Anm. 2;

Spalte 4: Zählnummer bei I. Frank, Trouvères et Minnesänger;

Spalte 5: Zählnummer bei U. Aarburg, Melodien;

Spalte 6: Melodie-Edition, mit Nachweis der vorangegangenen, bei W. Müller-Blattau, Trouvères und Minnesänger II;

Spalte 7: Melodie-Edition bei U. Aarburg, Singweisen.

¹ U. Aarburg, Singweisen S. 7. Es wird nicht vermerkt, welche der zwei genannten Arten des Befundes im einzelnen Fall die Rhythmisierung veranlaßt hat.

VERZEICHNIS ERSCHLOSSENER MELODIEN

1 MF Nr.	2 Wahr- schein- lich- keit	3 Vorbild	4		5		6		7	
			Zählnummer		Melodie- ausgabe					
			Frank	Aarb	M-Bl	Aarb				
ALBRECHT VON JOHANDSDORF			Nr.	Nr.	S.	S.				
87,5	(2)	Conon de Bethune, R. 1125	6c	10	35	40				
BERNGER VON HORHEIM										
112,1	(1)	Chrétien de Troyes, R. 1664	5c	4	29	27				
113,1	(5)	Anonym, R. 1457	14a	23	89	28				
114,21	(6)	Conon de Bethune, R. 1837	15a	30	92	29				
115,27	—*	Gace Brulé, R. 160	16a	33	101	30				
BLIGGER VON STEINACH										
118,19	(6)	Gace Brulé, R. 42	11h	32	72	31				
FRIEDRICH VON HAUSEN										
45,37	(1)	Folquet de Marseille, PC.155,8	11c	1	83	18				
47,9	—	Conon de Béthune, R. 1125	6a	(7)	35	—				
	(2)	Chastelain de Couci, R. 40	—	7	—	23				
49,13	(2)	Anonym, R. 420	2a	8	11	17				
51,33	(3)	Guiot de Provins, R. 142	4a	11	25	20				
44,13	—	Chrétien de Troyes, R. 1664	5a	(14)	29	—				
	(4)	Gaucem Faidit, PC. 167, 53	—	14	—	21				
45,1	(4)	Blondel de Nesle, R. 742	—	15	—	22				
45,19										
48,32	(4)	Bernart de Ventadorn, PC. 70, 36	1a	16	6	24				
50,19	(4)	Gace Brulé, R. 187	3a	17	18	16				
48,3	(6)	Gontier de Soignies, R. 309	—	25	—	24				
HARTMANN VON AUE										
215,14	(5)	Gace Brulé, R. 171	20a	24	111	38				

* Sonderfall

1 MF Nr.	2 Wahr- schein- lich- keit	3 Vorbild	4		5		6		7					
			Zählnummer		Melodie- ausgabe									
			Frank	Aarb	M-Bl	Aarb								
HARTWIC VON RUTE			Nr.	Nr.	S.	S.								
116,1	(6)	Gace Brulé, R. 42	11d	31	72	37								
HEINRICH VON MORUNGEN (?)														
147,17	(1)	Anonym, R. 1538	18a	5	105	—								
HEINRICH VON RUGGE														
103,27	(4)	Bernart de Ventadorn, PC. 70,43	—	21	—	32								
HEINRICH VON VELDEKE														
57,10	(5)	Pierre de Molins, R. 221	—	22	—	12								
57,18														
61,33							(6)	Gace Brulé, R. 1465	—	26	—	15		
65,28							(6)	Richart de Semilli, R. 614, R. 22	—	27	—	14		
REINMAR VON HAGENAU														
35,16	(4)	Bernart de Ventadorn, P.C. 70,43	—	13	—	39								
RUDOLF VON FENIS														
80,1	(1)	Folquet de Marseille, PC. 155,21	9a	2	61	33								
84,10	(1)	Peire Vidal, PC. 364,37	12a	3	85	36								
80,25	(3)	Gace Brulé, R. 1102	10a	12	65	34								
81,30	(6)	Gace Brulé, R. 42	11a	28	72	35								
83,11							11f	29	81					
ULRICH VON GUTENBURG														
77,36	(2)	Blondel de Nesle, R. 482	8a	9	49	26								

2. BEGRIFF UND BEDEUTUNG DER KONTRAFAKTUR

Als musikalische Kontrafaktur bezeichnen wir die Übernahme eines Strophengerüsts samt Melodie von einem vorhandenen Lied bei der Anfertigung eines neuen, oder auch dieses neue Lied selbst. Vielfach sind uns, an ganz verschiedenen Stellen, zwei oder mehr verschiedene Texte (oft verschiedener Sprache) mit gleicher Melodie überliefert; mit Vorliebe finden sich Duplikate einer Melodie in mehrstimmigen Stücken, in Motetten oder Conductus, aber auch in einstimmigen Liedern; nicht selten hat ein Teil geistlichen (mlat.), der andere weltlichen Text (prov., afz., mlat. u. a.). Dieses Verfahren der Melodieentlehnung war, wie die Quellen uns lehren, sehr beliebt und verbreitet. Die Vergleichsstücke geben der musikhistorischen und philologischen Forschung wertvollen Aufschluß.

Damit ein Lied die Melodie eines andern benutzen kann, genügt zunächst, daß es mit diesem im Strophenumriß übereinstimmt (Verszahl und Verslängen). Hinsichtlich der Arten und des Grades einer Kongruenz können im wesentlichen hinzutreten:

Imitation des Reimschemas,
Anlehnung in der rhythmisch-metrischen Struktur,
Anlehnung im syntaktischen Aufbau,
inhaltliche Anleihen (Stoff, Motive, Aufbau, Spannungsablauf).

Falls ein Refrain zum Lied gehört, spielt er häufig eine gesonderte Rolle.¹ Auch ist zu berücksichtigen, daß die Wahrscheinlichkeit einer Kontrafaktur bei zwei nur metrisch gleichen Liedern durch eine Seltenheit der Strophenform vermehrt, durch ihr häufiges Vorkommen verringert wird, wofern sie nicht wiederum so preziös ist, daß wir mehrfache Kontrafaktur annehmen dürfen.

Auf die Frage, ob eine Gleichheit im Strophenbau bei verschiedenen Liedern auch Melodieentlehnung bedeutet, weiß die romanische Überlieferung klarere Antwort als die deutsche: sie bringt genügend Beispiele für die Wiederkehr einer Melodie über metrisch gleichgebauten Texten,² zumal auch provenzalischer Originalmelodien in altfranzösi-

¹ H. Spanke, Eine afz. Liedersammlung, Halle 1925, S. 291 ff.

² Vgl. H. Spanke, ebenda; F. Gennrich, Lateinische Kontrafakta afz. Lieder, ZfrPh 50 (1930), S. 187-206: 192 ff.

schen Liedern. Öfters, so in der Berner Trouvères-Handschrift, findet sich die Angabe des Vorbildes in Vermerken vor oder nach dem Liedtext. Auch daß ein Lied selbst auf sein Vorbild hinweist, kommt vor, etwa die Complainte R. 358, die Versmaß und Melodie von einem Abschiedslied des Chastelain de Couci (R. 679) entnommen hat:¹

*Li chastelains de Couci ama tant
Qu'ainz por amor nus n'en ot dolor graindre;
Por ce ferai ma complainte en son chant,
Que ne cuit pas que la moie soit maindre.*

Gelegentlich, doch selten, steht bei Liedern verschiedener Metrik dieselbe Melodie,² andererseits sind häufig zwei Lieder gleich gebaut, ohne daß in den Melodien eine Beziehung nachweisbar wäre.³ Diese bloß metrische (oder metrische und inhaltliche) Imitation unabhängig von der Melodie wird vor allem in einer etwas späteren, literarisch werdenden Zeit immer häufiger geworden sein, und wenn Dante ausdrücklich erwähnt, seine Sextine ‚*Al poco giorno*‘ einem gleichartigen Gedicht des Arnaut Daniel nachgebildet zu haben,⁴ so läßt sich schwerlich beurteilen, ob er sich hier und bei seinen anderen Nachahmungen jeweils auch der Melodie des Vorbildes bedient hat.

Leider ist, mit einer einzigen Ausnahme, zu keiner der mittelhochdeutschen formalen Nachbildungen romanischer Chansons die Melodie auch hier überliefert, so daß mit Sicherheit von musikalischen Kontrafakturen gesprochen werden könnte. Aber schon die etwa zwei Dutzend Textkontrafakta zeugen für den innigen Kontakt des hier erblühenden ritterlichen Gesangs mit der an westlichen Höfen gepflegten Kunst auch in technischer Hinsicht. Wir dürfen dabei annehmen, daß dieser technische Einfluß sich bis auf die musikalische Seite erstreckte, also daß eine metrische Identität auch auf eine Übernahme der Melodie des Vorbildes hinweist. (Natürlich geht die Wirkung westlicher Vers- und Gesangstechnik weit über so konkret fixierbare Nachbildungen hinaus.) Wir sind aber eigentlich erst mit dem Nachweis solcher musikalischer Kontrafakturen berechtigt, die Anwendung eines möglicherweise für die Chansons zu ermittelnden musikrhythmischen Prinzips auf (mindestens

¹ H. Spanke, Eine afz. Liedersammlung, S. 293.

² Ebenda.

³ Ebenda S. 20.

⁴ Dante, De vulgari eloquentia, hg. von Ludovicus Bertalot, Friedrichsdorf b. Frankfurt/M. 1917, S. 59.

einige) deutsche Gesänge ins Auge zu fassen. Von da aus wäre es denkbar, in einzelnen Fällen Aufschlüsse über die manchmal rätselhafte Metrik gerade dieser deutschen Lieder zu gewinnen – und somit ein klareres Bild der versgeschichtlichen Zusammenhänge. Schließlich wird sich vielleicht gelegentlich, auf Grund des Wechselverhältnisses, auch einmal umgekehrt mit Hilfe genauerer Kenntnisse der Kontrafakturentchnik und ihrer Produkte Näheres über den metrisch-musikalischen Bau der Vorbilder aussagen lassen.

Für die mittelhochdeutsche Dichtung der früh- und hochhöfischen Zeit kann auf Grund von Bilddarstellungen und vieler literarischer Belege der gesungene Vortrag (zumindest als das Primäre) mit Sicherheit konstatiert werden. Es erhebt sich nun die wichtige Frage, ob musikalisch der westliche Einfluß so groß war und ob romanische Melodien von den deutschen Sängern in solcher Anzahl und so getreu übernommen wurden, daß die Rhythmik jener Chansons (gegebenenfalls die modale) auch im deutschen Minnesang den Ton angeben konnte.

Aber noch im ersten Viertel unseres Jahrhunderts schien ein unmittelbarer musikalischer Einfluß vom Westen her manchen noch zweifelhaft.¹ Den ersten wichtigen Beitrag zur Behebung der Zweifel lieferte dann Friedrich Gennrich mit einer Reihe von Arbeiten,² in denen er Beweismaterial für eine umfangreiche Kontrafaktorenpraxis der frühen deutschen Minnesänger vorlegte und die nicht nur den Ergebnissen nach, sondern auch durch das Beispiel einer methodischen Fächerverbindung für die mittelalterliche Liedforschung bahnbrechend wurden. In kurzer Zeit konnte die Basis wesentlich verbreitert werden, nun auch vor allem durch Hans Spankes vergleichende Untersuchungen zur Metrik der provenzalischen, altfranzösischen, mittellateinischen und mittelhochdeutschen Lyrik,³ so daß István Frank zu seiner großen Arbeit⁴ ein beachtliches Material zur Verfügung stand. Dennoch blieb auf lange Zeit die Lage problematisch: es schien in gewissem Grade berechtigt, wie es von einigen Seiten geschah, Ausgangspunkte und Zielsetzung der Kontrafaktorenforschung in Frage zu ziehen, das heißt: zwar nicht die Absichtlichkeit der metrischen Imitation, aber doch die im allgemeinen vertretene Melodiengleichheit jener metrisch identischen Lieder als

¹ Vgl. H. Mosers skeptische Haltung in seinem Referat *Musikalische Probleme des deutschen Minnesangs* (LV), S. 260 f.

² Siehe Gennrichs Schriften seit 1924 im LV.

³ Siehe Spankes Schriften im LV.

⁴ Siehe vorher S. 154 Anm. 1.

Hypothese anzusehen. Denn es fehlte jedes sichere Zeugnis für eine deutsche Melodienübernahme. Mit der ganzen Theorie waren auch die Melodieausgaben und alle Schlußfolgerungen anfechtbar, um die man sich in metrisch-musikalischer Hinsicht bemühte.

Die musikalischen Quellen erfassen, wie früher erwähnt,¹ das deutsche Melodienrepertoire im wesentlichen erst seit dem 2. Drittel des 13. Jahrhunderts. Von den lesbar notierenden Hss. ist inhaltlich das Münsterer Fragment die älteste, indem sie auf Walther und Reinmar zurückgeht. In ihr ist jedoch nur eine Melodie vollständig erhalten, die zum Palästinalied Walthers.

3. DIREKTER NACHWEIS EINER ROMANISCH-DEUTSCHEN MELODIE-ENTLEHNUNG

Vor einigen Jahren ist nun die Forschung durch eine Entdeckung HEINRICH HUSMANNS in ein ganz neues Stadium eingetreten: Husmann erkannte, daß eben jene erwähnte Palästinalied-Melodie bereits der Troubadour Jaufre Rudel (vor 1147) in seinem berühmten Lied „*Lanquan li jorn son lonc en may*“ benutzt, vermutlich also erfunden hat.² Husmanns Entdeckung der Identität dieser beiden Melodien ist, wie man wohl sagen darf, für die Minnesangforschung von einzigartigem Wert, indem sie den ersten musikalischen Quellenbeleg für eine deutsche Minnesänger-Kontrafaktur nach romanischem Vorbild liefert.³ Durch ihn wird einmal die (für Walther bisher am wenigsten vermutete) musikalische Abhängigkeit der deutschen von den romanischen Minnesängern direkt bezeugt. Zum andern kann er uns, wobei allerdings Notations- und Überlieferungsprobleme bedacht sein wollen, einigen Aufschluß über die Art der Entlehnung und Abwandlung einer Melodie, die Technik der musikalisch-sprachlichen Verschmelzung geben.

Wie hat sich nun die Forschung des Husmannschen Fundes bedient? Die Antwort auf diese Frage mutet seltsam an, und doch ist es nur einer von vielen, wenn auch meist weniger bedeutsamen Fällen.

¹ Siehe vorn S. 42 ff.

² H. Husmann, *Das Prinzip der Silbenzählung*, S. 17 f.

³ Damit wird Molitors Beobachtung nun bestätigt: er hatte bereits 1911 die Möglichkeit eingeräumt, daß Walther die Melodie zum Palästinalied anderwärts übernommen habe; die anderen Walthermelodien des Münsterer Fragments schienen ihm zu persönlich und zu eng zum Text gehörig, um sie für entlehnt zu halten (R. Molitor, *Die Lieder des Münsterischen Fragmentes*, SIMG 12, 1910/11, S. 475–500: 477).

Husmanns Aufsatz erschien 1953. In ihm sind „nur die notations-technischen bzw. rhythmischen Konsequenzen kurz angedeutet“,¹ auf die ich noch eingehen werde; eine damals von Husmann angekündigte ausführliche Einzeluntersuchung² steht bis heute aus. In Maurers Textausgabe der Lieder Walthers hat G. BIRKNER dem Palästinalied seine Melodie in Husmanns wunderlicher Rhythmisierung beigegeben,³ ohne weiteren Kommentar. URSULA AARBURG erwähnt in ihrer ‚kritischen Bestandsaufnahme‘ überlieferter und erschließbarer Melodien des frühen Minnesangs (1956) zum Palästinalied nur die von A. A. Abert entdeckte mlat. Kontrafaktur,⁴ aber mit keiner Silbe diesen viel wichtigeren Zusammenhang.

Doch hat seither GENNRICH ihn mehrfach hervorgehoben und, wie Husmann, beide Melodien zum Vergleich geboten.⁵ Es befremdet indes, daß Gennrich in den beiden älteren Publikationen (die beiden neueren enthalten nur einen bibliographischen Hinweis) Husmanns Namen glatt unterschlägt, obgleich er sie mit Begleittext und Anmerkungen reich versieht. Statt dessen verweist er im Anhang zu Lommatzsch nur auf seine eigene erste Veröffentlichung. Ganz „korrekt“ mußte TAYLOR berichten, Gennrich habe den Zusammenhang zwischen Jaufres und Walthers Lied wiederhergestellt,⁶ und solchem Irrtum wird jeder Leser verfallen.

An diese Dinge, die leider nicht vereinzelt sind, sei ein Wort der Bekümmernis über die heutigen Gepflogenheiten in der Musikforschung angeknüpft. Falscher wissenschaftlicher Ehrgeiz bedient sich hier gelegentlich recht zweifelhafter Mittel. Hinzu kommt vielfach die Nachlässigkeit, und die Grenze zwischen ihr und einem Mangel an Fairneß ist oft schwer zu erkennen. Es ließe sich manches über dieses betrübliche

¹ H. Husmann, Das Prinzip der Silbenzählung, Anm. 20 (S. 17 f.).

² Ebenda.

³ F. Maurer, Die politischen Lieder Walthers v. d. V., Tübingen 1954; ders., Die Lieder Walthers v. d. V. I (Nr. 43), Tübingen 1955, S. 15.

⁴ U. Aarburg, Melodien S. 25 Anm. 10 (vgl. S. 164 ff.).

⁵ F. Gennrich, Mittelhochdeutsche Liedkunst, Darmstadt 1954, S. XVIII f. (Text) und 15 f. (Melodien); ferner in seinem musikalischen Anhang zu E. Lommatzsch, Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours, Berlin 1957, S. 149 f. (Text) und 152 f. (Melodien); dann in MGG 6 (1957) Sp. 1783 und zuletzt in F. Gennrich, Der musikalische Nachlaß der Troubadours, Kommentar (Summa Musica Medii Aevi Bd. IV), Darmstadt 1960, S. 18 und 139 f.

⁶ R. J. Taylor, Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger, ZfdA 87 (1956), S. 132–147: 140. Ein Kuriosum dabei ist, daß der Musikgelehrte Taylor sogar Husmanns Arbeit zitiert (S. 136), offenbar also nur nach Birkners Verweisung bei Maurer, ohne sie selbst zu kennen.

Kapitel sagen, das sehr wohl zur Sache gehörte; denn ein wichtiger Mitgrund für das Stocken der Forschung ist, daß sie sich durch solche Praktiken selbst den Weg verbaut.

Doch bleiben wir bei unserem Beispiel: Wohl am erstaunlichsten ist, daß sogar E. JAMMERS, der sich in seiner jüngsten Arbeit¹ gründlicher als irgendeiner mit der Technik der Kontrafaktur befaßt und dem es genau um die Fragen geht, die Husmanns Entdeckung aufwirft – und klären hilft! –, nichts von dieser grundlegenden Material-Aufwertung weiß:

„Denn wir haben keine Melodie eines Minnesängers zu vergleichen mit der eines Trobadors, . . . sondern die Tatsache der Kontrafaktur wird auf Grund textlicher Formgleichheit, unter besonders empfehlenden Umständen auch der inhaltlichen Übereinstimmung vermutet, behauptet, der Übertragung zugrunde gelegt. Man geht davon aus, daß eine solche Kontrafaktur unter gewissen Umständen selbstverständlich sei – so selbstverständlich, wie etwa eine neue deutschsprachige Textunterlegung an Stelle eines originalen anderen deutschen Textes, der die gleiche Versrhythmik besitzt. Aber hier handelt es sich um Verse mit verschiedener rhythmischer Grundhaltung . . . und so müssen wir folgern: Kontrafakta können entweder zu einem Systemwechsel (Auftakt – weibliche Endung) oder zu Sprachwidrigkeiten führen. In jedem Fall sind es keine echten Kontrafakta; denn ein Systemwechsel zerstört die melodische Gestalt, zerstört gerade den Reiz der romanischen Melodie, und das gilt, wenn auch sämtliche Töne hinsichtlich der Tonhöhe erhalten bleiben. Wer aber gewährleistet denn, daß das noch der Fall ist, wenn eine solche Änderung im Rhythmischen eintritt? Oder darf man glauben, daß eine Melodie, eine auswendig vorgetragene Melodie in ihrer Gestalt unabhängig vom Rhythmus sei? . . . Beispiele mögen das erläutern (obwohl von eigentlichen Beispielen nicht die Rede sein kann; denn wir haben keine überlieferten Kontrafakten, und sie werden nur angenommen).“²

Ein gut Teil dieser und weiterer grundsätzlicher Fragen beantwortet in einer schlagenden Weise das klassische Beispiel Jaufre-Walther, das Jammers sich entgehen ließ.

¹ E. Jammers, Der Vers der Trobadors und Trouvères und die deutschen Kontrafakturen, in: Medium Aevum Vivum, Festschrift für Walther Bulst, Heidelberg 1960, S. 147–160.

² Ebenda S. 153 f.

Die Melodie von Jaufre Rudel besitzen wir in drei Fassungen:¹ in den Hss. Paris B. N. f. fr. 20050 (Mitte 13. Jh., Metzger Neumen), 844 (Ende 13. Jh., afz. Hs. in Quadratnotation) und 22543 (um 1300, Quadratnotation).² Beck hält die Hs 844 wegen ihrer sorgfältigen Ausführung für eine der wichtigsten.³

Husmann wie auch Gennrich gaben die beiden Melodien jeweils in ihrer eigenen Rhythmisierung,⁴ was – von sonstiger Problematik abgesehen – die Vergleichsmöglichkeit beeinträchtigt. Und beide stellen Walther nur eine der drei Fassungen des Vorbildes (bzw. Gennrich in einem Falle⁵ eine eigene Bearbeitung) gegenüber.

Husmann:

WALTER Münster, Fragmt.

JAUFRE 20050, f. 81v.

Gennrich (bei Lommatzsch; siehe S. 162 Anm. 5):

Die Übereinstimmung wird indes noch augenfälliger, wenn man a) einmal die Originalnotierungen des Münsterer Fragments und der Hs. 20050 zusammenhält und b) auch die beiden anderen Jaufrequellen heranzieht. Aber noch ein wichtigerer Punkt kommt hinzu. Die von ANNA AMALIE ABERT⁶ entdeckten beiden Kontrafakta des Palästina-

¹ Beck, Melodien S. 33; F. Gennrich, Der musikalische Nachlaß der Troubadours, Kommentar (Summa Musica Medii Aevi Bd. IV), Darmstadt 1960, S. 25; zu den Hss. ebenda S. 1 ff.

² „Eine Quadratnotation, deren Notenformen bereits Einflüsse der Mensuralnotation erkennen lassen“ (Gennrich S. 1, mit näheren Angaben).

³ Beck, Melodien S. 21.

⁴ Hier, wie so häufig, ist es unkorrekt, eine Melodie in rhythmisierter Gestalt mit dem Vermerk zu edieren, man gebe sie „in der Fassung der Handschrift“ (H. Husmann, Prinzip S. 17).

⁵ F. Gennrich, Jaufre Rudel, Artikel in MGG 6 (1957), Sp. 1783.

⁶ A. A. Abert, Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, Mf 1 (1948), S. 95–105: 103 ff.

liedes (als welche Abert und nach ihr Gennrich sie ansehen) in der Bordesholmer Marienklage werden von Husmann gar nicht, von Gennrich nur in einem Fall,¹ und dies in bibliographischem Zusammenhang ganz am Rande, erwähnt. Gerade sie aber sind, wie sich sofort zeigen wird, von besonderer Wichtigkeit. Ich stelle nun zunächst einmal das lateinische Lied des Johannes aus dem 2. Teil der Bordesholmer Marienklage (Hs. des 15. Jhs.), das Palästinalied und die drei Fassungen des Liedes von Jaufre untereinander, jeweils nur die Melodie des Stollens und alles in neutraler Transkription.² (∪ = Ligatur od. Konjunktur; + = Plica.)

B

W

J1

J2

J3

B = Bordesholmer Marienklage

W = Walther, Münsterer Fragment

J 1–3 = Jaufre Rudel, Hss. Paris 22543 fol. 63^b,
20050 fol. 81^v und 844 fol. 189^d

Dieses Beispiel kann nahezu all das veranschaulichen, was früher zur Variabilität des Vortrages, zur Frage einer „authentischen“ Melodiefassung, zur Möglichkeit des „Zersingens“ und zu den Überlieferungs- und Notationsproblemen gesagt wurde.

Die melodischen Differenzen zwischen Walther und Jaufre überschreiten nicht das an der ma. Musiküberlieferung bekannte Maß.

¹ F. Gennrich, Der musikalische Nachlaß der Troubadours, Kommentar, S. 26.

² Vgl. den Paralleldruck der vollständigen Melodien im Anhang Beispiel 3.

³ Zu J 1 (Hs. 22543): so transkribiert bei Beck, Melodien S. 57; s. dagegen hier Anhang Beispiel 3, J 1 (nach Gennrich, Der mus. Nachlaß der Troubadours, S. 139).

Deutlich nahe stehen sich B und W auf der einen, J 1–3 auf der anderen Seite. In dieser zweiten Gruppe sind die verschiedenen Vortragsmethoden (soweit die Notation sie festhält) überaus aufschlußreich und des praktischen Studiums wert. Jede der drei Fassungen hat ihre eigene Haltung, ihr besonderes Gesicht, und nach der Melodiegestalt und nur an diesem Ausschnitt beurteilt, wäre schwerlich eine als die „echtste“ zu bezeichnen.

Beim Vergleich der beiden Gruppen sehen wir, daß die Melodie in B–W am Ende der ersten Verszeile sich um einen Ton tiefer senkt als im Vorbild, am Beginn des zweiten Verses um einen Ton nach oben verlagert ist. Am stärksten fällt auf, daß in B–W über dem zweiten Vers, dem gegen das Vorbild eine Silbe fehlt, die Melodie am Ende verkürzt ist.

Die Melodie B erscheint (übrigens auch im Abgesang) als die am meisten vom Ursprung entfernte Fassung. Einmal wenn man die Haupttöne ansieht; aber auch melismatische Auszierungen beim Vortrag, hier nur spärlich notiert, dürften in diesem Lied seinem Inhalt und seiner Bestimmung nach nicht weiter vorgesehen sein. Daß diese Melodie zunächst auf Walthers Palästinalied zurückgeht, scheint nach der Übereinstimmung beider im Melodieverlauf und in der Thematik wie auch nach zeitlichen und geographischen Gesichtspunkten zunächst ganz eindeutig. Und doch zeigt sie am Anfang (2. Ton) die größere Nähe zu Jaufre Rudel. Also ein Fehler der Münsterer Hs. (oder der auf sie gekommenen Tradition), den wir korrigieren müssen? „Philologisch“ gesehen ja, wenn wir uns an das dreifach belegte Vorbild und an die Kontrafaktur B halten, die wir überlieferungsgeschichtlich wohl in die gerade Verlängerung der Linie Jaufre Walther stellen dürfen.¹ Singt man aber nun Walthers Lied auf die im zweiten Ton „musikalisch-textkritisch“ berichtigte Melodie, wird man skeptisch; Musik und Text (in allen Strophen) stimmen nicht mehr so gut zusammen. Der Melodieakzent, den nun der zweite Ton bekommt, fällt auf eine Senkung und

¹ Nahezu selbstverständlich scheidet hier die Möglichkeit aus, daß Jaufres Melodie etwa erst später, von dritter Hand, den Strophen Walthers unterlegt worden sei: einmal stimmen bei Walther die Metrik, der inhaltliche Bau und die Anlage der Melodie (in ihrer redigierten Fassung) viel zu innig zueinander (vgl. S. 167 Anm. 2; zur Frage der Textkritik siehe S. 167 Anm. 1), dann hat Husmann auf textliche Beziehungen beider Lieder hingewiesen (Prinzip Anm. 20 S. 18 f.), und auch die geschichtlichen Verhältnisse sprechen gegen eine solche Annahme; selbst wenn wir annehmen, Jaufres Melodie sei noch länger im Umlauf geblieben (schon als Walther sein Lied verfaßte, war sie über 80 Jahre alt), so war doch eine spätere Zeit ganz auf Neues gerichtet, was die produktiven, oder ganz auf das Sammeln von Überkommenem, was die konservativ-rezeptiven Bemühungen anbelangt.

hebt sie damit unorganisch heraus, während er vorher (auf dem dritten Ton) sich klar in den sprachlichen Rhythmus fügte und dem Wort seinen Ausdruck gab:

Allererst lebe ich mir wérde¹

Der Rhythmus bei Walther ist fallend (Hebung-Senkung . . .), und in der Mehrzahl der Strophen trägt diese Stelle, die 2. Hebung des ersten und dritten Verses, sogar (mit der 4.) einen der beiden Hauptakzente. Bei Jaufres Gedicht dagegen, das silbenzählend gebaut ist, aber zugleich mit einer Neigung zu alternierendem Rhythmus, läuft dieser im Gegensatz, steigend; und hierzu paßt genau der Melodiesprung zu Beginn:

Lanquán li jón son lónc en máy

Ganz Entsprechendes gilt für die 5. Silbe, auf die bei Walther die 3. Hebung, bei Jaufre eine unbetonte Silbe fällt: bei Walther ist hier die Rückkehr der Melodie auf den Ausgangston, die einen melodischen (Tiefenton-)Akzent mit sich bringt und die bei Jaufre erst über der nächsten (= betonten) Silbe eintritt, vorweggenommen. Und auch die Verlagerung des Melodieinsatzes beim zweiten Vers „sít min sündic“ um einen Ton nach oben kann man vielleicht mit der anderen Akzentstellung bei Walther zusammenbringen, usw. Nach diesen Beobachtungen ist man geneigt, in W doch eine absichtliche Umgestaltung Walthers zu sehen. Auch im weiteren Verlauf sind die Abweichungen dieser Melodie vom Vorbild sowohl dem Sprachgefüge als auch dem inhaltlichen Aufbau und Spannungsablauf der in allem ganz eigenständigen Waltherstrophen so vortrefflich angepaßt,² daß man an bewußte Änderung denken möchte. Der Widerstreit einer solchen Auffassung mit den Folgerungen einer musikalischen Textkritik läßt sich hier nicht entscheiden.³ Vielleicht ließe sich sogar gerade das Festgestellte aus „sinnvollem Zersingen“ deuten. Doch darf man wohl annehmen, daß Wal-

¹ Text nach Lachmann-Kraus, Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, Berlin 1950¹¹. – Ich bin mir bewußt, daß hier noch textkritische Probleme und zugleich (von der Textkritik her) neue Ansatzmöglichkeiten einer Bestimmung des Verhältnisses von Melodie und Text, in verschiedener Richtung, offenliegen, die aber in diesem Zusammenhang ausgeklammert werden müssen.

² Eingehend wurden Strophenbestand und Innengliederung des Liedes untersucht und dabei die strukturelle Einheit von Melodie und Text aufgezeigt von Hugo Kuhn, Walthers Kreuzzuglied (14, 38) und Preislied (56, 14), Würzburg 1936.

³ Zum Notenbild in W wäre noch anzumerken: Fast alle Herausgeber haben in der mit + bezeichneten Note (f) des Münsterer Fragm. eine plica descendens gesehen und sie also fe übertragen. Im Original hat sie die Form ♯. Die Deutung als plica wird nun auch durch die plica in J 3 und die Ligatur in J 2 wahrscheinlich gemacht. Dennoch halte

ther, falls er die ursprüngliche Melodie in den Kadenzten bewußt abwandelte, um sie der geringeren Länge einiger seiner Verse anzupassen, auch an deren Stellen freier mit ihr schaltete.

Nun aber die zweite Melodie aus der Bordesholmer Marienklage. Ihre deutschen Verse sind, wie A. A. Abert richtig bemerkte, weit weniger regelmäßig gebaut als die lateinischen Pendantstrophen oder die Walthers.¹ Nach Abert zeigt sich nicht nur an beiden Melodien der Klage beim Vergleich mit dem Palästinalied das „Zersingen“, sondern ein noch größerer Unterschied beim Betrachten der deutschen Textfassung des Liedes in der Klage, „da hier der Silbenüberschuß der ersten Zeile zu einer gleichsam psalmodierenden Zerdehnung der bei Walther so wohl ausgeglichenen Weise geführt hat“. Haben wir es hier wirklich mit „psalmodierender Zerdehnung“ zu tun? Wenn wir jetzt auch dieses Lied „*Maria muoder . . .*“ an die übrigen halten, so werden wir überrascht: genau in den Teilen, in denen es musikalisch und sprachlich am willkürlichsten umgestaltet erschien, stimmt es in der Tonverteilung und der Anlage des Textes viel besser zu Jaufres Gesang als die beiden anderen Kontrafakta „*Tristor . . .*“ und „*Allererst . . .*“! Ein Zufall wäre denkbar, ist aber doch ganz unwahrscheinlich; vielmehr möchte man, zumal da es sich um so wichtige Teile im Liedaufbau handelt (erste Zeilen der Stollen und des Abgesangs), die erfahrungsgemäß in der mündlichen Musiküberlieferung am konstantesten bleiben, hier das provenzalische Lied als unmittelbaren Hintergrund nehmen.

Setzt man dies als Arbeitshypothese, so tritt der Zusammenhang zwischen Walthers und Jaufres Lied noch klarer als bisher zutage. Zu-

ich dies (sofern es um die Entzifferung des Notierten geht) für eine noch zu klärende paläographische Frage. W bringt in der Schlußwiederholung der Stollenmelodie an dieser Stelle über (*mens*)*li(chen)* die Note e ♯, die einige Herausgeber, ihrer Deutung der ersten Stelle angepaßt, zur Doppelnote fe konjiziert haben. Daß in der Hufnagel-Notation ♯ eine *plica* bedeutet, ist m. W. nicht erwiesen. In der Münsterer Quelle treten viele ganz ähnlich oder gleich aussehende Noten an Stellen auf (z. B. über *man* Textzeile 4, über *ludewige* im Melodiefragment Walther 16, 37 und häufig im unbekanntem Waltherton, vor allem in den letzten Melodiezeilen), die in solcher Häufung als *plicae* kaum in Frage kommen und bei denen man zu erkennen glaubt, daß der auslaufende Strich vom Federzug herrührt (die Form variiert zwischen ♯ und ♮), wie es sich vor allem bei etwas federnder Pergamentfläche leicht ergeben konnte. – Das genannte Abweichen der Melodieparallele ließe sich dann entweder als Schreibfehler oder aus einer Gesangsmanier (auf f angesetzte Schleifbewegung abwärts zum d) und der „Inkonsequenz“ damaliger Notierungsweise erklären.

¹ A. A. Abert S. 104. – Richtig ist auch die allgemeine Bemerkung der Verfasserin, daß die völlige Regellosigkeit des Vers- und Strophenbaus in den verschiedenen Gesängen dieses geistlichen Spiels ohne die Annahme von vorgegebenen Weisen befremdlich wäre (S. 103).

gleich werden damit mehrere Fragen neu aufgeworfen, in erster Linie: Welche Kontrafaktur ist früher entstanden, die niederdeutsche oder die Walthers? Hat Walther wirklich die Melodie bewußt verändert? Ergibt sich hier ein Einblick in die Vortragsrhythmik der Lieder? Für uns ist besonders die letzte Frage wichtig. Aber für alles fehlen feste Anhaltspunkte, wir können nur vermuten. Wir wissen nicht einmal, ob die beiden Lieder der Marienklage rhythmisch gleich gesungen werden; erst recht nicht, wie sie sich zur Vortragsrhythmik bei Jaufre verhalten. Irgendwelche Schlüsse wird man, wie schon in allgemeinem Zusammenhang ausgesprochen, auch hier bestenfalls erst nach genauen Einzeluntersuchungen ziehen können, die sich in der geforderten Breite und Gründlichkeit an dieser Stelle nicht durchführen lassen. Immerhin scheint es mir denkbar, daß sich eine ursprüngliche oder vielleicht eine von mehreren, nicht festgelegten rhythmischen Vortragsmanieren des Liedes „*Lanquan li jorn*“ im wesentlichen forterhalten hat.¹ Eine der Möglichkeiten, nach diesem Gesichtspunkt die drei Kontrafakta unter sich und mit dem Vorbild darstellungsmäßig zu koordinieren, habe ich bei ihrer Wiedergabe im Beispiel 3 des Anhangs veranschaulicht.

Immerhin steht soviel fest: Daß hier, im Falle Jaufre-Walther, eine fremde Melodie für einen Text benutzt und ihm möglicherweise melodisch angepaßt wurde, der in seinem baulichen Prinzip und seinem Umriß dem des Vorbildes nicht folgt, zwingt uns, die Frage der Rhythmik in den Kontrafakturen neu zu untersuchen.

4. DER RHYTHMUS

H. J. MOSER, der zwar anfangs in Fragen der Melodieübernahme grundsätzlich skeptisch war, hielt es, wenn sie stattgefunden habe, für wahrscheinlich, daß der deutsche Nachdichter die fremde Melodie rhythmisch umgestaltete.² Das Gegenteil vertritt F. GENNRICH, der durchweg die von ihm postulierte modalrhythmische Gestalt einer Vorlage jeweils auf das deutsche Nachbild überträgt, seiner Auffassung von der Alleinherrschaft der Modalrhythmik entsprechend. Auch U. AARBURG scheidet die Möglichkeit einer rhythmischen Umgestaltung der Melodien bei ihrer Übernahme a priori stillschweigend aus.

Nun zur Auffassung HUSMANNS, und damit wieder zu unserem Beispiel des Palästinaliedes. So groß das Verdienst der Entdeckung Hus-

¹ Vgl. S. 171 mit Anm. 1.

² H. J. Moser, *Musikalische Probleme des dt. Minnesangs*, S. 261 Anm. 4.

manns ist, so abwegig muß man leider die Folgerungen nennen, die er glaubte aus ihr ziehen zu können. Seine „Beweisführung“, die schon in ihrer Formulierung ganz unklar und widerspruchsvoll ist, gründet sich auf eine Reihe von Voreingenommenheiten, Fehlurteilen und Zirkelschlüssen. Aus der Tatsache der Melodieentlehnung durch Walther und nach dem „rhythmischen Gesicht der beiden Melodien“¹ (!? in Husmanns Übertragung?) folgert er, daß Walthers Lied nach dem Prinzip der Silbenzählung (!) gebaut sei: „Der Melodievergleich zeigt, daß tatsächlich der Neunsilbler richtig ist, so daß die verkürzte Fassung als Achtsilbler (sc. der kritischen Textausgaben) nicht einwandfrei zu sein scheint.“² Zugleich liest man hier die umgekehrte (?) Folgerung: „Schon der Neunsilbler zeigt den nichtmodalen, rein silbenzählenden Charakter der deutschen Fassung.“³ Deshalb ist nach Husmann „eine modale Übertragung für beide Melodien also entschieden abzulehnen“,⁴ – und dennoch legt Husmann seiner Übertragung den 5. Modus zugrunde. Auf diese begrifflich-sachlichen Widersprüche wurde bereits hingewiesen.⁵ Jaufres Dichtung ist silbenzählend gebaut, die Walthers (wie man wohl nicht erst gegen Husmann zu beweisen braucht) akzentuierend; und so könnte man zur Not davon sprechen, daß sich hier auf dem Wege der Melodiegemeinschaft und des musikalischen Vortrags die beiden metrischen Prinzipien – das silbenzählende und das akzentuierende – „überlagert“ haben; aber eben nur im erklingenden Lied, während der Text der Waltherstrophen metrisch nach wie vor den heimischen Grundsätzen folgt. Es zeigt sich, daß wir (zumindest im Ausgangspunkt) das sprachliche und das musikalische Gebilde scharf und ausdrücklich trennen müssen, vor allem bei einer Kontrafaktur. Aber nicht nur in diesem einen Fall wird Husmann durch Verwechslung der Begriffe zu einer Mißdeutung verleitet, sondern er überträgt sein Ergebnis, ungeachtet einer von ihm selbst gemachten Einschränkung,⁶ schließlich auf den gesamten Minnesang.⁷

¹ H. Husmann, Prinzip S. 18.

² Ebenda Anm. 21.

³ Ebenda S. 18. – Die bei Husmann immer wiederkehrende Gleichsetzung von „silbenzählend“ und „nichtmodal“ leuchtet nicht ein und ist abzulehnen, sei es als Hypothese, sei es als mangelhafte, verfängliche Formulierung.

⁴ Ebenda.

⁵ Siehe S. 150 ff.

⁶ H. Husmann, Prinzip S. 18: „Wie weitgehende Folgerungen man hieraus ziehen darf, ist fraglich: ob man die Anwendung der gesamten Modaltheorie auf den deutschen Minnesang auf Grund dieses einen Stückes ablehnen soll, läßt sich schwer sagen.“

⁷ „Ja, wenn man bedenkt, daß in Deutschland die modale Rhythmik wahrscheinlich immer nur eine untergeordnete Rolle spielte, so stellt sich heraus (!), daß hier auch der

Husmanns These also ist mangels sachlicher Fundierung zu verwerfen. Von Silbenzählung im deutschen Minnesang als metrischem Prinzip kann nur in gewissen Fällen und nur bedingt die Rede sein.

Vergleichen wir noch einmal die Melodien im Anhang Beispiel 3. Die gewählte Anordnung ergab sich daraus, daß die sechs Fassungen sowohl in ihrem melodischen Verlauf (unter Berücksichtigung der möglichen Vortrags- und Notationsfreiheiten, wobei Gruppe W–B hier der einen, dort der andern Fassung von J nähersteht), als auch in der Silben- und Akzentstellung zu optimaler Kongruenz gebracht wurden. (Eine verbindliche „historische“ Zuordnung ist damit nicht angestrebt.)

Man muß nicht, aber man könnte nun annehmen, daß die Lieder W, B 1 und B 2 im gleichen Rhythmus gesungen wurden, und ferner, daß dieser Rhythmus im wesentlichen dem Vortragsrhythmus des so bekannten, beliebten und daher mehrfach kontrafizierten Jaufre-Liedes entsprach.¹ Ein solcher Rückschluß ergäbe, je nachdem von welcher Vorstellung der Kontrafakta man ausgeht, verschiedene rhythmische Möglichkeiten für Jaufre, sofern man nicht voreingenommen ist.

Bei späteren Untersuchungen käme es darauf an, möglichst viele Fälle einer wahrscheinlichen musikalischen Kontrafaktur, zu denen die romanische Melodie gut überliefert ist, heranzuziehen. JAMMERS² bringt u. a. ein (ungesichertes) ganz ähnliches Beispiel, das Lied Heinrichs von Veldeke „*Ich bin vro*“³ nach dem Vorbild „*Fine amor*“ von Pierre de Molins, und nimmt hier wie auch als grundsätzliche Möglichkeit eine rhythmische (und damit zugleich melodische) Umgestaltung an: der in der romanischen Melodie als kurz angenommene Anfangston erhält in der deutschen Fassung eine Senkung, wird lang, und von da her ergibt sich in dieser Rekonstruktion eine Umstülpung der rhythmischen Be-

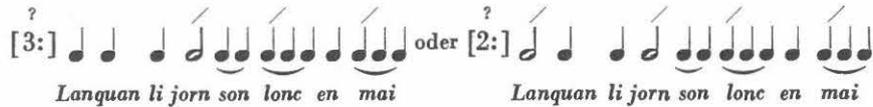
klassische Minnesang nicht sehr verschieden war von der Haltung des Meistergesangs (!). Damit ist also der Meistergesang des 16. Jahrhunderts der legitime Erbe und treue Bewahrer nicht nur des frühen Meistergesangs des 14. Jahrhunderts, sondern ebenso des klassischen deutschen Minnesangs und durch ihn des alten provenzalischen Troubadourgesangs“ (H. Husmann, Prinzip S. 23; vgl. die dem entsprechende, S. 151 zitierte Stelle bei H. Husmann, Einführung in die Musikwissenschaft).

¹ Daß ein Kontrafaktor sein Lied nicht allein auf Grund einer schriftlichen Melodievorlage schuf, sondern sich das Vorbild im Aufnehmen durch das Gehör angeeignet hatte, kann man wohl als sicher annehmen, ebenso wie der Reiz der Kontrafaktur darin zu sehen ist, daß sie den Hörer durch die Verwendung einer bekannten Melodie besonders ansprach, empfänglich machte. Es läge nahe, daß hierbei der Sänger sich auch an den bekannten Rhythmus hielt.

² E. Jammers, Der Vers der Trobadors, S. 154.

³ MF 57, 10; dort seit längerem aufgrund der Untersuchungen von Th. Frings in der ursprünglichen Sprachform „*Ich bin blide, sint di dage*“.

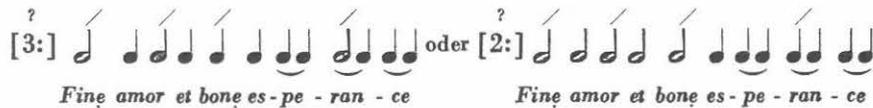
wegung. Diese Annahme ließe sich ebensogut auf das Palästinalied übertragen. Ich halte sie indes für nicht zwingend, sondern möchte in beiden Fällen, vom deutschen Nachbild und von der Struktur der romanischen Verse ausgehend, viel eher an eine deren wechselnder Akzentstellung angepaßte lebendige Vortragsrhythmik der Originalmelodien denken, die man im wesentlichen auch in das Kontrafaktum übernahm; also bei Jaufre Rudel:



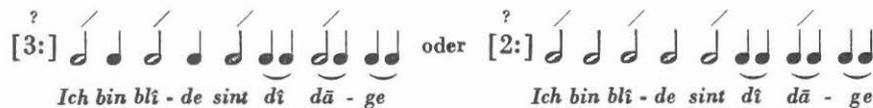
wonach Walther sang:



oder bei Pierre de Molins:



und dann entsprechend bei Heinrich von Veldeke:



Die für das Vorbild von mir jeweils unterstellte Vortragsweise sei kurz erläutert: Ich halte für wahrscheinlich, daß der musikalische Rhythmus in einem lebendigen Verhältnis zum (silbenzählenden) baulichen Konzept und zum natürlichen Sprachakzent stand, in deren Wechselbeziehung der Verfasser beim Dichten bewußt antithetisch verfahren konnte¹ – ein Kunstmittel, das sich dem Dichter je nach der Entwicklungsstufe seiner Fähigkeiten, nach seinem Stilniveau, nach Anspruch und Maßstäben des Publikums und nach besonderer Absicht in

¹ Vgl. etwa in der lat. Dichtung, hier allerdings mit festeren Regeln, den Vergilschen Hexameter.

verschiedenem Maß und verschiedener Weise anbot. Zu dieser sprachlichen Seite stand der musikalische Vortrag in einem engen Verhältnis; die Kunst des Sängers bestand darin, durch ihn einmal den sprachstofflichen Bau eines Liedes, also das Baugerüst des Verses (Silbengang und Reimstellung), die Verteilung der immanenten Sprachakzente und jene Spannungs- und Lösungsmomente, zum andern das inhaltliche Geschehen der Verse zu verwirklichen, zu steigern oder auch neue Spannung zu schaffen. Der Vortragsrhythmus mußte nicht unbedingt festgelegt sein, weder im kleinen noch im großen, und vor allem war er es nicht nach festen Zeiteinheiten oder Takten oder rhythmischen Schemata (Modalschema, Taktperioden). Des Sängers Kunst einer freien Gestaltung hatte am Vortrag den Hauptanteil. Der Gesang verwirklichte vor allem die Einheit des Verses und den Bogen seiner inneren Bewegung, dann das Mit- und Gegeneinander der Verse in der Einheit der Strophenabschnitte und wiederum dieser Abschnitte in der Einheit des Ganzen.

Offenlassen möchte ich die Frage, bis zu welchem Grade die einmal gewählte Vortragsrhythmik variabel war, a) grundsätzlich, b) im Wechsel von Strophe zu Strophe, c) im Wechsel von Lied zu Lied (Kontrafaktur) und d) nach Kunstfertigkeit und Temperament des Sängers.¹ Doch scheint mir naheliegend, daß eine gewisse Vortragsweise, in Verbindung mit einem Lied und einem Sänger (oder seinen Schülern) sich durchsetzte.

Gegenüber und neben der erwähnten Möglichkeit des rhythmischen „Umsingens“ steht die Tatsache, daß bei Hausen und seinem Kreis ganz unvermittelt zum erstenmal in der deutschen Dichtung daktylisch gebaute Strophen auftreten. Gerade bei ihnen handelt es sich um Kontrafakturen. Diese Benennung aber, als eine Art Steckbrief-Kommentar etwa zu daktylischen Liedern von Hausen oder Fenis überall zu lesen, kann als richtig und falsch zugleich betrachtet werden, je nachdem,

¹ In einem Gespräch machte mich Herr Professor Rudolf Baehr auf einen Gesichtspunkt aufmerksam, der mir bei der Frage nach einer „originalen“ Rhythmik der Melodien wichtig erscheint und der sich ergibt, wenn wir uns in die Berufstätigkeit, das „Handwerk“ der damaligen Sänger hineinversetzen: in jener Zeit konnte die Vortragskunst schon deshalb die dominierende Rolle gespielt haben, weil sie vielleicht die einzige damals mögliche Form eines „Urheberschutzes“ war. Die persönlichen Fähigkeiten der Erfindung und Gestaltung waren vielleicht für den Sänger die beste Möglichkeit, sich vor einem Plagiat zu schützen und damit auch sich gegen die Konkurrenz zu behaupten. Daß bei solchem Vorherrschen der persönlichen Gestaltung gerade das Rhythmische viel zu sagen hätte, liegt auf der Hand.

was man unter Kontrafaktur versteht; sie zeigt, wie sehr wir uns davor hüten müssen, differenzierte Sachverhalte ungenügend, das heißt vereinfachend auszudrücken (denn der Anteil jenes „Falschen“, das mit einem irreführenden Verallgemeinern gegeben ist, genügt für die methodische Unbrauchbarkeit eines Begriffes). Richtig ist nämlich, daß einige solcher Lieder in bezug auf ihren Text erwiesenermaßen Nachahmungen sind, wie sich an der Identität des Strophenumrisses, an der Reimstellung und an der inhaltlichen Beziehung zeigt. Die Melodieübernahme ist nicht direkt bezeugt, also dürfen wir hier zunächst von einer musikalischen Kontrafaktur nur als einer Vermutung sprechen. Haben wir es aber nicht doch mit metrischen Kontrafakturen zu tun? In einem engeren Sinne ist auch das nicht richtig: die metrische Besonderheit der deutschen Verse, der daktylische Bau, ist *im Text* der Vorbilder keineswegs zu finden! Die romanischen Verse sind ganz nach dem silbenzählenden Prinzip gebaut, wobei viel eher ein Alternieren der Akzente erkennbar ist. Was hier vorliegt (wenn wirklich im Deutschen in allen Versen Daktylen gemeint sind),¹ wäre eine Ausdeutung des (wohl im 3. Modus geführten) *musikalischen* Rhythmus der als Vorbild benutzten Lieder durch den *metrischen* Bau der deutschen. Erwiesen ist somit indirekt doch die musikalische Kontrafaktur – nur müssen wir uns bewußt sein, daß an ihr ein eigenständiges, dem Vorbild nicht entlehntes sprachliches Bauprinzip beteiligt ist. Eine solche Bauweise war in unserer den Wortakzent beachtenden Dichtung unerlässlich, um die Verbindung mit der Musik jener Vorbilder herzustellen.

Aus dem Vergleich der romanischen und ihrer deutschen Gegenstrophen läßt sich in solchen besonderen Fällen mehreres schließen oder vermuten:

1. die fremden Melodien wurden übernommen;
2. der Rhythmus dieser Melodien blieb sehr wahrscheinlich unverändert;
3. die romanischen Lieder wurden in einer Art des „3. Modus“ gesungen (wobei die genaue Rhythmisierung dieses Modus möglicherweise noch fraglich bleibt);
4. die sprachrhythmische (man möchte hier nicht einfach sagen: metrische) Komponente der romanischen Verse ist eine primär autonome, von der musikalischen Rhythmik unabhängige;

¹ Auch der Anteil der Textkritiker an den dt. „Daktylen“ ist immer zu berücksichtigen!

5. im Gegensatz dazu wird die metrische Komponente der deutschen Verse durch die Rhythmik der benutzten Melodie entscheidend bestimmt worden sein.

Doch vor einer weiteren Gefahr muß man sich hüten: es ist hier die Rede von solchen mhd. Strophen, die eindeutig in Daktylen gebaut sind. Bei ihnen ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß sie eine im 3. Modus (oder ähnlich, s. Punkt 3) vorgetragene Melodie verwendeten. Nun werden aber einer Reihe nicht oder nicht regelmäßig genau daktylisch gebauter Kontrafakturen Melodien unterlegt, die man im 3. Modus interpretiert, in einzelnen Fällen angelehnt an die Notation einer Quelle. Was dabei zustande kommt, prüfe man nach u. a. bei U. Aarburg, Singweisen: Hausen 47,9 (S. 23), Gutenberg 77,36 (S. 26), Fenis 80,25 (S. 34), Rute 116,1 (S. 37), Johansdorf 87,5 (S. 40).

Diese Vorschläge bzw. „Ergebnisse“¹ im 3. Modus sind hinsichtlich der Rhythmisierung und der Textunterlegung nicht nur empfindungsmäßig unbefriedigend wegen ihrer verkrampften Schematik und ihres Mangels an Rücksicht gegen eine sinnvolle, eingängige und die Aussage des Dichters unterstützende sprachliche Gliederung, sondern mit dem universell als  postulierten 3. Modus setzt sich Aarburg ebenso wie Gennrich über die (früher von WEISSENFELS und WILMANNs behandelte und dann von HEUSLER aufgegriffene) häufige Bauart $\acute{\text{—}} \text{—} \text{—}$ dieser Dreisilbenverse allzu rauh hinweg. Der Widerspruch zwischen dem Sprachgefüge und den hier unterschobenen musikalischen Rhythmen ist stellenweise so störend, daß man solche Kombinationen unmöglich gelten lassen kann.²

Für eine Lösung des Problems bietet sich einmal das rhythmische „Umsingen“ durch den Kontrafaktor. Daneben sind für einige Lieder noch andere Erklärungen denkbar; so könnte, falls eine Originalmelodie im 3. Modus überliefert ist, diese Quelle eine nachträglich rhythmisierende Umschrift sein. Für mehrere Nachahmungen kommen außer dem zugrunde gelegten Vorbild auch noch andere in Betracht (z. B. Aarburg Nr. 29, S. 38), für die allerdings die Melodien oft fehlen. Vor allem in diesen Fällen ist anzunehmen, daß eine ursprünglich nicht im 3. Modus gesungene Melodie zugrunde liegt; denkbar wäre auch, daß Bliigger für

¹ Vgl. vorher S. 154 f.

² In der Textunterlegung weichen U. Aarburg und W. Müller-Blattau häufig voneinander ab; fast durchweg ist sie bei Müller-Blattau melodisch (er hat auf die rhythmische Komponente ganz verzichtet) überzeugender gelöst.

sein (jambisches) Lied 118,19 und Fenis für seine Lieder 80,30 und 83,11 eine Melodie in verschiedener Rhythmisierung benutzen.

Wir müssen es daher ablehnen, mit U. Aarburg die Lieder Fenis 80,30; 83,11, Bigger 118,19, Hausen 47,9, Rute 116,1 und Ps.-Reimar 194,18 „vom musikalischen Standpunkt aus daktylisch zu interpretieren“, das heißt im 3. Modus zu singen, und können uns ihrer Erklärung nicht anschließen, daß „alle Schwierigkeiten . . . sich durch die dem 3. Modus eigene Elastizität ausgleichen“ ließen.¹ Es entspricht dem Akzentcharakter germanischer Metrik (und das wäre im geregelten Verhältnis: sprachliche „Taktigkeit“), daß sie keinen eigenständigen Takt der Liedmelodien verlangt; denn eben durch den dynamischen Sprachakzent ist in ihr zunächst jene rhythmische Kleingliederung, nach der eine Melodiezeile strebt, a priori gegeben. Freilich wird hier der Sprachakzent, so sehr er die führende Rolle verlangt, ein Wechselspiel zwischen sprachlich-metrischem und einem autonomen musikalischen Rhythmus nicht ganz ausschließen müssen, sofern unter solcher Voraussetzung nicht der Rhythmus des musikalischen Vortrags die Betonungsgegebenheiten der Sprache geradezu hart auf den Kopf stellt.

Man hat die Erfindung der Modalrhythmik (und der Mensuralnotation) bisher immer selbstverständlich – und zu Recht – mit Frankreichs führender Stellung in der Musik des Mittelalters zusammengebracht. Daß dieser Ausbau der musikalischen Rhythmisierung und des Schreibverfahrens auf romanischem (und wahrscheinlich kaum auf deutschem) Gebiet beginnen konnte, hat wohl einen tieferen Grund darin, daß eine sprachgebundene französische Musik in viel stärkerem Maße nach einer gliedernden rhythmisch-dynamischen Kraft verlangte als etwa eine deutsche. Hier wohnt die Dynamik in Gestalt der Wortakzente bereits der Sprache inne. Dort aber, im Romanischen, mußte der in der Sprache gegebene musikalische (oder: der über den dynamischen dominierende musikalische) Akzent in Verbindung mit einer Melodie, besonders in einem getragenen sanglichen Vortrag (*longo tractu*),² unvermeidlich etwas von seiner gliedernden Funktion verlieren; dies um so mehr, als ja hierbei das relativ rasche natürliche Sprechtempo des Romanen (wie es der musikalisch-syntaktischen Akzentuierung entgegenkommt) besonders stark verringert und der natürliche Sprachfluß spürbar gehemmt oder verändert werden mußte. Die Kunst trachtet

¹ U. Aarburg, Melodien S. 42.

² So Grocheo, vgl. vorn S. 127 Punkt 1.

auch in ihren Mitteln stets nach dem objektiv Gültigen und damit nach Ganzheit, nach Ausgleich der mit ihr und in sie gesetzten Spannung; sie bezieht gern ein Komplementäres zum natürlich Gegebenen ein. Von der romanischen Sprache her konnte in einer wortgebundenen Musik das Bedürfnis nach straffer rhythmischer Gliederung bestanden haben, die die Musik erst schaffen mußte.¹

Insofern war modale Rhythmik, vor allem etwa ein 2. und 3. Modus, zwar etwas Künstliches, andererseits aber für den romanischen Hörer doch wohl bei weitem nicht so sehr, wie es uns erscheinen könnte. Künstlich mußten diese beiden Modi deutschen Ohren klingen, zunächst in einem willkommenen, aber wohl bald in einem negativen Sinne, als sie, sofern übernommen, mit den Akzenten deutscher Texte zu sehr „ausgetrampelt“ wurden. Und das war wohl unvermeidlich, denn der deutsche Sprachakzent ließ eine schwebende Betonung nicht zu. Die Wirkung höfischer Minnegesänge im 2. und 3. Modus muß auf die Dauer unbefriedigend gewesen sein, zu weit entfernt von der Leichtigkeit der romanischen Vorbilder, ihrem feinen rhythmischen Ineinander, Gegeninander und Miteinander von Melodie und Sprache.

Daß auf einer frühen Stufe der romanisch-deutschen Kontrafaktorenpraxis jene „Überlagerung“ eines silbenzählenden Prinzips und einer musikalischen Betonung es war, die in den Strophenbau eindrang (Morungen, Hausen, Fenis u. a.), ist sehr wahrscheinlich. Auch an eine Überlagerung durch melodische Faktoren (Melismatik) möchte ich denken; von diesen Aspekten aus, die nicht an die Modalrhythmik gebunden sein müssen, ließen sich vielleicht die metrischen Rätsel mancher Lieder richtiger sehen als bisher. BÜTZLER² beobachtete bei Walther das Zusammentreffen von Strophenstellen unregelmäßiger Senkungszahl in melismatischen Teilen (angefangen bei Zweiertongruppen) der Melodie. Seine Schlußfolgerung, daß hiermit die metrischen Unregelmäßigkeiten der Hss. eine Stütze erhalten, trifft im Grundsatz das Richtige. Und um ein extremes Beispiel zu nennen: die Möglichkeit scheint mir naheliegend, daß wir in den metrisch so wunderlichen Heinrichstrophen einen frühen Kontrafaktorentext vor uns haben, in dessen Konstruktion sich germanisch-nördliche Reminiszenzen mit den Möglichkeiten (– oder Schwierigkeiten, beides fällt hier zusammen) südwestlicher Musizierfertigkeit die Hand reichen. Dabei könnte dann etwa je-

¹ Und, an der Aufgabe einmal geschult, blieb der Westen in der rhythmischen Verfeinerung der Musik weiterhin durch Jahrhunderte führend.

² C. Bützler, Untersuchungen S. 31 f., 37 f.

weils die Höchstzahl an Senkungen paralleler Strophenstellen (bei Annahme geregelter Hebungszahl – doch auch diese Voraussetzung wäre variabel, je nachdem, welche Vortragsweise man annimmt) einen Hinweis auf die Melismatik der Melodie, auf die Zahl der Einzeltöne in jedem Melisma, geben.

Späteren Bemühungen muß der Versuch vorbehalten bleiben, jeweils in einzelnen Fällen zu klären, wie weit solche sprachmetrische Freiheiten im Erfüllen eines Strophenschemas authentisch und in der ursprünglichen Vortragsweise verankert sind, oder wie weit sie sich erst im Zuge der Überlieferung, durch den Verlauf und die Melismatik einer Melodie mitbewirkt, herausgebildet haben; falls der Kontrafaktor die Melodie nach seinem Anliegen justiert hatte, wäre jener Entstehungsvorgang auch gut denkbar als ein Rückfall der Nachsänger in die ihnen geläufige Melodie des Vorbilds.

Doch dürfen wir nirgends verallgemeinern. Jeder Fall will zunächst grundsätzlich für sich genommen werden. Ob das vorhandene und vielleicht noch erreichbare Material an Kontrafakturen mit Melodien ausreichen wird, damit sich allgemeine Richtlinien aufstellen lassen, bleibt fraglich.

5. ERWEITERUNG DES BEGRIFFES DER MUSIKALISCHEN KONTRAFAKTUR

Nach Husmanns Entdeckung, wonach Walthers Palästinalied die musikalische Kontrafaktur eines Liedes ist, das metrisch merklich von ihm abweicht, wird man sagen können, daß die bisher bei der Kontrafakturenbestimmung zugrunde gelegten Kriterien im ganzen gesehen nicht verfehlt, eher in einzelnen Fällen ein zu strenger Maßstab waren. Die von U. Aarburg¹ sonst sehr gewissenhaft erarbeiteten Wahrscheinlichkeitsgrade für die als Kontrafakta in Frage kommenden Lieder wird man nun vielleicht hier und da günstiger annehmen dürfen.

URSULA AARBURG lehnt es ab, den (musikalisch verstandenen) Begriff der Kontrafaktur zur „Grundlagen-Kontrafaktur“ (Gennrich) oder „modernisierenden Kontrafaktur“ (Huisman) zu erweitern.² Hiermit ist ein Lied gemeint, dessen Melodie im wesentlichen entlehnte Motive benutzt, jedoch ein Gebilde für sich darstellt. Aarburg hält es für richtiger, in solchen Fällen, wo nicht die melodische Anlage als Ganzes wiederkehrt, von „Varianten, deren Herkunft nicht genau erweisbar

¹ U. Aarburg, Melodien (vgl. vorher S. 154 ff.).

² Ebenda S. 44.

ist“, zu sprechen.¹ Ihr Einwand bezieht sich vor allem auf die von HUISMAN² und GENNRICH³ versuchte Ergänzung des Melodiefragments zu Walther 16, 36 („Philippston“) aus der im Anfang ganz ähnlichen Melodie des Aachener Weihnachtsliedes „Sis willekomen herro Crist“. Es scheint mir indes nicht nötig, die von beiden gesehene Möglichkeit, daß Walther sich an das geistliche Vorbild bewußt angelehnt habe, ohne es doch zu kopieren, so strikt auszuschneiden.

Nach Gennrich⁴ deuten, außer der melodischen Verwandtschaft, auch Wortähnlichkeiten und gleiche Anfangsbuchstaben, die an derselben Stelle im Vers auftreten, auf die Beziehung zwischen beiden Liedern hin. Vielleicht wird man hier sogar noch weiter gehen können und in der (bis auf *komen* und *künek*) exakten Kongruenz des Vokalismus sowie in der Parallelität der Geminaten „ll“ und „pp“ in der Anfangszeile der beiden Strophen eine bewußte Pointe Walthers erkennen dürfen; dies um so mehr, als Walther seinen ironisch durchfärbten Spruch, der „vollen Spitzen steckt“,⁵ mit der Pointe der Namensanrede beginnen läßt. Die gleichzeitige Assonanz in Melodie und Sprachklang an das Kirchenlied, das ohne Zweifel allgemein bekannt war, mußte auf die Hörer besonders wirken. Es wäre also an eine persönliche Weiterführung und Übersteigerung der Kontrafakturentechnik durch den parodiebegabten Walther zu denken. Kontrafaktur und Parodie ziehen einander gerne an, man denke an das *jeu parti*, die Tenzone, an die parodistischen Strophen der *Carmina burana*, die Walther-Reinmar-Parodien etc. Auch läßt sich an Walthers Papst- und Kaiserstrophen im ‚Feinen Ton‘ klar sehen, daß hier der Dichter inhaltlich-sprachliche Pointen zusammen mit musikalischen auszuspielen liebte.⁶

Die von U. Aarburg zurückgewiesenen Fälle einer erschlossenen Melodie⁷ scheinen auf Grund des Beispiels Jaufre-Walther zum Teil

¹ Ebenda S. 45.

² J. A. Huisman, Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, Utrecht 1950 (LV), S. 128 ff.

³ F. Gennrich, Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch: Philippe, künek here, *Studi Medievali*, Nuova Serie 17 (1951), S. 71–85.

⁴ Ebenda S. 78.

⁵ C. v. Kraus, Walther von der Vogelweide. Untersuchungen, Leipzig 1935, S. 21.

⁶ Ausführlich dargelegt von F. Ackermann, Zum Verhältnis von Wort und Weise im Minnesang, *WW* 9 (1959), S. 300–311; siehe auch u. a. W. Mohr, Zur Form des ma. dt. Strophenliedes, Fragen und Aufgaben, *DU* 1953, Heft 2, S. 62–82: S. 68 ff. – Im übrigen legt eine neugefundene, abweichende Melodiequelle nahe, die bisherige Interpretation im einzelnen zu revidieren, vgl. später S. 188 f.

⁷ U. Aarburg, Melodien S. 42 ff.

einer neuen Prüfung wert. Um einen Fall zu nennen: Die von Gennrich¹ für Walthers Lied 51, 13 vorgeschlagene Melodie des Gautier d'Épinal (R. 2067) lehnt U. Aarburg ab;² sie gesteht den Liedern die grundsätzlich übereinstimmende metrische Anlage zu, beanstandet aber die fehlende Kongruenz des Reimgeschlechts. Das Beispiel des Palästinaliedes zeigt jedoch, daß dieses Merkmal keineswegs gegen die musikalische Kontrafaktur sprechen muß.

In diesem Falle bietet sich nun, von Gennrich und den übrigen Herausgebern nicht beachtet, zufällig die Möglichkeit an, die „erschlossene“ Melodie annäherungsweise zu „testen“: im Codex Buranus ist nämlich eine Strophe (51, 29) des Waltherschen Liedes zum Teil, ihre mlat. Gegenstrophe ganz mit Neumen überschrieben.³ Bekanntlich läßt sich aus den Akzentneumen, die nur als Gedächtnisstütze dienten, eine Melodie nicht absolut, aber doch bis zu einem brauchbaren Grad in ihrem Verlauf erkennen. So ist man wenigstens in der Lage, neuimierte Melodien an Hand liniierter Parallelquellen mit einiger Wahrscheinlichkeit zu identifizieren, am sichersten dort, wo Melismen auftreten; aber auch in syllabischen Teilen finden wir einen Anhalt darin, daß die Schreiber der Neumen die virga bei steigender und horizontaler, das punctum bei fallender Melodiebewegung zu setzen pflegten, wie sich sehr deutlich am Vergleich neuimierter syllabischer Tropen (etwa zu Alleluja-Melismen) mit dem untropierten Melisma zeigt.⁴

Vergleichen wir nun die neuimierte Melodie im Codex Buranus über dem Anfang der Strophe „So wol dir meie wie due scheidest“ (so die Hs.) von Walthers Mailied, die wir aus den (soweit übereinstimmenden) Neumen der lat. Strophe „Virent prata“ vervollständigen, mit der Melodie des Trouvères Gautier, wobei wir aus methodischen Gründen deren Fassung in Hs. Paris B. N. f. fr. 20050, fol. 51 v, diplomatisch zugrunde legen (von der Gennrich und mit ihm Birkner⁵ bereits etwas abgewichen sind), so ergibt der Vergleich folgendes: Im Codex Buranus hat die Melodie den Aufbau $\alpha\beta: || \nu | \delta\epsilon | \beta'$, der somit gut zum metrischen Bau (Reime: ab: c dd c) stimmt. Die Melodie Gautiers ist nach Gennrich $\alpha^1\beta: || \gamma | \delta\epsilon | \alpha^2$ gebaut; der Hs. nach läßt sich aber der Melodieschluß,

¹ F. Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, ZfdA 79 (1942), S. 24–48: 47.

² U. Aarburg, Melodien S. 43.

³ Vgl. Anhang Tafel I.

⁴ Ich bin Herrn Pater Maurus Pfaff für die Überlassung seiner Diapositive der Hs. St. Gallen 848 und Herrn Pater Eckbert Michel für freundliche Hinweise dankbar.

⁵ In: F. Maurer, Die Lieder Walthers v. d. V., Bd. 2 (ATB 47), Tübingen 1956, S. 57 (mit Bemerkung im Vorwort S. 33).

den Gennrich α^2 nennt, sowohl als verwandt mit α als auch mit β (die unter sich schon ähnlich sind) bezeichnen.

Die Ligaturen sind unterschiedlich verteilt, in einzelnen Abschnitten sind sie im Codex Buranus, in anderen bei G. häufiger. Im mlat. Lied stehen im Stollen von insgesamt 8 Ligaturen 6 an der gleichen Stelle wie im afz., davon nur eine in entgegengesetzter Richtung (2 weitere Ligaturen bei G. allein); im Abgesang haben wir im mlat. Lied 10 Ligaturen, denen etwa 8–9 bei G. der Stellung und Richtung nach entsprechen (6 weitere bei G. alleinstehend). Obgleich es kaum möglich ist, an Hand der Neumen bloße Abweichungen in der Verzierungsweise von solchen der Melodiestructur sicher zu unterscheiden, so besteht doch große Wahrscheinlichkeit, daß den Liedern in der Tat dieselbe Melodie zukommt.

6. METHODISCHE PROBLEME UND ERFORDERNISSE

Daß noch der späte Walther in seinem Schaffen so unmittelbare Anregung aus dem provenzalischen Liedgut verwertet, wirft nicht nur ein neues Licht auf seine eigene Entwicklung; für die ganze Epoche, die man bisher – nicht zuletzt unter dem musikalischen Aspekt – in einen mehr und einen weniger dem Westen verpflichteten Abschnitt teilte, tritt nun – wiederum gerade am Musikalischen sichtbar – das Kontinuierliche stärker hervor. Diese Tatsache darf andererseits nicht dazu verleiten, die Möglichkeiten historischen Wandels und persönlicher Abwandlung aus dem Auge zu verlieren.

Jetzt, nachdem wir festeren Boden haben und der mutmaßliche Wahrscheinlichkeitsgrad einer musikalischen Zusammengehörigkeit in etlichen Fällen gestiegen, in vielen gesichert sein dürfte, wäre es an der Zeit, einmal in breitem Umfang das Material in musikalisch-metrischer Hinsicht zu untersuchen – und wo die Melodien fehlen, zumindest die provenzalischen und altfranzösischen Strophen und ihre deutschen Kontrafakta sowohl als auch diese untereinander genau zu vergleichen unter dem Gesichtspunkt der Silben- und Akzentbehandlung. Die Schwierigkeit, Entchiedenes über die Metrik (hier möchte man oft lieber sagen: die sprachliche Rhythmik) einiger Kontrafakturen, zumal daktylischer und halbwegs daktylischer, auszusagen, scheint nicht nur an das Problem des musikalischen Vortragsrhythmus, sondern auch an gewisse Unsicherheiten in der romanischen Verslehre¹ geknüpft zu sein.

¹ W. Suchier, Französische Verslehre auf historischer Grundlage, Tübingen 1952, passim.

Solange die Diskussion auf diesem Gebiet (sie geht hauptsächlich um die Zusammenhänge zwischen dem antiken, mittellateinischen und altfranzösischen Versbau)¹ anhält, wird man schwerlich für die Rätsel jener metrischen Sondererscheinungen in frühmittelhochdeutscher Lyrik eine letzte Antwort finden.

Dies betrifft vor allem die Rolle des Akzents in silbenzählender Dichtung, damit also auch die Vortragsweise, und zwar ebenso des Gesungenen wie des Sprechverses im Mittelalter. Dieses Problem, das ich im einzelnen hier nicht verfolgen kann, scheint einer der Angelpunkte der heutigen musikhistorischen Kontroverse zu sein. HUSMANN² betont, daß die taktische Gliederung der mittelalterlichen Lyrik keinen akzentuierenden Charakter moderner Prägung habe und daß vielleicht auch die natürliche Sprechbetonung damals nicht so stark gewesen sei. Aus beidem seien die häufigen „Verstöße“ gegen das von unserm heutigen Gefühl diktierte Korrespondenzprinzip (Text-Melodie) zu erklären.³ Dagegen möchte GENNRICH der natürlichen Betonung ein größeres Gewicht beilegen, gerade auch im Romanischen, allerdings im Sinne eines füßigen Versbaues als der glatten Voraussetzung einer modalen Rhythmisierung der Musik, und behandelt somit auch hier die Fälle, in denen Versikten und Wortakzente divergieren, offenbar als „zufällige“ Ausnahmen. Sein Begriff eines ausgeprägten musikalischen Taktes in den Troubadours- und Trouvèresliedern gründet sich auf diese Anschauung einer (wenn auch latenten, d. h. als Kunstregel mehr postulierten als streng realisierten) Vorherrschaft des akzentuierenden Prinzips. Husmanns Annahme einer leichteren taktischen Gliederung, einer Art schwebender Rhythmik, lehnt Gennrich schroff ab.⁴ Ob man aber nun eine primär taktische oder primär untaktische Gestaltungsweise des Textes annimmt: in keinem Falle wird man die Akzentverschiebung, d. h. das Auseinandergelien von musikerhythmischer und sprachlicher

¹ Ebenda S. VII.

² H. Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèresgesanges, S. 112.

³ Wieder ist bei Husmann die verallgemeinernde Formulierung zu beanstanden; er bezieht seine Aussagen, ohne irgend zu differenzieren, auf „die mittelalterliche Lyrik“ schlechthin (ebenda). Sein Satz, daß „die ‚Schwere‘ der Takte nur aus ihrer Stellung innerhalb des Ganzen, etwa eines Verses, herrührt, dagegen nicht von einer etwaigen ausgeprägten Akzentuierung“, mag für bestimmte Gebiete des romanischen Liedes zutreffen, aber doch auf keinen Fall für das deutsche Lied im ganzen. Viel eher wird man sich die natürliche Sprechbetonung etwa im Mhd. noch stärker dynamisch-akzentuierend als im Nhd. vorzustellen haben, man denke an die gemessene, aber impulsive Sprechweise des Älplers.

⁴ F. Gennrich, Grundsätzliches S. 154 mit den Anm. 8, 9.

Akzentuierung, indem letztere das Regelmaß verläßt, als bloße „phonetische“ Erscheinung (Gennrich) bezeichnen können.

Am entschiedensten ist neuerdings E. JAMMERS, dessen Aufsatz ich schon erwähnte,¹ teilweise in Zusammenarbeit mit W. Bulst, in Fragestellung und Betrachtungsweise historisch-differenzierend vorgegangen. Jammers sucht in den drei bekannten Hauptversarten des Mittelalters („metrisch“, „akzentuierend“ und „silbenzählend“) jeweils den Anteil der aus ihren drei Vorstufen: der antiken Metrik, der Rhythmik der Stabreimdichtung und der Psalmodie, kommenden Mischungselemente auf. „Jede dieser Vorstufen hat ihren eigenen ‚Vers‘ – wobei diese drei Versarten so verschieden sind, daß man nicht weiß, ob die Bezeichnung ‚Vers‘ allen drei[en] gerecht wird; aber schließlich müssen wir einen gemeinsamen Namen für die Einheiten der Dichtung benutzen, die wir einander gegenüberstellen und die im Verlauf der Geschichte miteinander in Verbindung getreten sind.“² Aus ihrer Begegnung und Vermischung im christianisierten und von Germanen eroberten Westeuropa entwickelten sich in den verschiedenen Sprachen jene neuen Versarten von jeweils mehr oder weniger ausgeprägter Regelmäßigkeit: die silbenzählende rhythmische Dichtung (aus Psalmodie und antiker Metrik), der mittelalterliche metrische Vers (aus der antiken Metrik, jetzt mit Zäsur und Reim) und der akzentuierende Vers, mit mehreren Entwicklungsstufen in der alt- und mittelhochdeutschen Dichtung.

Die Kernfrage in den von Jammers sehr gründlich und feinfühlig durchgeführten Einzeluntersuchungen zur Kontrafakturenteknik, in denen übrigens auch er Modalrhythmik der Vorbilder voraussetzt,³ ist die, „ob die Übernahme der durch Silbenzahl und Modus fixierten

¹ E. Jammers, Der Vers der Trobadors und Trouvères und die deutschen Kontrafakten (erweiterte Abschnitte aus einer Einführung zu „Ausgewählten Melodien des Minnesanges“), in: *Medium Aevum Vivum*, Festschrift für Walther Bulst, Heidelberg 1960, S. 147–160 (siehe auch S. 163; 171).

² Ebenda S. 148.

³ Jammers möchte, ähnlich wie Gennrich, ein höheres Alter der Modi annehmen (S. 151). Wenngleich der Gedankengang richtig ist (den Jammers ausführlich erläutert), scheint mir die nun einmal geprägte spezifische Bedeutung des Wortes „Modus“ als des Grundbegriffes der ma. Modaltheorie nicht zu erlauben, ihn ohne weiteres auf die außerhalb liegenden Verhältnisse zu übertragen. Um ein markantes Beispiel zu nehmen: der 3. Modus ( in ständiger Folge) ist weder als natürliche rhythmische Gliederung eines Zehnsilbners zu verstehen noch für die Troubadours erwiesen, ja nicht einmal sicher für die Trouvères; so zieht Jammers denn selbst mitunter die Ordnung  vor (Anm. 20 S. 158) und, was noch grundsätzlicher die Konzeption betrifft, er rechnet mit dem „Modus“wechsel (S. 156).

westlichen Strophen auch ohne weiteres die Übernahme der Melodie sicherstellt.¹ Er kommt zu dem Ergebnis, „daß Silbenzahl und Modus hier und dort nicht das gleiche bedeuteten, daß hier und dort andere rhythmische Regeln gelten. Der Wille, Melodien zu übernehmen, kann nicht ausgeschlossen werden. . . Aber je entwickelter das Formgefühl des deutschen Dichters ist, um so unwahrscheinlicher ist die unveränderte Kontrafaktur; und nur dort, wo die rhythmische Umgestaltung vom Dichter nicht vollzogen wurde, wo daher Widerspruchweckendes entstand, darf man echtes Kontrafakt annehmen“.²

Bei der weiteren Untersuchung der Kontrafakturen wäre es nötig, sowohl auf beiden Seiten, für das Vorbild wie für die Nachahmung, als auch jeweils für Melodie und Text nicht von Bearbeitungen, sondern noch einmal von den Quellen selbst auszugehen: nur das könnte eine Voraussetzung für einwandfreie Ergebnisse sein. Für die sprachliche Seite wird man viele Stufen der textkritischen Arbeit zumindest überprüfen, wenn nötig wiederholen müssen: in Fragen der Textkritik gerade des frühen und hohen Minnesangs gehen die Meinungen heute sehr auseinander.³ Aber auch ganz unabhängig von diesem Forschungsbefund werden möglicherweise hier die neuen Aspekte mitbestimmend in die textkritischen Probleme eingreifen. Und auch für den musikalischen Teil ist es angebracht, die Handschriften zu befragen. Dabei darf man sich beim Vergleich eines kontrafizierten Liedes mit seinem Melodievorbild, wenn dieses mehrfach aufgezeichnet vorliegt, nicht mit einer der Quellen begnügen, wie etwa HUSMANN beim Vergleich Jaufre-Walther. Auch ANNA AMALIE ABERT, die außer der bereits erwähnten noch weitere innerdeutsche Kontrafakta nachwies⁴ und musik- und litararhistorisch wertvolle Beobachtungen anknüpfte, hat eine Melodie aus der Bordesholmer Marienklage (zu Vers 416–430), in welcher sie die „Große Tagweise“ des Grafen Peter von Arberg erkannte, nur deren Straßburger Fassung gegenübergestellt, nach ihr die musikalisch-metrischen Veränderungen charakterisiert und daraus entsprechende Schlußfolgerungen angeregt.⁵ Um hier Gültiges aussagen zu können, ist aber gerade auch der Vergleich mit den anderen Fassungen der „Großen

¹ Ebenda S. 159.

² Ebenda S. 159 f.

³ Vgl. u. a. die Textausgaben zum frühen Minnesang von C. v. Kraus und H. Brinkmann.

⁴ A. A. Abert, Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, Mf I (1948), S. 95–105.

⁵ Ebenda S. 100 ff.

Tagweise“ aus Kolmar, Trier und Wien (deren Abweichungen z. T. gemeinsam gegen die Straßburger stehen) unerlässlich.

Auch der Gebrauch der Meistersinger-Kontrafakturen für den früheren Minnesang bedürfte einer Überprüfung, die jedoch in der erforderlichen Gründlichkeit über das Ziel dieser Arbeit hinausginge. Daß man sich in redlicher Absicht und von der Dürftigkeit der originalen Überlieferung genötigt jener Melodien zu bedienen versucht, ist grundsätzlich zu bejahen: die Erhaltung einer Troubadourmelodie von der Mitte des 12. bis ins 15. Jahrhundert kann uns in solchen Versuchen nur bestärken. Doch gilt es hier, mit besonderer Behutsamkeit vorzugehen; wir dürfen uns mit dem Rekonstruktionsverfahren und mit der Auswertung der Ergebnisse nicht bedenkenlos über die Unsicherheit der Ausgangsbasis hinwegsetzen.

Man hat sich einerseits zu sehr, andererseits auch zu wenig an das Überlieferte gehalten: zu sehr, indem die Melodieaufzeichnungen im Detail, einschließlich der Blumen, überbewertet und als sakrosankt übernommen wurden – zu wenig insofern, als man die Besonderheiten der Aufführung und Notation und die Gesamtüberlieferung nicht genug in Betracht zog. Zu den allgemeinen Diskontinuitätsfaktoren musikalischer Überlieferung treten in der Praxis der Meistersinger-Tradition unter Umständen ganz neue, spezifische Momente hinzu: Abwandlung der Melodien und der Vortragsweise, Eingriffe halb bewußter, halb unbewußter Art nach selbstgeschaffenem, mehrmals verändertem Schulmaßstab und nach neuen Texten einer veränderten Bauart (ohne daß immer absichtlich die jetzt nach Silben gezählte Ausdehnung der ursprünglichen Verszeilen verändert worden wäre). Besonders will die meistersingerliche Praxis der Verblümung berücksichtigt werden. An einem Beispiel sei das Gesagte verdeutlicht.

7. PUSCHMANS WALTHERMELODIEN IN ANDERER ÜBERLIEFERUNG

Aus den Musikaufzeichnungen des späteren Meistergesanges sind die drei unter Walthers von der Vogelweide Namen verzeichneten Melodien ‚Feiner Ton‘, ‚Langer Ton‘ und ‚Kreuzton‘, als vermutlich zu den ältesten dieser Schicht gehörig, von der Forschung am meisten behandelt worden.¹ Man hat diese Melodien mit W. 11,6 (Feiner Ton), W. 8,4 (Langer

¹ Besonders: K. Plenio, Die Überlieferung Waltherscher Melodien (= Anhang 1 zu K. Plenio, Bausteine zur altdeutschen Strophik), PBB 42 (1916/17), S. 479–490;

Ton) und W. 104, 7 (Kreuzton) zusammengebracht, und mit der von Gennrich besorgten Rhythmisierung und Textverteilung werden sie heute mehrfach in der Germanistik benutzt.¹

GENNRICH hatte unter anderm die Anregung WUSTMANNs aufgegriffen und die Meistersinger Melodie ‚Walthers langer Ton‘ aus Puschmans Singebuch mit dem Walthertext 8, 4 „*Ich saz uf eime steine*“ gekoppelt. Er hatte dabei erheblich die Quelle bearbeiten, vor allem Melodiezeilen verengen und den Aufbau umstellen müssen. BIRKNER² folgte Gennrich grundsätzlich, wich aber mehrfach (meist in Richtung auf die Vorlage ausgleichend) von seinem Vorschlag ab. Er stellte teilweise die ursprüngliche Ordnung der Melodieglieder wieder her, verteilte Textsilben anders oder nahm Töne wieder auf, die Gennrich hatte fallen lassen. Die Abweichungen gegen Puschman sind auch bei Birkner noch immer erheblich.

Diese Ausgaben sind zum Teil in mehrfacher Hinsicht fragwürdig: 1. sie interpretieren modalrhythmisch; 2. die Behandlung der Melodien und die Textunterlegung, besonders bei Melismen, leuchten nicht immer ein; 3. sie stützen sich allein auf das ‚Singebuch des Adam Puschman‘ (1584/88) nach der Ausgabe GEORG MÜNZERS³ bzw. nach Wustmanns Abdruck des ‚Feinen Tons‘, der bei Münzer fehlt.

Auf die modale Rhythmisierung brauche ich im ganzen nicht mehr einzugehen. Was die Textunterlegung betrifft, so mußten gelegentlich

R. Wustmann, Die Hofweise Walthers von der Vogelweide, in: Festschrift für R. v. Liencron, Leipzig 1910, S. 440–463; C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Jena 1940; F. Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, ZfdA 79 (1942), S. 24–48.

¹ F. Gennrich, Melodien Walthers; derselbe, Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang (Das Musikwerk), Köln (1951); vgl. F. Ackermann, Zum Verhältnis von Wort und Weise im Minnesang, WW 9 (1959), S. 300–311; s. auch Anm. 2.

² In: F. Maurer, Die Lieder Walthers von der Vogelweide. Unter Beifügung erhaltener und erschlossener Melodien neu hg., Bd. 1: Die religiösen und die politischen Lieder (ATB 43), Tübingen 1955.

³ Das Singebuch des Adam Puschman nebst den Originalmelodien des M. Beheim und Hans Sachs, hg. von Georg Münzer, Leipzig o. J. [1906]. – Die Ausgabe bringt leider nicht alle Melodien des Singebuches, mehrere nur fragmentarisch, und ist auch sonst (Hss.-Verz., Kommentar) unsorgfältig und unzuverlässig gemacht. Mit seinen lapidaren Angaben zu Nürnberger Hss. „N 792–6; 182; 784 = die betreffenden Codices der Nürnberger Stadtbibliothek“ (S. 11) und „N 782“ (S. 13) dürften gemeint sein:

Cod. Will. III. 792–796 Stadtbibliothek, Meistersinger-Taschenbücher mit Noten;
Cod. Fen. V 4^o 182 Fenitzer-Dilherische Bibliothek;
Cod. Will. III. 784 Stadtbibliothek, umfangreicher Codex mit Noten;
Cod. Will. III. 782 Stadtbibliothek, Texths.

„Blumen“ der Melodie, melismatische Verzierungen, in syllabische Teile umgewandelt werden, damit sich längere Verse Walthers unterbringen ließen. Das aber heißt, Zufälligkeiten und Vortragsmanieren in Bestandteile des Melodiekerens ummünzen. Der Vergleich parallel überlieferter Melodien überzeugt, daß man solche Koloraturen weder aus einer Quelle als verbindlich übernehmen noch nach philologischen Prinzipien genau rekonstruieren kann. Man vergleiche etwa Frauenlobs ‚Grünen Ton‘ in den Hss. Donaueschingen, Kolmar, Jena, Wien 2701 (hierin doppelt), Puschman und Berlin 24, ferner Mügeln ‚Traumweise‘ oder seinen ‚Hofton‘ (in der Kolmarer Hs. als ‚Langer Ton‘ Mülchs von Prag) in den Hss. Kolmar, Puschman und Nürnberg 784 oder die ‚Alment‘ des alten Stollen in den Hss. Kolmar, Nürnberg 784 und Berlin 25 (die Melodie bei Puschman fehlt in Münzers Ausgabe). Puschman genoß bei den Meistern größtes Ansehen, und darum hielt sich auch Münzer ausschließlich an seine Sammlung.¹ Diese Haltung ist bei der Zielsetzung Münzers, dem es in erster Linie um ein Urteil über die musikalische Seite des Meistersanges zu tun war, verständlich und berechtigt. Heute, da wir uns um die Erschließung älterer Melodien bemühen, müssen wir andere Ansprüche stellen. Puschmans guter Ruf bei den Zeitgenossen liegt gerade in seiner Kunst begründet, alte Melodien zu kolorieren und zu „verbessern“. Puschman selbst berichtet uns (fol. 99):²

Ein Genotiret Buch, dorinnen vber 300. Alte vnd Neue schöne Meister Töne oder Melodeien sint Auff genotiret, vnd zu ieder Melodey ein Geistlich Lied geschriben. Vnd ist dieses Buch dem Alten Buche gleichformig geschriben, welches weilant zu Menz in der grosen Lieberey, ettlich 100. jar gelegen, vnd im Schmakellischen Kriege, alda ist Aus der Lieberey genumen worden, vnd ist auff heute zu Collmer Am Oellsiz zu finden. In dem selbigen Buche, sind nur der ersten Alten 12. Meister, und etlicher Alter Nachrichter töne im Choral ohne blumen³ Auffgenotiret. In diesem Aber mererteil die Alten vnd Neuen Meister Töne sampt iren Colloraturen vnd Blumen Auffgenotiret jm fal der nott solche Melodeien doraus zue Lernen. Durch Adam Puschman . . . geschriben. Anno 1587.

Über seine Art der Aufzeichnung und seine redigierende Bearbeitung der Melodien gibt Puschman freimütig Rechenschaft (fol. 101):⁴

¹ G. Münzer S. 5.

² Nach E. Bohn, Die musikalischen Hss. des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau 1890, S. 377.

³ Im Original nicht hervorgehoben.

⁴ Ebenda S. 377 f.

Als habe ich diese meine grose muhe vnd vleis vber Mich genomen, volgende 350. Meister Töne welche ich von meiner jugent an bishero gelernet, in dieses Buch Auff zu Notiren, Auff das nicht auch ein zimliche Anzal der töne sonderlich der Alten, mit mir absterben teten, wie zu voren mit etlichen verstorbenen Singern geschehen. . . Damit aber solche töne mächten recht Auff genotiret werden, habe ich Mir einen verstendigen Musicum vnd Cantorem alle Töne in diesem buche zu vorn eh ich sie ins buch geschrieven, vbersingen lassen, Vnd weil dieser Cantor kein Meister Singer gewesen, Als habe ich leichtlich merken kunnen wo ich im Notiren geirret hatte, haben einander also balt geholffen das geirrete Notiren zu Corrigieren, damit die Anzal der töne in dieses buch zweiffelohnes richtig sint geschrieven worden . . . Dat. Breslau 1. Janu: Anno 88.

Diese eigenen Bemerkungen Puschmans müssen seine Zuverlässigkeit in Frage stellen,¹ so auch bei mehreren Hans-Sachs-Melodien, in denen er von Zwickauer Hss. abweicht. Beim Quellenstudium zur vorliegenden Arbeit haben sich nun auch für jene drei Walther-Melodien, die in der ganzen Forschung bisher nur aus Puschmans Singebuch bekannt sind, Parallelaufzeichnungen gefunden, und zwar einmal im Cod. Will. III. 784 der Nürnberger Stadtbibliothek (der übrigens auch Münzer vorlag!):

fol. 524^v-525^r Im langen thon / Walthers von der Vogelweid

fol. 526^r Im Creutzthon / Walthers

fol. 527^r Im Feinen thon / H. Walthers

und dann in der Handschrift Berlin Ms. germ. fol. 25:

p. 12 f. Im Creutz Ton / Walther von der Vogelweid

Beide Codices wurden von Benedict von Watt nach und nach etwa zwischen 1600 und 1610 in Nürnberg geschrieben, sind äußerlich wie inhaltlich mit Sorgfalt und Umsicht angelegt und enthalten, zusammen mit der Hs. Berlin Ms. germ. fol. 24 (einer Schwesterhs. von Berlin 25), einen noch größeren Melodienbestand² als der Puschmansche Codex. Da dieser verschollen ist,³ werden sie – bisher kaum beachtet – der künftigen Forschung vermutlich wertvolle Dienste tun.

¹ Siehe auch später S. 197 f.

² Ein Verzeichnis der in diesen Hss. enthaltenen Melodien bereite ich vor.

³ Nach Auskunft der Universitätsbibliothek Breslau (heute Wrocław) vom Juni 1960 ist das „Singebuch“, das sich ehemals in der Stadtbibliothek Breslau befand, wahrscheinlich durch die Zerstörungen des letzten Krieges abhanden gekommen.

Die drei Walther-Melodien gebe ich im Anhang Beispiel 8, 9 und 10, jeweils im Vergleich mit Puschman. Die beiden neuen Melodien des ‚Kreuztons‘ stimmen miteinander überein, im Gegensatz etwa zur ‚Alment‘ des alten Stollen in Nürnberg 784 (fol. 572^v-528^r) und Berlin 25 (p. 18 f.), weichen aber von Puschman ab. Auch die Fassungen des ‚Langen Tons‘ und vor allem des ‚Feinen Tons‘ gehen in Nürnberg 784 und im Singebuch stellenweise auseinander. Ich möchte hier nicht die „Echtheit“ der einen gegen die andere Quelle behaupten, wenn ich auch für die beiden gleichwohl späteren Codices des Benedict von Watt gegenüber der „genialer“ entstandenen Sammlung Puschmans die größere Überlieferungstreue annehme, soweit man von einer solchen sprechen kann.¹ Es soll zunächst nur darum gehen, mit neuen Vergleichsquellen bekanntzumachen, die, falls ihre mutmaßliche Sorgfalt und relativ bessere Überlieferung sich im einzelnen nachweisen lassen, zu mancher der bisher erörterten Fragen wie denen nach Wesen und Behandlung der Koloraturen, nach der Verwandtschaft der Meister-Töne mit liturgischen Melodien,² zu Fragen der Melodie-Interpretation³ oder der Textunterlegung und „Takteinteilung“⁴ neue Anhaltspunkte werden liefern können.

¹ Die Gültigkeit dieser Annahme wird sich erst nach genauerer Untersuchung, wohl auch anhand weiterer Meistersinger-Handschriften, erweisen.

² C. Bützler, Untersuchungen S. 69 f.

³ C. Bützler, F. Ackermann, W. Mohr u. a.

⁴ F. Gennrich, Melodien Walthers. – Seine erste Übertragung des ‚Feinen Tons‘ (ebenda S. 39 f.):



hat Gennrich später (Zur Liedkunst Walthers v. d. V., ZfdA 85, 1954, S. 203-209; S. 207 f.) in folgende abgeändert:



und geglaubt, damit den Sinn der Worte ‚her Walther singet swaz er wil, des kurzen und des langen vil‘ (W. 18, 11 f.) gefunden zu haben, nämlich daß auf einen bestimmten Melodieabschnitt einmal ein kurzer, dann ein längerer Vers (Verse 1 und 8/9) gesungen worden sei; er habe aber diese Technik sonst nirgends, außer einmal bei Reinmar von Zweter, finden können. Die Überlieferung in Nürnberg 784, die gerade an diesen Stellen von Puschman abweicht (Melodie und syllabische Textverteilung bei Vers 1 und Vers 8 entsprechen hier einander – vgl. Anhang Beispiel 10), stellt Gennrichs Deutung in Frage – abgesehen davon, daß ein Melisma nicht einfach gedehnt werden darf.

ERGEBNISSE UND AUSBLICK

Im Bemühen um den RHYTHMUS DER MELODIEN des Minnesangs sind hauptsächlich fünf Theorien auf den Plan getreten. Von ihnen hat nur eine, die einer oratorisch-freien Vortragsweise (Molitor), auf jede im eigentlichen Sinne rhythmische Ausdeutung der Melodien verzichtet. Diese Auffassung geht am Wesen des Liedes vorbei; sie vernachlässigt den Bau der Verse ganz und verweist dessen Sinn und Wirkung bestenfalls in ein musikloses Dasein, wie es beim reinen Sprechvers, nicht aber im hohen Minnesang gegeben ist. Den metrischen Befund der Verse selbst berührt diese Auffassung nicht.

Die vier übrigen RHYTHMISCHEN GRUNDANSCHAUUNGEN lassen die Versstruktur im musikalischen Vortrag mehr oder weniger zur Geltung kommen. Sie unterscheiden sich in wichtigen Punkten:

Die eine hält sich an das Metrum des Textes, grundsätzlich aber in der Weise, daß sie es in Gestalt festgelegter, einheitlicher Zeitabschnitte (Takte) auf die Melodie projiziert (Runge, Saran); die Melodie fügt sich rhythmisch dieser modernen Takteinteilung und allen Voraussetzungen der heute üblichen Notenschrift. Gerader Takt wird zugrunde gelegt, jedoch die Möglichkeit des Dreiertaktes grundsätzlich offengelassen. Verskadenzen werden in jedem Falle gedehnt (Runge), oder es werden Vortragsfreiheiten eingeräumt (Saran); Melismen können ausnahmsweise das in Zeiteinheiten transponierte metrische Gefüge der Verse sprengen.

Von ihr abgelöst hat sich eine zweite Ansicht, welche der Melodie eigene rhythmisch-dynamische Gegenkräfte und dem Sänger eine Gestaltungsfreiheit zugesteht, aus denen der Vortrag sein rhythmisches Leben gewinnt (Jammers). Diese Erkenntnisse scheinen von allen die brauchbarsten zu sein.

Die beiden eben genannten Grundpositionen erlauben, wie die Molitors, den metrischen Bau der Strophe im großen und ganzen als eine von der Melodie unabhängige Komponente zu fassen.

Schließlich verbleiben zwei Theorien, die einander darin verwandt sind, daß sie die in der mittelalterlichen Notenschrift vermißte Präzision und Verbindlichkeit indirekt herzustellen oder zu ersetzen suchen durch rhythmischen Schematismus: die Theorie der viertaktigen

Periode (Riemann) und die Modalinterpretation (Beck, Gennrich, Husmann u. a.). Beide vermuten die als selbstverständlich erwartete rhythmische Vorschrift, da sie im Sichtbaren fehlt, in einer immanenten (und im Prinzip allgemeingültigen) Gesetzmäßigkeit. Diese ist, obgleich am Versbau orientiert, dem Wesen nach musikeigen. Man sucht auf beiden Seiten nach dem originalen Rhythmus einer Melodie, dessen Existenz postuliert wird, und bedient sich dabei ausschließlich der modernen Notation.

Die umfassenden Ansprüche, die einst Riemann mit seiner Lehre und in neuerer Zeit die Modalinterpretation geltend gemacht haben, bedeuten eine Verengung der Vielfalt künstlerischer Möglichkeiten; auch aus historisch-methodischen Gründen lassen sie sich nicht halten. Auf die Verslehre hat bis heute vor allem Riemanns Vorstellung eingewirkt (Heusler); wie weit die modale Rhythmisierung ein Umdeuten metrischer Begriffe verlangt, scheint noch nicht hinreichend geklärt zu sein und bedarf wohl von Fall zu Fall einer Prüfung.

Beim Vortrag nach Riemanns Viertaktlehre läßt sich der metrische Bau der Dichtung nur bedingt verwirklichen; Abweichungen der Verslänge vom Schema werden im Klangbild rektifiziert. Geradtaktigkeit ist angestrebt. Für Riemann gilt, könnte man sagen, ein ähnlich motivierter Einwand wie für Molitor, nur auf Grund umgekehrter Voraussetzungen: wenn die „oratorische“ Vortragsweise den kunstvollen Bau der Verse in amorphe Gebilde auflöst, so zerstört ihn der Vortrag im Sinne Hugo Riemanns durch die Schematisierung. Aber auch die Vortragsweise erhält in vielen Fällen, besonders bei bewegter, melismatischer Stimmführung, etwas Starres und zugleich Unstetes; die Gesamtlinie wie auch Einzelfiguren der Melodie können durch den Zwang zur Viertaktigkeit, der aus einer theoretischen Überspitzung hervorging, viel von ihrem Ausdruck verlieren.

Das zuletzt Gesagte gilt, wenn auch in Abstufungen, ebenfalls für die Modalinterpretation. Wieder wird der sprachliche „Takt“ in musikalischen umgesetzt; stets wird Dreiertakt unterstellt. Je nach Wahl des Modus und nach der Struktur der Verse geht die musikalische Rhythmisierung entweder mit dem Sprachrhythmus auf eine „natürliche“ Weise Hand in Hand, d. h. die Sprachakzente fallen, sofern geregelte Metrik vorliegt, mit musikalischer Länge zusammen, oder es setzt sich umgekehrt die eigenständig-musikalische Rhythmik im Klang stärker durch, d. h. Sprachakzente treffen zum Teil auf musikalische (dann meist betonte) Kürzen.

Gegen eine allgemeine Verbreitung der MODALRHYTHMIK (in ihrer strengen Auffassung) im mittelalterlichen einstimmigen Lied sprechen neben historischen, ästhetischen und musizierpraktischen Erwägungen eine Reihe von Fakten, besonders:

a) soweit man sich auf die Theoretiker beruft, deren Unzuverlässigkeit im Bereich der weltlichen Kunstübung wie auch ganz allgemein die Verengung und Vereinfachung, welche die Vielfalt der Wirklichkeit in den Systemen ihrer Lehre erleiden muß;

b) eine Reihe von Theoretiker-Aussagen, die einer „Fortschrittlichkeit“ damaligen weltlichen Musizierens (im Sinne einer rhythmischen Schematisierung) widersprechen, oft auch sogar einer Ausschließlichkeit modaler Rhythmik im Bereich der geistlichen Musik;

c) soweit man sich auf mensurale Quellen stützt, ihre beschränkte Anzahl, ihre Fragwürdigkeit in mehrfacher Hinsicht und ihre begrenzte Fähigkeit, sowohl über den wirklich gemeinten Rhythmus der betreffenden Lieder als auch vor allem über die Rhythmik der übrigen, indifferent notierten etwas auszusagen. Hinzu kommen neue Einsichten in eine bisher unvermutete rhythmische Vielgestaltigkeit vor allem des mensural notierten alphonsischen Liedrepertoires (Anglès), angesichts derer die starre Schematik modaler Übertragungsweise, zumindest ihre universalen Geltungsansprüche, verfehlt erscheinen müssen. Auch bezeugen jene Melodien Alphons des Weisen, daß die Metrik des Textes kein allgemein-gültiger Ausgangspunkt ist, um einen bestimmten musikalischen Rhythmus festzulegen.

Allgemein lassen sich für die VARIABILITÄT DES VORTRAGS und gegen eine streng zählende „authentische“ rhythmische Fassung der Lieder mehrere Argumente anführen:

a) die rhythmisch neutrale Notation; hätte wirklich der Sänger den Rhythmus festlegen wollen, so wäre es ganz unwahrscheinlich, daß man nicht auch sehr rasch die Mittel der schriftlichen Darstellung entwickelt und angewandt hätte;

b) die Art und Ausdehnung der Melismen einzelner Melodien;

c) die aus besonderen Notenformen (Hss. Kolmar, Wien 2701 usw.) sowie aus dem Divergieren von Lesarten, vor allem in melismatischen Partien, erschließbare Verzierungstechnik; sie ist auch bei ornamentlosen Aufzeichnungen ziemlich frei anzunehmen und widersetzt sich einer strengen Taktgliederung. Vermutlich bestand auch dort, wo Melismen ausführlicher notiert sind, diese Freiheit noch;

d) der bedingt vergleichbare rhythmische Wandel im Volkslied und die Technik rhythmischer Abwandlung gegebener Melodien bei ihrem Gebrauch in mehrstimmiger Musik (vgl. Motetten, Buxheimer Orgelbuch etc.);

e) vermutlich auch die Kontrafaktoren-Praxis, in der Melodien mit neuen, rhythmisch-metrisch andersartigen Texten versehen wurden.

Gerade die differenzierten sprachlichen Voraussetzungen scheinen einer einheitlichen Rhythmik oder rhythmischen Vortragsweise im mittelalterlichen Lied im Wege zu stehen. Modale Rhythmik als eine allgemeine Praxis dürfte allenfalls für einen begrenzten Zeitabschnitt in Frankreich anzunehmen sein, keineswegs aber auch für das deutsche Lied schlechthin. Einzelne Phasen der mittelhochdeutschen Dichtkunst stehen stark unter dem romanischen Einfluß und zeigen den Versuch, in der gleichen Weise wie beim romanischen Lied eine innige, also auch rhythmische Verbindung zwischen Text und Musik herzustellen. Bei der Kontrafaktur kann sich offenbar die besondere Arbeitstechnik auch metrisch auswirken. Hier müssen umfangreiche und genaue Untersuchungen der Forschung weiterhelfen.

DER BEGRIFF DER WORT-TON-EINHEIT ist modifiziert und kritisch anzuwenden; der Begriff des „Taktes“, auf die Metrik übertragen, ist verfänglich und mißverständlich deshalb, weil er notwendig mit seiner heute in der Musik üblichen Bedeutung assoziiert bleiben muß.

Die Frage nach der Beziehung von Wort und Ton im Minnesang, die der Frage nach dem Rhythmus auf dem Fuße folgt, wird man grundsätzlich von verschiedenen Aspekten aus beurteilen können. Einmal lassen sich beim Lied, was gleich noch zu erläutern sein wird, mehrere „Realitätsebenen“ (Werk – Vortrag – Überlieferung), zum andern mehrere an die jeweilige Entstehungs- und Vortragsart gebundene metrische Entwicklungsgrade unterscheiden, mit allen Nuancen und Variationen, von denen zur Veranschaulichung hier einmal nur drei Hauptstufen angedeutet seien:¹

1. Die Melodie bestimmt weitgehend den Bau der Verse. Dies trifft zu auf die kunsthandwerkliche Praxis der einfachen Spielleute, die auf ein bestimmtes Melodienrepertoire immer neue, größtenteils belanglose

¹ Zur Theorie von den verschiedenen Vortragsarten und deren Auswirkung auf die Metrik siehe P. Le Gentil, *Réflexions sur la versification espagnole*, in: *Mélanges offerts à Mario Roques*, II, Baden-Baden – Paris 1953, S. 169–184. – Herrn Professor R. Baehr verdanke ich den freundlichen Hinweis auf diese Arbeit.

Verse verfaßten (Pseudo-Überlieferung!); ferner auf die Kontrafaktoren eines niedrigeren Niveaus; schließlich wohl auch vielfach auf das Anfertigen von Folgestrophen zu vorhandener Melodie, welche, im Gegensatz zu der mit dieser gemeinsam erfundenen ersten Strophe, nicht mehr immer so genau zu ihr passen, damit also wohl auch nicht das metrische Konzept so getreu erfüllen.

2. Melodie und Text entstehen gemeinsam und gleichrangig: als eine „Einheit“. Dieser Begriff ist jedoch auch hier relativ zu werten.

3. Der Bau des Textes hat den Vorrang. Die Melodie paßt sich an, ist ein (u. U. nachträglich zugefügtes) Beiwerk, oder sie existiert überhaupt nicht: die Dichtung hat sich emanzipiert, sie ist zum Sprechvers geworden.

So wird man schwerlich sagen können, im Minnelied sei die Musik rhythmisch stets das Spiegelbild des Textes;¹ noch weniger ist daran zu denken, daß die Musik in Gestalt einer festgelegten Rhythmik den letzten Schlüssel für die metrisch-rhythmische Struktur der Verse bieten könne.² Sondern die Versrhythmik ist, in der Intention des Künstlers, zu allermeist eine autonome Größe, der Umriß der Melodie mag ihr vielleicht die metrische Schablone liefern, und der sangliche Vortrag setzt dem Sprachgebilde eine eigene Darstellungskomponente erst hinzu.

Daher auch „wirkt sich der Rhythmus des Liedes“ nicht „erst in der musikalischen Erscheinungsform überzeugend aus“,³ sondern *ein* Rhythmus des Liedes ist jeweils der des musikalischen Vortrags, er kann sich aber aus natürlich-sprachlichen, baulich-metrischen, eigenständig melodisch-musikalischen und nicht zuletzt persönlich-gestaltenden Kräften und Gegenkräften zusammensetzen; er muß nicht festgelegt sein. Zumindest haben wir mit solchen vielschichtigen Möglichkeiten zu rechnen.

Festzuhalten gilt, daß es nicht angeht, auf die Musik bezogene Theorien, deren Geltung für die Monodie nicht in vollem Umfang gesichert ist, dem sprachlichen Befund überzuordnen.

AUCH DER BEGRIFF DER KONTRAFAKTUR wird in der Forschung sehr unterschiedlich, vor allem im einzelnen nicht exakt und verbindlich genug gehandhabt. Die genaue metrische Übereinstimmung, besonders bei differenzierter Metrik, ist wohl ein Indiz, aber einerseits noch kein

¹ Vorn S. 20.

² Vorn S. 23 f.

³ Vorn S. 21.

Beweis und vor allem andererseits keine unabdingbare Voraussetzung der musikalischen Kontrafaktur. Greifbare Beispiele zeigen auf, daß auch eine Strophe, die metrisch im Vergleich zum „Vorbild“ durchaus eigenständig wirkt, aufgrund der fremden Melodie entstanden sein und sich ihrer bedient haben kann.

Es versteht sich aber, daß deshalb nun nicht einer von der metrischen Kontrolle abgelösten „Melodien-Erschließung“ Tür und Tor geöffnet sind. Gerade auf dem Gebiet der Kontrafaktur war die Forschung allzu sehr genötigt, mit hypothetischen Größen zu spielen; jetzt erst recht können wir methodisch nicht bedachtsam genug vorgehen. Nur sollte man sich bewußt sein, daß der vielbenutzte Terminus „reguläre Kontrafaktur“ (Gennrich, Aarburg u. a.) zur Irreführung neigt, insofern man ihn nämlich mit „metrisch genauer Kontrafaktur“ gleichzusetzen pflegt. Schief und somit im Sinne einer Definition wie auch als Arbeitsbasis wenig praktikabel ist der Terminus deshalb, weil er, bei zentraler Funktion, nicht den zentralen Sachverhalt trifft. Die Forschung sollte bemüht sein, den Begriff der Kontrafaktur nach dem jeweils zu suchenden wahren Verhältnis von musikalischem und sprachlich-metrischem Anteil an der baulichen Deszendenz zu erweitern und möglichst zu differenzieren. Hier, bei der Kontrafaktur, dürften jenseits der oben genannten „Grundstufen“ der Wort-Ton-Verbindung im Lied noch weitere, spezifische Typen und Nuancen faßbar sein.

Für die Forschungsbranche der METRIK und der PHILOLOGISCHEN TEXTKRITIK werden sich ganz gewiß aus zunehmender Einsicht in die Kontrafakturenteknik einige neue Aspekte ergeben. Vielleicht wird man von der Existenz einer Melodie ausgehend in einen Fall größere metrische Freiheiten einräumen (Walthers „*Under der linden*“), im andern Fall gerade eine vom musikalischen und metrischen Befund des Vorbilds unabhängige, autonome und in sich strenge Metrik der nachgedichteten Strophen ansetzen dürfen (Walthers Palästinalied). Und ebenso wie mit Abwandlungen der Metrik ist bei deutschen Sängern mit solchen der Melodie, wenn sie sie adaptierten, zu rechnen (Palästinalied). Irgendwelche Richtlinien im einzelnen zu formulieren dürfte allerdings an dieser Stelle verfrüht sein.

Eine der schwierigsten Fragen ist die der LIEDÜBERLIEFERUNG. Sie ergibt für Text und Melodie verschiedene Antworten, so daß wir schon von diesem Gesichtspunkt aus den Begriff der Wort-Ton-Einheit ein-

schränken müssen. Wenn schon der Musikhistoriker für die mittelalterliche sakrale Musik eine *Werkebene* und eine *Aufführungsebene* unterscheidet,¹ so werden wir beim Lied des Minnesangs, dessen Verbreitung und Fortleben wir uns größtenteils mündlich zu denken haben, eine dritte, die *Überlieferungsebene*, berücksichtigen müssen. Sie wirkt auf die Gestalt der Texte, noch mehr auf die der Melodien ein.

Auf der Werkebene, die vor allem dem Schaffungsvorgang zuzuordnen ist, steht beim Lied das Wort, die Dichtung im Mittelpunkt. Als das Wirkende zielt sie auf Fortbestand, – damit also, soweit es in jener Zeit gegeben ist, bis zum gewissen Grade auch auf ihre schriftliche Bewahrung. Sie ist jedoch zunächst noch ganz auf den Vortrag hin orientiert, in dem das Musikalische seine wichtige Rolle zu spielen beginnt. Die mittelalterliche höfische Lyrik, nach ihrer Daseinsweise befragt, gibt sich uns nicht nur – wie auf einer späteren, rein literarischen Stufe – als ein *Ergebnis*, sondern als ein *Akt* der Auseinandersetzung des Ich mit der Wirklichkeit, des Künstlers (weitgehend als des Sprechers aller) mit der Gesellschaft zu erkennen; oder, auf bescheidenerer Stufe, als Akt der Konvention.

Die Auseinandersetzung vollzieht sich im unmittelbaren Gegenüber von Sänger und Publikum. Die Melodie des Liedes, und meist ist sie bekannt, dient dem Sänger und seiner Dichtung als Mittel der Darstellung, das aber heißt der Ansprache und – der Publikation!

Tritt die Dichtung relativ rasch in die Stufe schriftlicher Überlieferung ein, so zeigt uns die Melodientradition auf lange Strecken ein zwiespältiges Gesicht: sie bleibt geteilt in einen mündlichen und einen schriftlichen Bereich, und dieser mutet nach wie vor behelfsmäßig an. So wie die Lieder im Erklingen lebten, so war des Sängers Gedächtnis sein „Liederkodex“, und die Gehörserinnerung bildete den wesentlichsten Überlieferungsträger. Es ist anzunehmen, daß nicht nur Nachsänger, sondern auch die Verfasser selbst melodische und rhythmische, vielleicht sogar textliche Varianten sangen. Ich halte nicht für sehr wahrscheinlich, daß den Sänger sein Gedächtnis öfters verließ, auch nicht, daß ihm der Wortlaut stellenweise gleichgültig war; doch wird man gelegentliche Verfasserkorrektur an älteren Repertoirestücken, daneben wohl auch mehr oder weniger begründbare Augenblicksvarianten, von der eigenen Stimmung, vom Publikum und den Umständen abhängig, einzurechnen haben.

¹ Auf die Notwendigkeit solcher Differenzierung hat vor allem Thr. Georgiades in Vorlesungen und Übungen hingewiesen.

Die vorn gebrachte Mitteilung Puschmans¹ gibt uns wichtigen Aufschluß: Er, der kundige Meister, der Hunderte von Melodien mit sich herumtrug, war im Notenschreiben und -lesen nicht ganz sattelfest. Seine Aufzeichnungen waren ungenau; für ihn spielte das keine Rolle, erst zum Zweck der Veröffentlichung bedurften sie einer Redaktion. Wir sehen, wie hier die beiden musikalischen Überlieferungsschichten nach heutigen Begriffen kontaktlos nebeneinander herliefen: die der Gehörserinnerung (für Puschman war sie die zuverlässigere!) und die schriftliche. Das Notierte war nur oder großenteils als Hilfestellung gemeint wie schon zu Zeiten der Neumen, ein „Knoten im Taschentuch“ zum Aktivieren des Gedächtnisses, der dieses als selbstverständlich voraussetzte und für sich allein nichts Endgültiges bedeuten konnte. Und dies noch im 16. und 17. Jahrhundert! Wieviel unwahrscheinlicher mutet für die drei und vier Jahrhunderte ältere Zeit, kaum 200 Jahre nach Guidos Erfindung, eine allgemeine Abhängigkeit der weltlichen Musik von Schrift und Regel an, wie man sie postuliert hat, also eine Verbindlichkeit im Sinne heutiger Übung.

Wir wissen, im ganzen genommen, um die musikantische Fertigkeit des mittelalterlichen Spielmanns und, zu einem Teil, um die des höfisch-ritterlichen Sängers. Wir wissen bei einigen, daß sie geistlichen Standes oder geistlicher Bildung waren. Dennoch geht es nicht an, jenen weltlich-dilettantischen Gesang durchweg mit der fortschrittlichen Mehrstimmigkeit auf eine Stufe zu stellen (Beck, Aubry, Gennrich, Husmann). Man wird sich (mit Jammers) von der Vorstellung befreien müssen, der Rhythmus habe für alle musikalische Kunst der Troubadours, Trouvères und Minnesänger konstitutive Bedeutung gehabt.

Als sicherste Basis bleiben uns zur Bestimmung des Rhythmus im Minnesang, sofern Melodien fehlen, der Text und die Philologie; sofern wir die Melodien haben, deren Struktur und Tongliederung; und nicht zuletzt, als methodischer Grundpfeiler, der MUSIKALISCHE AUFFÜHRUNGSVERSUCH, der von der Einsicht ausgeht, daß der Rhythmus jener Musik nicht dem Künstlerisch-Einmaligen, sondern der Praxis angehört. Wie weit eine Aufführung in der Lage ist, der Wirklichkeit nahe-zukommen, wird eine Frage bleiben müssen. Unsere Vorstellung ist abhängig von normbildenden Faktoren (Gewohnheiten des Gehörs, der Stimme und des Musizierens, Gegebenheiten des Instrumentariums

¹ Siehe S. 187f.

usw.), und wie weit diese denen des Mittelalters verwandt sind, läßt sich so gut wie gar nicht fixieren. Aber wenn überhaupt, so wird man mit Hilfe des Aufführungsversuches einen Einblick in jene Kunst als musikalisches Geschehen erlangen können. Dieses Ziel ist wahrscheinlich eher auf dem direkten Wege über die originalen Musikquellen als auf dem Umweg über die gegenwärtige Notenschrift erreichbar, der einen doppelten Übersetzungsvorgang bedeutet: den sichtbaren der Notenübertragung (von der Quelle zur Edition) und den unsichtbaren der versuchten Rückdeutung beim Lesen und Musizieren (von der Edition zum erklingenden Lied).

*

Es soll mit dieser Arbeit nicht der Großteil des von der Musikforschung Geleisteten grundsätzlich über Bord geworfen werden. Doch haben sich so viele „Ergebnisse“, vor allem der letzten Jahrzehnte, als fraglich – wenn nicht irrig – erwiesen, daß in vielem ein Neubeginn unumgänglich erscheint. Der methodische Hohlraum, auf dem so manche als gültig erachtete These aufbaut, zwingt uns zu einem neuen Standpunkt der größtmöglichen Nüchternheit.

Darüber hinaus sollten historische Einsicht und das wahre Ethos der Forschung uns eines lehren: daß es ein utopisches Postulat der Neuzeit ist, nach dem Liedganzen als *einem* „historisch Richtigen“ zu suchen. Und so wird sich denn die Forschung, was die musikalische Seite des Minnesangs betrifft, von dieser Utopie befreien müssen – um sich vielleicht desto stärker an das zu halten, woraus jene Lieder geboren sind und wodurch sie heute noch zu uns sprechen: an das dichterische Wort.

Die vorliegende Arbeit, 1960 als Münchener Dissertation angefertigt, wäre nicht entstanden ohne die umfassenden Anregungen von seiten meiner hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hugo Kuhn und Herrn Professor Dr. Thrasybulos Georgiades. Durch freundliche Auskünfte und durch die Überlassung von Handschriften unterstützten mich das Depot der Ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin an der Universitätsbibliothek Tübingen (Herr Dr. Wilhelm Virneisel), die Westdeutsche Bibliothek in Marburg/Lahn (Herr Dr. Heinrich Kramm) und vor allem die Stadtbibliothek Nürnberg (Herr Dr. Heinz Zirnbauer). Rat und Auskunft in einzelnen Fragen erhielt ich von Herrn Professor Dr. Bernhard Bischoff und Herrn Professor Dr. Rudolf Baehr, ferner wichtige Hinweise während der Korrektur von Herrn Professor Dr. Hans Fromm und Herrn Privatdozenten Dr. Hanns Fischer. Allen Genannten, nicht zuletzt auch dem Verlag und der Druckerei, möchte ich für ihre Hilfe herzlich danken.

Burkhard Kippenberg

LITERATURVERZEICHNIS

Musikausgaben zum Minnesang sind in diesem Verzeichnis an folgenden Symbolen erkennbar (hierzu siehe Terminologie der Editionsarten S. 33 ff.):

- = Faksimilia und Reproduktionen (Editionsart 1)
- + Transkriptionen (Editionsarten 2, 3 und 6)
- Neutrale Transkriptionen (Editionsarten 4, 5)
- × Rhythmisierende Übertragungen (Editionsart 7)

Steht das Symbol in Klammern, so handelt es sich um Ausgabe einzelner Melodien oder eingestreute Notenbeispiele.

Ursula Aarburg

- × Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe (Beiheft zu H. Brinkmann, Liebeslyrik der deutschen Frühe), Düsseldorf (1956)
– hierzu W. Müller-Blattau, Mf 10 (1957), S. 564; H. Moser, DLZ 1 (1958), Sp. 52–54
Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme, ZfdA 87 (1956/57), S. 24–45. – Siehe auch unter H. Fromm
- (○ ×) Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien, Mf 10 (1957), S. 209 bis 217
Jenaer Liederhandschrift, Artikel in MGG 6 (1957), Sp. 1868–72
- (○ ×) Wort und Weise im Wiener Hofton, ZfdA 88 (1957/58), S. 196–210
- (○) Walthers Goldene Weise, Mf 11 (1958), S. 478–482
Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik. Die Chanson R. 1545 von Blondel de Nesle und ihre mehrstimmigen Vertonungen, AFMw 15 (1958), S. 20–40
Kolmarer Liederhandschrift, Artikel in MGG 7 (1958), Sp. 1415–19
- (×) Sinn und Klang in Hausens Lied „Ich lobe got der siner güete“, WW 9 (1959), S. 139–147
Lai, Leich, Artikel in MGG 8 (1959/60), Sp. 81–87
Neidhart von Reuenthal, Artikel in MGG 9 (1961), Sp. 1363–65
(Siehe auch unter W. Müller-Blattau, Trouvères)

Anna Amalie Abert

- (○) Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, Mf 1 (1948), S. 95–105

F. Ackermann

- (×) Zum Verhältnis von Wort und Weise im Minnesang, WW 9 (1959), S. 300–311

H. Albrecht

Editionstechnik, Artikel in MGG 3 (1954), Sp. 1109–1116

H. Anglès

Cantors und Ministers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert, in: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 56–66.

Der Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters und seine Probleme, in: Bericht über den 4. Kongreß der Internationalen Ges. f. Musikw. 1949 zu Basel, Druck Basel o. J., S. 45–50

Die alte spanische Mensuralnotation. Praktische Winke, um den Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters besser kennenzulernen, in: Bericht über den Kongreß der Int. Ges. f. Musikw. zu Wien 1956, Druck Graz-Köln 1958, S. 7–17

Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert, AfMw 16 (1959), S. 5–20

W. Apel

(= ×) The Notation of Polyphonic Music 900–1600, Cambridge (Mass.) 1953⁴

C. Appel

Der Trobador Uc Brunec, in: Festschrift für Adolf Tobler, Halle 1895, S. 45–78
Raimbaut d'Aurenga (Abhh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. XXI, 2), Berlin 1928

= ○ Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, in: Beihefte zur ZfrPh, Heft 81, Halle 1934

– hierzu J. Handschin, Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart von Ventadorn, in: Medium Aevum 4 (1935), S. 69 ff.;
F. Gennrich, Grundsätzliches zu den Troubadours- und Trouvèresweisen. Zu den Singweisen B's. v. V., ZfrPh 57 (1939), S. 31 ff.
(Siehe auch unter Beck, Die Melodien der Troub.)

P. Aubry

La rythmique musicale des troubadours et des trouvères, Revue Musicale 1907 (war nicht erreichbar)

= + × Les plus anciens monuments de la musique française (Mélanges de Musicologie Critique), Paris 1905

= × Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XII^e–XIII^e siècle). Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Transcription du texte musical en notation moderne par Pierre Aubry, Introduction et notices par A. Jeanroy, Paris 1909 ff.
Troubadours et Trouvères, Paris 1909

Käthe Axhausen

Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik, Diss. Marburg 1937

K. Bartsch

Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, hg. v. K. B. (Bibliothek d. Litt. Vereins in Stuttgart, Bd. 68), Stuttgart 1862

Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung, Rostock 1868

J. B. Beck

(+ ×) Die Melodien der Troubadours, nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben, nebst einer Untersuchung über die Entwicklung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterlich-lyrischen Dichtungen, sowie mit Übertragung in moderne Noten der Melodien der Troubadours und Trouvères, Straßburg 1908
– hierzu C. Appel in DLZ 30 (1909), Sp. 358–362; J. Wolf in ZIMG 10 (1908/09), S. 129–133

Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères, in: Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 166–184

(= + ×) La musique des troubadours (Les musiciens célèbres), Paris 1910

Zur Aufstellung der modalen Interpretation der Troubadoursmelodien (Paris, 28. Juni 1910), SIMG 12 (1910/11), S. 316–323

– ebenda: Entgegnung von J. Wolf, S. 323–324

Corpus Cantilenarum Medii Aevi. Première série: Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères

Nr. 1: Le Chansonnier Cangé, 2 Bde, Paris-Philadelphia (Penns.) 1927
(I: Reproduction phototypique; II: Transcription des Chansons, Notes et Commentaires)

= ×

= ×

Nr. 2: Le Manuscrit du Roi (fonds fr. 844), 2 Bde, London-Oxford-Philadelphia (Penns.) 1938 (I: Reproduction phototypique publiée avec une introduction; II: Analyse et description du ms. restauré par Jean Beck et Mme Louise Beck)

– hierzu F. Gennrich in ZfrPh 41 (1921), S. 303; ferner H. Spanke, Der Chansonnier du Roi, in RF 57 (1943), S. 38–104

Ph. A. Becker

Die Anfänge der romanischen Verskunst, ZFSL 56 (1932), S. 257–323

H. Bellermann

Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1906

E. Bernoulli

Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen im späten Mittelalter, Diss. Leipzig 1897

Abschnitt ‚Melodik‘ in: Die Jenaer Liederhandschrift, 2. Bd., Leipzig 1901, S. 152–194 (siehe Holz-Saran-Bernoulli)

Zur Notation des Meistergesanges, in: Bericht über den 2. Kongreß der Int. Musikges. zu Basel 1906, Druck Leipzig 1907, S. 35 f.

Zu Runges Textausgaben mittelalterlicher Monodien, SIMG 9 (1907/08), S. 438–447

H. Bessler

Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle 1.–8. April 1924, ZFMw 7 (1924/25), S. 42–54

Studien zur Musik des Mittelalters. I: Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts, AfMw 7 (1925), S. 167–252; II: Die Motetten von Franco von Köln bis Philipp von Vitry, AfMw 8 (1926), S. 137–258

(= + ×) Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken), Potsdam (1931)

Ars antiqua, Artikel in MGG 1 (1949–51), Sp. 679–697

Ars nova, Artikel in MGG 1 (1949–51), Sp. 702–729

Die Besetzung der Chansons im 15. Jahrhundert, in: Bericht über den 5. Kongreß der Int. Ges. f. Musikwiss. zu Utrecht 1952, Druck Amsterdam 1953, S. 65–72

S. Beyschlag

Die Metrik der mittelhochdeutschen Blütezeit in Grundzügen, Nürnberg 1952²; 1961⁴

– hierzu H. Thomas in AfdA 69 (1956), S. 39–43; K. H. Borck in WW 3 (1952/53), S. 182

G. Birkner

×○ Siehe F. Maurer, Die Lieder Walthers von der Vogelweide

H. Birtner

Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihre Übertragung, ZfMw 11 (1928/29), S. 534–548

B. Bischoff

Ein Brief Julians von Toledo über Rhythmen, metrische Dichtung und Prosa, Hermes 87 (1959), S. 247–256

W. Bittinger

Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes (Literarhist.-musikwiss. Abhandlungen, hg. von F. Gennrich, Bd. 9), Würzburg 1953

H. Brinkmann

Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter, Halle 1925
Entstehungsgeschichte des Minnesangs, Halle 1926
Studien zu Walther von der Vogelweide, I: Text, PBB 63 (1939), S. 346–398
Liebeslyrik der deutschen Frühe, Düsseldorf 1952 (siehe auch U. Aarburg, Singweisen)

W. Bücheler

Französische Einflüsse auf den Strophenbau und die Strophenbindung bei den deutschen Minnesängern, Bonn 1930

C. Bützler

×(○=) Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide (Kölner Diss.), Jena 1940
– hierzu H. Spanke in AfdA 60 (1941), S. 110–114; E. Jammers in DLZ 63 (1942), Sp. 209–212; F. Gennrich, Die Melodien Walthers v. d. V. (s. Gennrich)

K. Burdach

Über die musikalische Bildung der deutschen Dichter, insbesondere der Minnesänger, im 13. Jahrhundert, Anhang in: K. Burdach, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Halle 1928²

J. Chailley

Quel est l'auteur de la „théorie modale“ dite de Beck-Aubry? AfMw 10 (1953), S. 213–222
L'école musicale de St.-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle. – Les chansons de Gautier de Coinci. Habil.-Schr. 1953 (masch.; war nicht erreichbar)
Autour de la Chanson de Geste, Acta mus. 27 (1955), S. 1–12

Dante

De vulgari eloquentia, hg. von Ludovicus Bertalot, Friedrichsdorf bei Frankfurt/M. 1917

H. Enke

(×) Der vergessene Ton Frauenlobs, Mf 4 (1951), S. 191–202
(○) Der „hofedon“ des Meister Boppe. Ein Beitrag zum Problem der musikalischen Textkritik, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig (1955), S. 31–48

R. v. Ficker

Formprobleme der mittelalterlichen Musik, ZfMw 7 (1924/25), S. 195–213
Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehung zum Geistesleben (Guido Adler zum siebzigsten Geburtstag), DVS 3 (1925), S. 501–535

Grundsätzliches zur mittelalterlichen Aufführungspraxis, in: Bericht über den 5. Kongreß der IMG zu Utrecht 1952, Druck Amsterdam 1953, S. 33–43

E. Fischer

(= ×) Über die Musik der Minnesinger, in: F. H. von der Hagen, Minnesinger Bd. IV, Leipzig 1838, S. 853–862

I. Frank

Trouvères et Minnesänger. [I:] Recueil de Textes (Schriften der Universität des Saarlandes), Saarbrücken 1952 (II: siehe W. Müller-Blattau)
Répertoire métrique de la poésie des troubadours (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 302^{ième} et 308^{ième} fasc.), 2. vol., Paris 1953/57

M. Friedlaender

Eigenleben von Volksliedmelodien, in: Bericht über den Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 131–146

H. Fromm

(○ ×) Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg. von H. F. (Wege der Forschung Bd. XV), Darmstadt 1961. – *Inhalt:* Th. Frings, Minnesinger und Troubadours (berichtigte u. erg. Fassg.); P. Kluckhohn, Der Minnesang als Ständedichtung (mit Nachtr. des Hg.); H. Brinkmann, Der deutsche Minnesang; Hugo Kuhn, Zur inneren Form des Minnesangs; F. Neumann, Hohe Minne (mit Nachtr.); W. Mohr, Minnesang als Gesellschaftskunst; W. Mohr, Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes. Fragen und Aufgaben; H. Spanke, Romanische und mittelalteinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling (mit Anm. von U. Aarburg u. dem Hg.); F. Gennrich, Liedkontrafaktur in mhd. und ahd. Zeit (überarb. Fassg.); U. Aarburg, Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme (mit Nachtr., wesentl. neu gestaltete Fassg.).

A. Geering

(=○) Die Nibelungenmelodie in der Trierer Marienklage, in: Bericht über den 4. Kongreß der IMG zu Basel 1949, Druck Basel o. J., S. 118–121

F. Gennrich

Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle 1918
Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie, ZfrPh 39 (1919), S. 330 ff.
Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder, ZfrPh 41 (1921), S. 289–346
× Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, mit den überlieferten Melodien, 2 Bde (Bd. 43 und 47 der ‚Gesellschaft für roman. Literatur‘), I: Texte (Dresden 1921); II: Materialien, Literaturnachweise, Refrainverzeichnis (Göttingen 1927)
– hierzu H. Spanke, Das Corpus der ältesten französischen Tanzlyrik, ZfrPh 49 (1929), S. 287–309
Zur Rhythmik des altprovenzalischen und altfranz. Liedverses, ZFSL 46 (1923), S. 205–226
Der musikalische Vortrag der afz. Chansons de geste, Halle 1923
× Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, ZfMw 7 (1924/25), S. 65–98

- Die altfranzösische Retrouenge, Halle 1925
- × Trouvèrelieder und Motettenrepertoire, *ZfMw* 9 (1926/27), S. 8–39; 65–85
- × Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst, *ZfDB* 2 (1926), S. 536–566 und 622–632
- × Internationale mittelalterliche Melodien, *ZfMw* 11 (1928/29), S. 259–296 und 321–348
- Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Ein literarhistorisch-musikwissenschaftlicher Beitrag, *DVS* 7 (1929), S. 187–228
- × Das Formproblem des Minnesangs. Ein Beitrag zur Erforschung des Strophenbaues der mittelalterlichen Lyrik, *DVS* 9 (1931), S. 285–349
- (×) Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle 1932
- hierzu C. Appel in *ZfrPh* 53 (1933), S. 151–171; H. Spanke in *ZfrPh* 55 (1934), Sp. 104–114; Ph. A. Becker in *ZFSL* 59 (1935), S. 367–375
- Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvère-Weisen, *ZfrPh* 57 (1936), S. 31 ff.
- Der Sprung ins Mittelalter. Zur Musik der altfranzösischen und altprovenzalischen Lieder, *ZfrPh* 59 (1939), S. 207–240
- × Melodien Walthers von der Vogelweide, *ZfDA* 79 (1942), S. 24–48
- (×) Zu den Melodien Wizlavs von Rügen, *ZfDA* 80 (1943), S. 86–102
- Refrain-Tropen in der Musik des Mittelalters, *Studi Medievali* Bd. 16 (1943 bis 1950), S. 242 ff.
- (Siehe auch unter H. Spanke, G. Raynauds Bibliographie)
- Perotins Beata viscera Mariae virginis und die „Modaltheorie“, *Mf* 1 (1948), S. 225–241
- × Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit, *ZfDA* 82 (1948–50), S. 105–141. – Siehe auch unter H. Fromm
- × Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder, *ZfrPh* 50 (1930), S. 187–206
- Akzentuierende Dichtung, Artikel in *MGG* 1 (1949–51), Sp. 273–277
- Alfons X., der Weise, Artikel in *MGG* 1 (1949–51), Sp. 316 f.
- Ballade (= einstimmige Ballade des MA), Artikel in *MGG* 1 (1949–51), Sp. 1115–1120
- × Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang (Das Musikwerk), Köln (1951)
- + × Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch: Philippe, küene here, *Studi Medievali*, Nuova Serie Bd. 17 (1951), S. 71–85
- Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie, *AfMw* 9 (1952), S. 120–136
- Chanson de Geste, Artikel in *MGG* 2 (1952), Sp. 1081–1084
- + Aus der Formenwelt des Mittelalters. 52 Beispiele zum Bestimmen musikalischer Formen (Musikwiss. Studienbibl., hg. von F. Gennrich, Heft 7), Darmstadt 1953
- × Mittelhochdeutsche Liedkunst. 24 Melodien zu mittelhochdeutschen Liedern (Musikwiss. Studienbibl., hg. von F. Gennrich, Heft 10), Darmstadt 1954
- (×) Zur Liedkunst Walthers von der Vogelweide, *ZfDA* 85 (1954), S. 203–209
- Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, *Mf* 7 (1954), S. 150–176
- + Rhythmik der ars antiqua (Musikwiss. Studienbibl., hg. von F. Gennrich, Heft 8), Darmstadt 1954
- Vier deutsche Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts, *AfMw* 11 (1954), S. 269 bis 279
- Bibliographie der ältesten franz. und lat. Motetten (Summa Musicae Medii Aevi, Bd. II), Darmstadt 1957

- × (+) Der musikalische Nachlaß der Troubadours, 2 Bde: Kritische Ausgabe der Melodien; Kommentar (Summa Musicae Medii Aevi, Bde III und IV), Darmstadt 1958 und 1960
- Thr. Georgiades*
- Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik, *Byzantinische Zeitschrift* 39 (1939), S. 67–88
- Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg (1949)
- Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe (Verständliche Wissenschaft Bd. 50), Berlin-Göttingen-Heidelberg (1954)
- Die musikalische Interpretation, *Studium Generale* 7 (1954), S. 389–393
- Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, *AfMw* 14 (1957), S. 223–229
- Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik (rowohlts deutsche enzyklopädie), Hamburg 1958
- Sprache als Rhythmus, in: Die Sprache (Vortragsreihe 1959, hg. von der Bayer. Akademie der Schönen Künste), München (1959), S. 75–92
- Ingeborg Glier*
- siehe O. Paul
- Grocheo*
- siehe E. Rohloff; J. Wolf
- R. Haas*
- Aufführungspraxis der Musik (Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken), Potsdam (1931)
- P. Habermann*
- Rhythmus, Artikel im Reallexikon der dt. Literaturgeschichte, Bd. 3, Berlin 1928/29, S. 49–57
- P. Habermann – W. Mohr*
- Deutsche Versmaße, Artikel im *RL* Bd. 1, Berlin 1955², S. 231–244
- K. H. Halbach*
- Walther von der Vogelweide und die Dichter von Minnesangs Frühling (Tübinger Diss.), Stuttgart 1927
- Ein Zyklus von Morungen, *ZfDPh* 54 (1929), S. 401–437
- J. Handschin*
- Was brachte die Notre Dame-Schule Neues? *ZfMw* 6 (1923/24), S. 545–558
- Über den Ursprung der Motette, in: Bericht über den Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 189–200
- Zur Notre Dame-Rhythmik, *ZfMw* 7 (1924/25), S. 386–89
- Über Estampie und Sequenz, I: *ZfMw* 12 (1929/30), S. 1–20; II: *ZfMw* 13 (1930/31), S. 113–132
- Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn, *Medium Aevum* 4 (1935), S. 69–82
- Zur Frage der Conductus-Rhythmik, *Acta Musicologica* 24 (1952), S. 113 ff.
- A. T. Hatto*
- siehe R. J. Taylor, The Songs of Neidhart von Reuenthal
- A. Heusler*
- Deutsche Versgeschichte, 3 Bde, Berlin/Leipzig 1925–29; 1956²
- hierzu H. Brinkmann in *WW* 4 (1953/54), S. 251
- Kleine Schriften (1865–1940), hg. von H. Reuschel, Berlin 1943

H. Hoffmann

Aufführungspraxis, Artikel in MGG 1 (1949–51), Sp. 783–810

C. Höweler

Zur internationalen Uniformität der Begriffe Metrum und Rhythmus, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, Druck Kassel u. Basel (1954), S. 47–50

G. Holz – F. Saran – E. Bernoulli

+ × Die Jenaer Liederhandschrift, 2 Bde, Leipzig 1901 (Bd. 1: Transkription, Bd. 2: Übertragung)

J. A. Huisman

Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, mit einem Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter, Utrecht 1950
– hierzu R. J. Taylor in AfdA 65 (1951), S. 115–118

H. Husmann

Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe (Publikationen älterer Musik, 11. Jahrg.), Leipzig 1940
Alexander (Meister A.), Artikel in MGG 1 (1949–51), Sp. 311 ff.

Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit, Acta Musicologica 25 (1953), S. 1–20

Zur Rhythmik des Trouvèregesanges, Mf 5 (1952), S. 110–131

Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes, AfMw 9 (1952), S. 3–26

Die mittelniederländischen Lieder der Berliner Handschrift germ. 8^o 190, in: Bericht über den 4. Kongreß der IMG zu Utrecht 1952, Druck Amsterdam 1953, S. 241–251

(×) Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters, Mf 6 (1953), S. 8–23

Das System der modalen Rhythmik, AfMw 11 (1954), S. 1–38

(=) Donaueschinger Liederhandschrift, Artikel in MGG 3 (1954), Sp. 667–669

Frauenlob, Artikel in MGG 4 (1955), Sp. 850–853

Friedrich von Hausen, Artikel in MGG 4 (1955), Sp. 962–964

Kritisches zu einigen Problemen der mittelalterlichen Musik und der Tonpsychologie, Mf 10 (1957), S. 291–295

Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg (1958)

Meistersang, Artikel in MGG 8 (1959/60), Sp. 1914–1920

Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift), DVS 34 (1960), S. 189–243

Minnesang, Artikel in MGG 9 (1961), Sp. 351–362, mit Bibliographie von Heinz Becker, Sp. 362 f.

G. Jacobsthal

Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin 1871

Über die musikalische Bildung der Meistersänger, ZfdA 20 (1876), S. 69–91

E. Jammers

Untersuchungen über Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift, ZfMw 7 (1924/25), S. 265–304

Der gregorianische Rhythmus. Antiphonale Studien (Sammlung musikwiss. Abh., Bd. 25), Leipzig–Straßburg–Zürich 1937

- (×) Die Melodien Hugos von Montfort, AfMw 13 (1956), S. 217–235
Deutsche Lieder um 1400, Acta mus. 28 (1956), S. 28–54
Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik, AfMw 14 (1957), S. 230–252
Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik, Heidelberger Jahrbücher 1 (1957), S. 30 ff.
Der musikalische Vortrag des altdeutschen Epos, DU 1959, S. 98–116
Der Vers der Trobadors und Trouvères und die deutschen Kontrafakten (Erweiterte Abschnitte aus einer Einführung zu ‚Ausgewählten Melodien des Minnesanges‘), in: Medium Aevum Vivum, Festschrift für Walther Bulst, Heidelberg 1960, S. 147–160
(Siehe auch unter C. Bützler)

A. Jeanroy

Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions) (Classiques français du moyen-âge, No. 16), Paris 1916

Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen-âge (manuscrits et éditions) (Classiques français du moyen-âge, Nr. 18), Paris 1918

– zu beiden F. Gennrich, Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder, ZfrPh 41 (1921), S. 289–346

(Siehe auch Aubry, Le Chansonnier de l' Arsenal, und Aubry, Lais et descorts français du XIII^e siècle)

Johannes de Grocheo

siehe E. Rohloff; J. Wolf

F. Jostes

= × Bruchstücke einer Münsterischen Minnesängerhandschrift mit Noten, ZfdA 53 (1912), S. 348–357

G. Jungbluth

Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Lyrik, Euphorion 51 (1957), S. 192–221

F. Kauffmann

Deutsche Metrik, Marburg 1912² (= neue Bearbeitung der aus dem Nachlaß A. F. C. Vilmars von C. W. M. Grein herausgegebenen ‚Deutschen Verskunst‘)

W. Kayser

Kleine deutsche Versschule, Bern 1960⁷

R. Kienast

Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammer, Bd. II² (Berlin 1960), Sp. 1–132

O. Koller

siehe J. Schatz

C. v. Kraus

Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und mit seinen Anmerkungen neu hg., Berlin 1950 (W)
Walther von der Vogelweide, Untersuchungen, Berlin-Leipzig 1935 (WU)

Des Minnesangs Frühling. Nach Karl Lachmann, Moriz Haupt und Friedrich Vogt neu bearbeitet, Leipzig 1950³⁰ (MF)

(×) Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen, Leipzig 1939 (MFU)

- Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, Bd. I: Text, Tübingen 1952;
Bd. II: Kommentar, besorgt von Hugo Kuhn, Tübingen 1958 (LD)
Metrische Untersuchungen über Reinbots Georg (Abh. der Ges. d. Wiss. zu
Göttingen, phil.-hist. Kl., N. F. VI, 1), Berlin 1902
Zu den Liedern Heinrichs von Morungen (Abh. der Ges. d. Wiss. zu Göttingen,
Phil.-hist. Kl., N. F. XVI, 1), Berlin 1916
Die Lieder Reimars des Alten, München 1919
Über einige Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Vorgetragen am 4. Mai
1929 (Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wiss., philos.-philolog.-histor.
Kl. 1929.4), München 1929

A. Kühn

Rhythmik und Melodik Michel Beheims (Diss.), Bonn 1907

Hugo Kuhn

- Walthers Kreuzzuglied (14, 38) und Preislied (56, 14), Würzburg 1936
(=) Minnesangs Wende (Hermaea, N. F. Bd. 1), Tübingen 1952
○ × Minnesang des 13. Jahrhunderts. Aus Carl von Kraus' „Deutschen Lieder-
dichtern“ ausgewählt von H. K. Mit Übertragung der Melodien von Georg
Reichert, Tübingen 1953
Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur (Sitzungsberichte der
Bayer. Akad. d. Wiss., philos.-philolog.-histor. Kl. 1956.4), München 1956;
Neudruck in Hugo Kuhn, Dichtung und Welt im Mittelalter, Stuttgart
1959, S. 41–61

L. Kunz

Rhythmik und formaler Aufbau der frühen Sequenz, ZfdA 79 (1942), S. 1–20
Textrhythmus und Zahlenkomposition in frühen Sequenzen, Mf 7 (1955),
S. 403–411

Margarete Lang

- Tannhäuser (Von deutscher Poeterey Bd. 17), Leipzig 1936
○ × Zwischen Minnesang und Volkslied (1941), siehe J. M. Müller-Blattau
(=○ ×) Ostdeutscher Minnesang (1958), siehe W. Salmen

P. Le Gentil

Réflexions sur la versification espagnole, in: Mélanges de linguistique et de
littérature romanes, offerts à Mario Roques, II, Baden-Baden-Paris 1953,
S. 169–184

W. Lennartz

Die Lieder und Leiche Tannhäusers im Lichte der neueren Metrik. Ein Beitrag
zum Formproblem des Minnesangs, Diss. Köln 1931

W. Lipphardt

Neue Wege zur Erforschung der linienlosen Neumen, Mf 1 (1948), S. 121–139
Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana, AfMw 12 (1955), S. 122–142

F. Lockemann

Der Rhythmus des deutschen Verses. Spannkraft um Bewegungsformen in
der neuhochdeutschen Dichtung, München 1960

H. Loewenstein

Wort und Ton bei Oswald von Wolkenstein (Königsberger deutsche For-
schungen, Heft 11), Königsberg 1932

E. Lommatzsch

Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours, in Auswahl dargeboten
von E. L. Bd. I: Minnelieder. Mit einem musikalischen Anhang von Fr. Genn-
rich, Berlin 1957

F. Ludwig

- Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, SIMG 4 (1902/03), S. 16–69
Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts, in: Bericht über den
Kongreß der IMG zu Wien 1909, Druck Wien und Leipzig 1909, S. 101–108
Die liturgischen Organa Leonins und Perotins, in: Riemann-Festschrift,
Leipzig 1909, S. 200–213
Zur „modalen Interpretation“ von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts,
ZIMG 11 (1909/10), S. 379–382
Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Halle
1910
Perotinus Magnus, AfMw 3 (1921), S. 361–370
Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe 24.–26. Sept.
1922, ZfMw 5 (1922/23), S. 434–460
Die Quellen der Motetten ältesten Stils, AfMw 5 (1923), S. 185–222 und
273–315
Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige
Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in: G. Adler,
Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt/M. 1924, S. 127–250

F. Maurer

- × Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, Tübingen 1954
– hierzu J. Müller-Blattau in Mf 8 (1955), S. 482
× ○ Die Lieder Walthers von der Vogelweide. Unter Beifügung erhaltener und
erschlossener Melodien [G. Birkner] neu hg. Bd. 1: Die religiösen und die
politischen Lieder (ATB 43), Tübingen 1955; Bd. 2: Die Liebeslieder
(ATB 47), Tübingen 1956
Über das Verhältnis von rhythmischer Gliederung und Gedankenführung in
den Strophen Heinrichs von Morungen, in: Festschrift für Jost Trier,
Meisenheim 1954, S. 163–172

F. A. Mayer und H. Rietsch

- (=) Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg, Berlin
1896 (Abdruck aus Acta Germanica III, 4 und IV, Berlin 1894/96)

H. Mersmann

Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, AfMw 4 (1922), S. 141
bis 154 (= I) und 289–321 (= II); AfMw 5 (1923), S. 81–135 (= III);
AfMw 6 (1924), S. 127–164 (= IV)

Wilhelm Meyer

Fragmenta Burana, Berlin 1901
Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, 2 Bde, Berlin
1905

A. M. Michalitschke

Theorie des Modus. Eine Darstellung der Entwicklung des musikrhythmischen
Modus und der entsprechenden mensuralen Schreibung (Deutsche Musik-
bücherei Bd. 51), Regensburg (1923)

M. F. Michel

Heinrich von Morungen und die Troubadours, Straßburg 1880

W. Mohr

Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes. Fragen und Aufgaben, DU 1953, Heft 2, S. 62–82. – Siehe auch unter H. Fromm
 ‚Der Reichston‘ Walthers von der Vogelweide, DU 1953, Heft 6, S. 45–56
 Minnesang als Gesellschaftskunst, DU 1954, Heft 5, S. 83–107. – Siehe auch unter H. Fromm
 Zu Walthers ‚Hofweise‘ und ‚Feinem Ton‘, ZfdA 85 (1954), S. 38–43
 Wort und Ton, in: Bericht über den Int. Musikwiss. Kongreß Hamburg 1956, Druck Kassel und Basel 1957
 Deutsche Versmaße, siehe unter P. Habermann–W. Mohr
 Kadenz, Artikel im RL Bd. 1, Berlin 1955², S. 803–806

R. Molitor

= × Die Lieder des Münsterischen Fragmentes, SIMG 12 (1910/11), S. 475–500

H. J. Moser

Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen, ZfMw 1 (1918/19), S. 225–252
 Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter, in: Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923, S. 1–34
 (×) Musikalische Probleme des deutschen Minnesangs, in: Bericht über den Musikwiss. Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 259–269
 Bemerkungen zur deutschen Rhythmik und musikgeschichtlichen Methodik, ZfMw 7 (1924/25), S. 356–381
 (×) Zu Ventadorns Melodien, ZfMw 16 (1934), S. 142–151

Günther Müller

Studien zum Formproblem des Minnesangs, DVS 1 (1923), S. 61–103
 Ergebnisse und Aufgaben der Minnesangsforschung, DVS 5 (1927), S. 106–129

K. K. Müller

= Die Jenaer Liederhandschrift der Universität Jena (Phototypische Faksimile-Ausgabe), Jena 1896

J. M. Müller-Blattau

○ × Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift germ. fol. 922, hg. von Margarete Lang. Die Weisen bearbeitet von Müller-Blattau (Studien zur Volksliedforschung Heft 1), Berlin 1941
 Zur Erforschung des einstimmigen deutschen Liedes im Mittelalter, Mf 10 (1957), S. 107–113
 Geißlerlieder, Artikel in MGG 4 (1955), Sp. 1620–1627
 (Siehe auch unter F. Maurer, Die polit. Lieder Walthers; W. Schmieder, Lieder von Neidhart von Reuental)

W. Müller-Blattau

○ Trouvères und Minnesänger II: Kritische Ausgabe der Weisen, zugleich als Beitrag zu einer Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes, Saarbrücken 1956 – hierzu R. J. Taylor in German life and letters 10 (1957), S. 150 f.; U. Aarburg in AfdA 70 (1957), S. 12–16
 Melodietypen bei Neidhart von Reuental, Annales Universitatis Saraviensis 9 (1960), S. 65–74
 (Siehe auch unter U. Aarburg, Singweisen)

G. Münzer

+ Das Singebuch des Adam Puschman nebst den Originalmelodien des M. Beheim und Hans Sachs, hg. von G. M., Leipzig o. J. [1906]
 Zur Notation der ‚Meistersinger‘, in: Bericht über den 2. Kongreß der Int. Musikges. zu Basel 1906, Druck Leipzig 1907

B. Nagel

Das Musikalische im Dichten der Minnesinger, GRM 33 (1951/52), S. 268–278
 Der deutsche Meistergesang, Heidelberg 1952
 Meistersang (Sammlung Metzler), Stuttgart 1962

K. Nef

Gesang und Instrumentenspiel bei den Troubadours, in: Festschrift für Guido Adler, Wien 1930, S. 58–63

J. Osterdell

Inhaltliche und stilistische Übereinstimmungen der Lieder Neidharts von Reuental mit den Vagantenliedern der ‚Carmina Burana‘ (Kölner Diss. 1927), Köln 1928

C. Parrish

The Notation of Mediaeval Music, New York 1957

O. Paul – Ingeborg Glier

Deutsche Metrik (4., völlig umgearb. Aufl.), München 1961

G. Pietzsch

Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle 1929

K. Plenio

Die Überlieferung Waltherscher Melodien (= Anhang 1 zu K. Plenio, Bau- steine zur altdeutschen Strophik), PBB 42 (1916/17), S. 479–490

U. Pretzel

Vers und Sinn. Über die Bedeutung der ‚beschwerten Hebung‘ im mittelhochdeutschen Vers, WW 3 (1952/53), S. 321–330
 Deutsche Verskunst. Mit einem Beitrag über altdeutsche Strophik von H. Thomas, in: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammler, Bd. III, Berlin 1957, Sp. 2327–2466

A. Puschman

(+) Singebuch (1584/88), siehe G. Münzer
 Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges 1571, Neudruck von R. Jones, Halle 1888

G. Raynaud

Bibliographie des afz. Liedes, siehe H. Spanke

A. Reich

Der vergessene Ton Frauenlobs, Mf 3 (1950), S. 26–46

G. Reichert

Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts, AfMw 13 (1956), S. 197–216
 Literatur und Musik, Artikel im RL Bd. 2, Berlin 1956², S. 143–163
 Lied (musikalisch), Artikel im RL Bd. 2, Berlin 1956², S. 56–62

○ × Übertragung der Melodien in: Hugo Kuhn, Minnesang des 13. Jahrhunderts (siehe dort)

A. Restori

- (+ ×) Per la storia musicale dei trovatori provenzali, in: *Revista musicale italiana* 2 (1895), S. 1–22; 3 (1896), S. 231–260, 407–451

H. Riemann

- Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878
 Notenschrift und Notendruck, in: *Festschrift zum 50jährigen Jubiläum der Fa. C. G. Röder, Leipzig 1896* (war nicht erreichbar)
- (+ ×) Die Melodik der deutschen Minnesänger, *MWbl* 28 (1897) – siehe vorn S. 78 f.
 Abermals die Mondseer und Colmarer Handschrift, *MWbl* 29 (1898), S. 353 f.
- (+ ×) Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters, *MWbl* 31 (1900) – siehe vorn S. 79
- (+ ×) Die Melodik der Minnesänger, *MWbl* 33 (1902); *MWbl* 36 (1905) – siehe vorn S. 79
- System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903
 Die Beck-Aubrysche „modale Interpretation“ der Troubadour-Melodien, *SIMG* 11 (1909/10), S. 569–589
 Handbuch der Musikgeschichte Bd. I, 2, Leipzig 1919²
 Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert, 2. Aufl., Berlin (1920)

H. Rietsch

- +(=) Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg (1896) siehe F. A. Mayer
 Die Mondseer und die Colmarer Handschrift, *MWbl* 29 (1898), S. 337 f.
- = × Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander, nebst einem anonymen Bruchstück, nach der Handschrift 2701 der Wiener Hofbibliothek. Mit Reproduktion der Handschrift (DTÖ XX, 2=Bd. 41), Wien 1913
- (+ ×) Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied, *ZfMw* 6 (1923), S. 1–15

G. Roethe

- Regelmäßige Satz- und Sinneseinschnitte in mittelhochdeutschen Strophen, in: *Festschrift für J. v. Kelle* (Prager deutsche Studien 8), Prag 1908
 Der Auftakt im Wiener Hofton, *ZfdA* 57 (1920), S. 130–133

E. Rohloff

- Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, nach den Quellen neu hg. mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht, Leipzig 1943

P. Runge

- +(=) Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig 1896 – hierzu und zu den folgenden siehe E. Bernoulli, *Zu Runges Textausgaben mittelalterlicher Monodien*, *SIMG* 9 (1907/08), S. 438–447
 Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen. Nebst einer Abhandlung über die italienischen Geißlerlieder von H. Schneegans und einem Beitrage ‚Zur Geschichte der deutschen und niederländischen Geißler‘ von H. Pfannenschmid, Leipzig 1900
- + × (=) Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt, Leipzig 1906
 Über die Notation des Meistergesangs, in: Bericht über den 2. Kongreß der I.M.G. zu Basel 1906, Druck Leipzig 1907, S. 17–27
 – hierzu Runges Berichtigung und Ergänzung in: Bericht über den 3. Kongreß der I.M.G. 1909, Wien und Leipzig 1909, S. 84–91
- (+) Maria müter reinu mait, in: *Riemann-Festschrift*, Leipzig 1909, S. 256–267

W. Salmen

- (=○×) Ostdeutscher Minnesang. Auswahl und Übertragung von Margarete Lang. Melodien hg. von Walther Salmen, Lindau und Konstanz (1958)
 Die altniederländischen Handschriften Berlin 8^o 190 und Wien 7970, in: Bericht über den Int. Musikwiss. Kongreß Bamberg 1953, Druck Kassel und Basel (1954), S. 187–194

F. Saran

- Abschnitt ‚Rhythmik‘ in: *Die Jenaer Liederhandschrift*, 2. Bd., Leipzig 1901, S. 91–151 (siehe Holz-Saran-Bernoulli)
 Der Rhythmus des französischen Verses, Halle 1904
 Deutsche Verslehre, München 1907
 Deutsche Verskunst, Berlin 1934

J. Schatz und O. Koller

- + × (=) Oswald von Wolkenstein, Geistliche und weltliche Lieder (DTÖ IX, 1 = Bd. 17), Wien 1902

K. H. Schirmer

- Die Strophik Walthers von der Vogelweide. Ein Beitrag zu den Aufbauprinzipien in der lyrischen Dichtung des Hochmittelalters, Halle 1956

W. Schmieder

- =○ Lieder von Neidhart von Reuental, bearbeitet von W. Schm., Revision des Textes von E. Wießner. Mit Reproduktion der Handschriften (DTÖ XXXVII, 1 = Bd. 71), Wien 1930
 – hierzu J. M. Müller-Blattau in *AfdA* 50 (1931), S. 124–128
 Zur Melodiebildung in Liedern Neidharts von Reuental, *Studien zur Musikwissenschaft* (Beihefte der DTÖ) Bd. 17

F. R. Schröder

- Der Minnesang. I: Die Forschung; II: Das Problem, *GRM* 21 (1933), S. 161 bis 187 (= I) u. 257–290 (= II)

G. Schünemann

- Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik, *SIMG* 10 (1908/09), S. 73–114

E. Seemann und W. Wiora

- Volkslied, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, hg. von W. Stammer, Bd. II², (Berlin 1960), Sp. 349–396

J. Siebert

- Metrik und Rhythmik in Tannhäusers Gedichten, Diss. Berlin 1894

J. Sittard

- Jongleurs und Menestrels, *VfMw* 1 (1885), S. 175–200

J. Smits von Waesberghe

- (×) De melodieen van Hendrik van Veldekes liederen (*Musicologica Mediaevalia*, edited by J. Smits van W., Heft 2), Amsterdam 1957

H. Sowa

- Zur Weiterentwicklung der modalen Rhythmik, *ZfMw* 15 (1932/33), S. 422 bis 427
 Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rhythmusstudien, Kassel 1935

H. Spanke

- Eine altfranzösische Liedersammlung, Halle 1925
 Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösi-
 schen Lyrik, ZFSL 51 (1928), S. 73 ff.
 Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs
 Frühling, ZfrPh 49 (1929), S. 191–235. – Siehe auch unter H. Fromm
 Das Mosburger (!) Graduale, ZfrPh 50 (1930), S. 582–595
 Der Codex Buranus als Liederbuch, ZfMw 13 (1930/31), S. 241–251
 St. Martialstudien, I: ZFSL 54 (1930), S. 283, II: ZFSL 56 (1932), S. 450–478
 (= ×) Eine neue Leich-Melodie, ZFSL 14 (1932), S. 385–397
 Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit beson-
 derer Berücksichtigung der Metrik und Musik (Abh. d. Ges. d. Wiss.,
 Göttingen, Philolog.-hist. Kl. III, Nr. 18) Berlin 1936
 Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs: Marca-
 brustudien (Abh. der Ges. d. Wiss., Göttingen, Philolog.-hist. Kl., III,
 Folge, Nr. 24), Berlin 1940
 Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters, Stuttgart und Berlin 1943
 G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes. Neu bearbeitet und
 ergänzt von H. Spanke, I. Teil, Leiden 1955
 – hierzu ausführlich F. Gennrich in Mf 10 (1957), S. 151–160
 (Siehe auch unter C. Bützler, Untersuchungen; F. Gennrich, Rondeaux, Vire-
 lais und Balladen [1927])

Ph. Spitta

Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter, VfMw 5 (1889), S. 443–482

B. Stäblein

Die Tegernseer mensurale Chorschrift aus dem 15. Jahrhundert. Etwas
 Greifbares zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, in: Bericht über
 den 5. Kongreß der IMG Utrecht 1952, Druck Amsterdam 1953, S. 377–383
 Von der Sequenz zum Strophenlied. Eine neue Sequenzmelodie „archaischen“
 Stiles, Mf 7 (1954), S. 257–268

R. Staiger

Über die Notation des Meistergesanges, in: Bericht über den 2. Kongreß
 der IMG zu Basel 1906, Druck Leipzig 1907, S. 34

W. Stammler

Von der Mystik zum Barock (1400–1600), Stuttgart 1948²
 Die Wurzeln des Meistergesanges, DVS 1 (1923), S. 529–556

R. Stephan

Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter, ZfdA 87 (1956), S. 147–162

R. J. Taylor

- (+ ×) A Song by Prince Wizlav of Rügen, The Modern Language Review 46 (1951),
 S. 31–37
 The musical knowledge of the middle high German poet, Modern Language
 Review 49 (1954), S. 331–338
 (×) Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger, ZfdA 87 (1956), S. 132–147
 × The Songs of Neidhart von Reuenthal. Seventeen Summer and Winter Songs
 set to their original melodies with translations and a musical and metrical
 canon by A. T. Hatto and R. J. Taylor, Manchester (1958)

– hierzu W. Müller-Blattau in Mf 13 (1960), S. 234 f.; K. Bertau in AfdA
 72 (1960), S. 23–35
 (Siehe auch unter J. A. Huisman; W. Müller-Blattau)

H. Thomas

Minnesang in neuer Gestalt, WW 4 (1953/54), S. 164–177
 Der altdeutsche Strophenbau und die unliturgische Sequenz, in: Festgruß
 für H. Pyritz (Sonderheft des Euphorion 1955), S. 14–20
 Die jüngere deutsche Minnesangforschung, WW 7 (1956/57), S. 269–286
 (Siehe auch unter S. Beyschlag und unter U. Pretzel, Deutsche Verskunst)

O. Ursprung

Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts, ZfMw 4 (1921/22),
 S. 136–160
 Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes. I: „Mein traut Gesell,
 mein liebster Hort“, ein Neujahrslied aus ca. 1300, AfMw 4 (1922), S. 413 bis
 419 II: Die Mondseer Liederhandschrift und Hermann, der Münch von
 Salzburg, AfMw 5 (1923), S. 11–30
 Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abend-
 ländische Musik des Mittelalters, ZfMw 16 (1934), S. 129–141 und 355–357

K. Vossler

Der Troubadour Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles (Sitzungs-
 bericht der Königl.-Bayer. Akad. der Wiss., philos.-philolog. und histor.
 Kl., Jahrg. 1913 Nr. 11), München 1913

P. Wagner

Einführung in die gregorianischen Melodien, Leipzig, 3 Bde. I: Ursprung und
 Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittel-
 alters (1911³); II: Neumenkunde (1912²); III: Gregorianische Formenlehre
 (1921)
 – hierzu P. Wagner in AfMw 4 (1922), S. 109–116
 Aus der Frühzeit des Liniensystems, AfMw 7 (1926), S. 259–276
 Ist der Wortakzent im gregorianischen Choral eine Länge oder eine Kürze?
 KmJb 27 (1932), S. 49–57

W. G. Waite

The Rhythm of Twelfth Century Polyphony. Its Theory and Practice, New
 Haven 1954

R. Weißenfels

Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern, Halle 1886

A. Westrup

(= ×) Medieval Song, in: New Oxford History of Music, Vol. II, London-New York-
 Toronto 1954, S. 220–269

W. Wilmanns

Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Metrik (Beiträge zur Geschichte
 der älteren Literatur, Heft 4) Bonn 1888

W. Wiora

siehe E. Seemann

Ferdinand Wolf

Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen und Kunstlieder im Mittelalter, Heidelberg 1841

Johannes Wolf

Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters, SIMG 1 (1899), S. 65–130

Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1410, 2 Bde, Leipzig 1904 (I: Teil 1 = Geschichtliche Darstellung; II: Teil 2 = Musikalische Schriftproben des 13. bis 15. Jahrhunderts; Teil 3 = Übertragungen)

– hierzu F. Ludwig in SIMG 6 (1904/05), S. 597–641

Zur „Geschichte der Mensuralnotation“, SIMG 7 (1905/06), S. 131–138

Über den Stand der Notationskunde, in: Bericht über den 2. Kongreß der IMG zu Basel 1906, Druck Leipzig 1907, S. 8–16

(= + ×) Handbuch der Notationskunde, 2 Bde, Leipzig 1913/19

Die Tänze des Mittelalters. Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik, AfMw 1 (1918/19), S. 10–18 (mit Ausgabe der Denkmäler durch C. Sachs, ebenda S. 19–42)

(=) Musikalische Schrifttafeln, Leipzig 1923

Altflämische Lieder des 14./15. Jahrhunderts und ihre rhythmische Lesung, in: Bericht über den Musikwiss. Kongreß in Basel 1924, Druck Leipzig 1925, S. 376–386

Über den Wert der Aufführungspraxis für die historische Erkenntnis, in: Bericht über den 1. Musikwiss. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925, Druck Leipzig 1926, S. 199–202

(Siehe auch unter J. B. Beck, Zur Aufstellung der modalen Interpretation)

R. Wustmann

(×) Die Hofweise Walthers von der Vogelweide, in: Festschrift zum 90. Geburtstag Rochus von Liliencrons, Leipzig 1910, S. 440–463
Walther's Palaestinalied, SIMG 13 (1911/12), S. 247–250

F. Zaminer

Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihre Vorstufen (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hg. von Thr. Georgiades, Bd. 2), Tutzing 1959

H. Zingerle

Tonalität und Melodieführung in den Klauseln der Troubadours- und Trouvèreslieder, Tutzing und München 1958

R. Zitzmann

Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift (Literaturhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen 9) Würzburg 1944 (war nicht erreichbar)

NAMEN- UND SACHREGISTER

In eckiger Klammer verweisen arabische Ziffern auf Notenbeispiele, römische Ziffern auf Tafeln im Anhang.

- Aarburg, U. 34, 133 f., 154 ff., 162, 169, 178 ff., 196
 Abert, A. A. 162, 164 f., 168, 184
 Akzent (dynamischer Sprachakzent) 172 f., 174 f. (in dt. Daktylen), 176 ff., 181 ff., 192
 Akzentneumen s. Neumenübertragung
 akzentuierendes Prinzip 170 f., 181 ff.
 Akzentverlagerung (im Vers) 96, 98
 Albrecht von Johansdorf 156
 Alfons der Weise s. kastilianische Melodien
 Ambros, A. W. 95
 andeutende Mensur 71 f.
 Anglès, H. 116 ff., 193
 Appel, C. 56, 116
 äqualistische Auffassung s. oratorische Vortragsweise
 ars antiqua 143, 145, 149
 ars nova 142, 149
 Aubry, P. 104 ff., 135
 Aufführungsversuch, musikalischer 53 f., 198 f.
 Aufführungsvarianten (s. a. Variabilität des Vortrags) 52, 53 f., 58
 Aurelianus Reomensis 120
 Ausgleichung der sprachlichen Akzentabstufungen 96
 Authentizität (rhythmische) der Melodien (s. a. musikalische Textkritik, Überlieferung von Melodien) 53 f., 55, 56, 57, 58, 193 f.
 Autonomie der sprachmetrischen Struktur 23 f., 26, 196
 Basler Fragment 44, 48
 Beck, J. B. 23, 55, 106 ff., 108 f., 112 f., 125 f., 135, 148, 191
 Beda 119
 Berliner Fragment (Berlin 981) 44, 82 [II]
 Berliner Handschrift (Berlin 922) 44, 49
 Bernger von Horheim 156
 Bernoulli, E. 47, 75
 Bigger von Steinach 156
 Bildung der Minnesänger, musikalische 5 f., 198
 Bindungsstrich (in der gr. Heidelberger Hs.) 22 f.
 Birkner, G. 162, 186
 Bittinger, W. 56
 Blumen (= meistersingerliche Melismen) 73, 185, 187 ff.
 Bordesholmer Marienklage, Kontrafakturen in der 165 ff., 168 f.
 Brinkmann, H. 21
 Bützler, C. 25, 141
 cantus coronatus 123 f., 125, 127 f.
 cantus publicus s. musica vulgaris
 Codex Buranus 42, 47, [I]
 conductus 121, 123 (conductus simplex)
 Daktylen 80, 110, 131, 155, 173 ff., 181
 Dante 120, 159
 Daseinsbereiche des Liedes s. Realitätsebenen
 Dehnung (des Verses) 81, 83, 91 f., (des Verschlusses) 75, 85
 Dipodie 96 ff.
 Donaueschinger Hs. 1, 44, 49
 Dreiertakt 109 f., 113, 117 ff., 120, 137, 191, 192
 ductia 123, 127 f.
 Dupeltakt s. Zweiertakt
 Edition, musikalische 33 ff.
 Entstehungsverhältnis Text-Melodie 14 ff., 18 f., 26 ff., 194 f., 196 ff.
 Epocheneinteilung, musikhistorische 143 ff. (Gennrich), 147 ff. (Husmann)
 Erschlossene Melodien s. Kontrafakturen
 Estampe s. stantipes
 Eustache Deschamps 17 f.

- Faksimile-Edition, musikalische 35 ff.
 Fauvel s. Roman de Fauvel
 Fischer, E. 74
 Frank, I. 154 f., 160
 Friedrich von Hausen 156
- gemessene Rhythmik s. Rhythmik
 Gennrich, F. 1, 19 f., 23 f., 138 ff., 148, 160, 169, 179, 180, 182, 186, 191, 196
 Gerader Takt s. Zweiertakt
 Grocheo s. Johannes de Grocheo
 Grundlagen-Kontrafaktur 178
- Handschin, J. 114 ff., 132
 Hartmann von Aue 156
 Hartwic von Rute 157
 Heinrich von Morungen 157
 Heinrich von Rugge 157
 Heinrich von Veldeke 157
 Heinrichstrophen (Kaiser Heinrich) 177 f.
 Heusler, A. 7, 9 f., 19 f., 192
 Holz, G. 47, 83
 Hugo von Montfort 1, 46, 71
 Huisman, J. A. 179
 Husmann, H. 12 f., 114, 146 ff., 161 f., 169 ff., 182, 191
 Hymnen 80, 117 f., 119
- Jammers, E. 88 ff., 163, 171 f., 191
 Jaufre Rudel 43, 161, 164 ff., 170 f., [3]
 Jenaer Liederhandschrift 1, 42, 47 f., 88 ff. (Jammers), [III]
 Johannes de Grocheo 18 f., 107 f., 120 ff.
- kastilianische Melodien 116 ff., 193
 Kolmarer Liederhandschrift 1, 44, 46, 48 f., 72 f.
 kombinierte Bedeutung der Notenzeichen 72
 Komposition 53, 60, 103, 113 f.
 Konduktus s. conductus
 Kontrafaktur (s. a. Grundlagen-Kontrafaktur, reguläre Kontrafaktur) 1, 25, 26 ff., 45, 138, 153 ff., 194, 195 f.
- Liederblätter-Theorie 54 f.
 Liliencron, R. v. 74
 Ludwig, F. 102 ff., 135
- St. Martial in Limoges 148 f.
 Mehrstimmigkeit 63, 102 f., 115, 120, 131, 194
- Meistersang 44 f., 151 f., 185 ff., [IV]
 Meistersingertabulatur 76
 Melismen, Tongruppen (s. a. Blumen, Melismenübertragung) 27 ff., 75, 92 ff., 98, 177 f., 193
 Melismenübertragung 65 f., 75, 76, 82 f., 97 f., 138, [4]
 Mensuralnotation 41 f., 62, 63 f., 108 ff.
 mensurale Deutung der Notation 69 ff., 106
 Metrik, antike 12 f., 183
 Metrik, poetische (s. a. Metrik, antike) 2, 7 ff., 14 ff., 19, 20 ff., 191 ff., 194 ff., 196
 metrische Imitation (s. a. Kontrafaktur) 158 ff.
 metrische Zeichensprache 25 f.
 metrisches Schema 24 f., 26, 177 f.
 Metrum (Begriff) 7, 11 ff.
 Michalitschke, A. M. 129 f.
 Modalinterpretation 32, 62 f., 99 ff., 192 f.
 Modalnotation 46 f. Anm. 3, 99 ff.
 Modalrhythmik, Bereich der (s. a. Epochenenteilung) 135 ff., 143 ff. (Gennrich), 147 ff. (Husmann), 183 f. (Jammers), 193
 modus communis 130
 modus irregularis 130
 Modusmischung 118 (Anglès), 137 f. (Rietsch)
 Moduswahl 132 ff.
 Molitor, R. 31, 84 ff., 191
 Monopodie 96
 Motette (s. a. Mehrstimmigkeit) 112, 114 f., 121
 Moser, H. J. 56, 169
 Müller, K. K. 1
 Müller-Blattau, J. M. 10, 67
 Müller-Blattau, W. 154 ff.
 mündliche Liedüberlieferung s. Überlieferung
 Münsterer Fragment 42 f., 49 f., 84 f., 161, 165 ff.
 Münzer, G. 186
 musica mensurabilis (mensurata) bei Grocheo 121 ff.
 musica vulgaris bei Grocheo 121, 123, 126
 musikalische Bildung der Minnesänger s. Bildung
 musikalische Textkritik s. Textkritik, musikalische
 Musikaufzeichnung 34 f., 52 ff., 59 f.

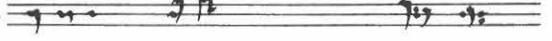
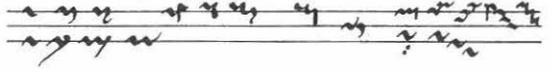
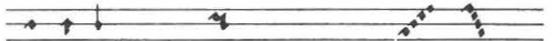
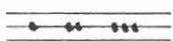
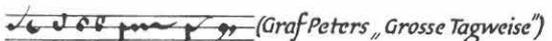
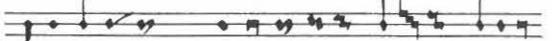
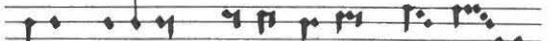
- Musikhandschriften, deutsche 42 ff., 47 ff.
 Musizierpraxis s. Vortrag
- Neidhart 43 f., 50 f. (Handschriften)
 Neumenübertragung 40, 42, 180 f.
 Notation in den Musikhandschriften (s. a. Mensuralnotation, mensurale Deutung der Notation, Musikhss.) 52 ff., [1]
 Notre Dame-Schule 143, 147 f.
- oratorische Vortragsweise 83 ff., 191
- Palästinalied Walthers 43, 64 f., 132, 161, 164 ff., 169 ff., 196, [2, 3]
 perfectio 130
 plica 29, 72, 75, 118, 155
 punctum und virga 72 f., 74 f., 85
 Puschman, A. 186 ff., 198
- Realitätsebenen des Liedes (Werkebene – Vortragsebene – Überlieferungsebene) 15, 194, 197
 Refrain (bei Kontrafakturen) 158
 Reichert, G. 83
 Reinmar von Hagenau 157
 Reproduktion (graphische) von Musikhandschriften 35 ff.
 Rhythmik, gemessene (Husmann) 151
 rhythmische Überlagerung s. Überlagerung
 Rhythmus (Begriff) 7 ff., 11 ff.
 Rhythmus, Frage eines authentischen 53 f., 56 f., 60 ff., 101 f., 193 f.
 Rhythmus, freier s. oratorische Vortragsweise
 Rhythmus, Kategorien des (orchestrischer – sprachlicher – melischer) 8 f.
 Riemann, H. 11, 12, 31, 65 f., 78 ff., 109 f., 192
 Rietsch, H. 1, 70, 135 ff.
 Roman de Fauvel 142
 Rudolf von Fenis 157
 Runge, P. 1, 74 ff., 191
- Saran, F. 8 f., 75 ff., 191
 Scheinmensur 70 f., 110
 Schirmer, K. H. 21 f.
 Schmieder, W. 1, 50 f.
 schriftliche Liedüberlieferung s. Überlieferung
 silbenzählendes Prinzip 50 f., 150 f., 170 f., 183 f.
- Singebuch s. Puschman
 spanische Cantigas s. kastilianische Melodien
 Spanke, H. 55, 150, 160
 Sprechtakt (s. a. Takteinteilung) 10 f., 21 f., 95 ff., 191, 194
 stantipes 123, 127 f.
 Sterzinger Handschrift 1, 51
 Stravinsky, I. 11
- Takt, metrischer s. Sprechtakt
 Takteinteilung, Taktstrich 74 ff., 95 ff., 133 f., 138, 189, 191, 192, 194
 Taylor, R. J. 162
 Terminologie, metrische 7 ff.
 Terminologie der musikalischen Editionsverfahren s. Edition
 textbetonter Melodievortrag 74 ff., 79 ff.
 Textkritik, musikalische 54, 56 f.
 Textkritik, philologische 196
 Theoretiker, mittelalterliche 103 f., 119 ff.
 Ton (metrisch-musikalischer Begriff) 24 f.
 Transkription 33 f., 37 f. (genaue), 38 (schematische), 38 (neutrale), 39 (zweifelhafte)
 Tripeltakt s. Dreiertakt
 Troubadours-Lieder, Bestand der 41
 Trouvères-Lieder, Bestand der 41 f.
- Überlagerung von sprachlichem und musikalischem Rhythmus 23, 29, 90 ff., 98, 172 ff., 177 f.
 Überlieferung des Liedes (s. a. Realitätsebenen des Liedes) 17 f., 54 ff., 112, 195, 196 ff.
 Überlieferungsvarianten, musikalische s. Variantenbildung
 Übertragung (in moderne Notation) 33 ff., 39, 60 ff.
 Ulrich von Gutenberg 157
 Ulrich von Lichtenstein 17
 Umlegung s. Akzentverlagerung
 Umschrift, neutralisierende 38 f.
 ungerader Takt s. Dreiertakt
 Unregelmäßigkeiten, metrische 27 ff., 177 f.
- Variabilität des Vortrags 132, 173, 193 f., 197
 Variantenbildung, musikalische 52 ff., 58, 59 f., 197 f.
 Versschema s. metrisches Schema

- Viertakt-System (Riemann) 31, 78ff., 191f.
 virga s. punctum
 Volkslied 16 f., 58, 113, 194, [7]
 Vortrag, musikalischer (s. a. Realitäts-
 ebenen des Liedes, Variabilität des Vor-
 trags) 5 f., 53 f., 59 f., 71 ff., 93 ff., 98,
 172 f., 197
- Waite, W. G. 11 f.
 Werkebene s. Realitätsebenen des Liedes
- Wiener Leichhandschrift 1, 44, 48
 Wiora, W. 16 f.
 Wolf, J. 81 f.
 Wort-Ton-Einheit 14 ff., 194 f.
 Wustmann, R. 66, 186
- Zahlenkomposition 21 f.
 Zersingen 53, 54, 58
 Zweiertakt 109 f., 113, 117 ff., 191, 192
 Zweifußgruppe s. Dipodie

ANHANG A
 NOTENBEISPIELE

Beispiel 1 (zu S. 40 ff.)

Übersicht über die Notation in den Handschriften

- 1) *Jenaer Hs.* 
- 2) *Münsterer Fragm.* 
- 3) *Frankfurter Fragm.* 
- 4) *Wien 2701* 
- 5) *Sterzinger Hs.* 
- 6) *Monfort-Hs.* 
- 7) *Berlin 922* 
- 8) *Donaueschinger Hs.* 
- 9) *Kolmarer Hs.* 
- 9a) *Kolmarer Hs.*  (Graf Peters „Grosse Tagweise“)
- 10) *Wien 3344* 
- 11) *Berlin 779* 

Beispiel 2 (zu S. 64f.)

1. Taylor

2. Moser

3. Ludwig a)

4. Schering

5. Rietsch

6. Ludwig b)

7. Handschrift

8. Gennrich a)

9. Gennrich b)

10. Husmann

11. Molitor

Übertragungen des Palästinaliedes, Walther 14, 38

Mirst geschehen des ich ie bat, ich bin ko-men an die stat, dâ got mennischli-chen trat

Die Quellennachweise finden sich auf S. 65, Anm. 1

Beispiel 3 (zu 165 ff. und 171)

Jaufre Rudels „Lanquan li jorn“ und seine Kontrafakta

Walther W

Al - ler - erst lebe ich mir werde, sît min sündic ou-ge siht
daz rei - ne lant und ouch die erde der man so vil ê-Fen giht.

Bordes-
holmer
Marien-
klage

B1

Tristor et cuncti tristantur de tua tri - sti - ci - a,
Omnes tecum la-crimantur e-ructant su- spi - ri - a,

B2

Ma - ri - a moder unde maget reyne yk byn dy - ner sustex kynt,
dyn gro - te scrygent unde dyn weynent klagen al - le de hijr synt.

Jaufre 22543 J1

Lanquan li jorn son lonc en mai Mês belhs dous chans dauzelhs de lonh,
E quan mi sui partitz de lai Remembraim dun amor de lonh.

Jaufre 20050 J2

Jaufre 844 J3

J3 im 2. stollen

W

mirst ge-schehen des ichiebat ich bin komen an die stat dâ got mennisch-lichen trat.

B1

hic ru - bescit o-culus, flet fi-de-lis po-pu-lus de Christi me - sti - ci - a.

B2

Hijr wert vylmennich ouge rot umme dynes kyndes dot dat hijr hanget ver uns blot.

J1

Vau de talan embronx e clis Si que chans ni flors d'al bespis No'm platz plus que liverns gelatz.

J2

J3

Beispiel 4 (zu S. 66)

Riemanns Vorschlag einer Melismen-Übertragung (Jenaer Hs.)

Riemann

Mwbl 1902, S. 470

XV. Der Unvurtzaghete

lvnger man von tzewenzich iaren. Lerne tu-gent- li-che ba-ren Tzu allen tzeiten
So mac dir nicht misse-lingen. Dyne iu-gent soltu twin-gen. Daz sie vliet zu
mynne got daz ist myn rat
aller stvnt mis-se-tat. Truwe. schame. soltu tra-gen dy-nen leben...

Beispiel 5 (zu S. 83)

Die Spervogel-Melodie in Riemanns und Sarans Übertragung
(Jenaer Hs.)

Riemann

Mwbl 1902, S. 458

IX. Spervoghel

Saran-Bernoulli S. 20

J fol. 29 ab

Swa cyn vrvint dem andern vrvinde bi gestat Mit gantzen triuwengaran alle missetat Da ist des vrvindes helfe guot...

(Beispiel 8, Fortsetzung)

Der wirt zu Rach gworffen her-nach Ins feu-er o-fens glut nach dem ge-bot

Ehrt den ab-got das gan-tze volck vernim on 3. Jü-di-sche Men-der wa-ren frembde auß-len-der

sie als deß ab-gots schen-der Kein Ehr wol-ten thon Im

Beispiel 9 (zu S. 188f.)

Walthers „Kreuzton“ (Hss. Berlin 25, Nürnberg 784 und Puschman/Münzer)

Am Drei-ze-hen-den fein Ma-the-i sagt Chri-stus
Vnd spricht das Hi-mel-reich Das rei-ne go-tes wort

Hört wie Kö-nig da-uid Vns ei-nen psal-men singt
Ich heb mein Äu-gen wol Auf, zu dem Ber-gen hoch

Ich freu mich des das mir Ge-sa-get ist zu danck
Vnd vnser Fus nach-dem Wer-den sten frü vnd spatt

Dem Volck vnd den Jün-ge-ren sein Ein ver-bor-gne hold-se-li-ge gleichnus
Ist ei-nem Senff-ko-ren ge-leich Das ein mensche-et auf dem Ak-ker dort

Das 100. ein vnd zwanzigt lid Darinn er Gottes tre-we hut für bringt
Von de-nen mir hilf kumen sol Die weil auf mir ligt das trüb-se-lig joch

Das in des Her-ren Hause wir Werden gehn mit freudenreichen ge-sang
In den To-ren Je-ru-sa-lem Welche ge-bauet ist ein gro-se staf

getilgt: ga (gewischt) sofort getilgt (gewischt)

Welches das aller Kleinst ist Vn-der all an-de-rer Cre-a-tur So-men...!

Mein hilf kommet vom her-her Der hat ge-macht den hi-mel vnd die Er-den
Der wirt dei-ne füß in ge-fer Nicht glei-ten las-sen al-hie mit be-schwerden

Da-rumb zu-sa-men kumen sol Al-le stemme zu sten vns Herren sa-men

1) B, p. 13: „Repetier die 2 Reimen hernach den gantzen stollen“ (folgt Text, s. Repr.)

2) N, f. 526^a: „Rep. dise 2 Reimen sampt dem stollen“

Beispiel 10 (zu S. 188f.)

Walthers ‚Feiner Ton‘ (Hss. Nürnberg 784 und Puschman/Wustmann)

P *nach Wustmann*

N *= Abweichungen P-N*

Jo- ha- nes De Man- do- uil- la
Wie zu Ro- diß ein Jüng- ling war

sic (Custos!)

Schreibt ein- schrecklich hi- sto- ri- a
der in- brünstig libt v- ber- mas

Hat die in sei- ner wei- ten Reiß er- fah- ren
Ein Jungfra- wen alt bei sech- tze- hen ja- ren

Der gleich libt sie ihn auch von hertzen Doch in kur- tzen es sich be- gab
Krank ward ver- schid in todes Schmetzen die ihn ein mer- bel- stei- nes grab

Das die Jungfrau an ei- nem a- bend spa- te
ge- le- get war- de aussen vor der sta- te

ANHANG B

TAFELN

TAFELVERZEICHNIS

- I *Codex Buranus* Bayerische Staatsbibliothek München, clm 4660, Ausschnitte aus fol. 60^v (Reinmar von Hagenau, MF. 177, 10) und 61^r (Heinrich von Morungen, MF. 142, 19, und mlat. Pendantstrophe „Virent prata“ zu Walther 51, 29).
- II *Berliner Fragment* Ehemalige Preußische Staatsbibliothek Berlin, Ms. germ. qu. 981, heute deponiert in Marburg/Lahn, Westdeutsche Bibliothek, recto und verso (anonymes Frühlingslied).
- III *Jenaer Liederhandschrift* Universitätsbibliothek Jena, ohne Signatur, fol. 29 (Spervogel-Melodie). Nach der Faksimile-Ausgabe der Handschrift von K. K. Müller.
- IV *Meistersinger-Codex* Ehemalige Preußische Staatsbibliothek Berlin, Ms. germ. fol. 25, heute deponiert in Tübingen, Universitätsbibliothek, pag. 12 und 13 (Walthers 'Kreuzton').

qui nouerunt uaria deantare ueri dare sua gaudia. In
 palestra clite mestrū lude fuerit unū uiuū quem non uidit
 mors cum fratribus. cras enim est tuus si me uocet sane docet
 quintus ^{mutus} mutus. Quis arer quia caret leto pectore curant
 auro defuturo timent tempore nequeo cum talibus acerbare ut
 durare subritualibus. **S** Age dar ih dur' immer lone hast du
 den uil lieben man gesehen ist iz war lebet er so schone. all si
 lagent vñ ih diu hore iehen. vrowe ih sah in er ist vñ sin heize
 star. ob ir gebietet immer wol. **I t f a.**

FLORENT. Teuus floribus uariis coloribus floret ⁊

ueneram ad blandiciem ⁊ aurea cupidinis ad uacula sit
 animus uelox ad cultum uirginis. **I** ch pu cheiser ane chro
 ne vñ ane lano dar meue ih andern mit. en gelunt nur
 nie so ^{schone} wol ir liche diu mu' saute tait. dar machet mit
 ein vrowe gut. ih wil ir iem vident mer ih eugesah nie wir

VIRENT. **I t f a.** **V** so wol genuit
 Prata hiemata celsa rabie. flou. data mundo gata ri
 dent facie. solum radio nuceat argente rubent candent
 uelut ritus iura pandent oculi uario. **F** uel dula meladia lo
 nant garrule omni uia. uox pia uolant sedule ⁊ inmemore
 frondes floret ⁊ odores sunt ardescunt uiniores hoc in tempore

12

Der Frühling
 Ich bin so froh und lustig
 und die Sonne so hell
 und die Vögel so froh
 und die Blumen so schön
 und die Luft so frisch
 und die Erde so grün
 und die Welt so schön
 und die Liebe so süß
 und die Hoffnung so hell
 und die Zukunft so schön
 und die Welt so schön
 und die Liebe so süß
 und die Hoffnung so hell
 und die Zukunft so schön

17

Der Frühling
 Ich bin so froh und lustig
 und die Sonne so hell
 und die Vögel so froh
 und die Blumen so schön
 und die Luft so frisch
 und die Erde so grün
 und die Welt so schön
 und die Liebe so süß
 und die Hoffnung so hell
 und die Zukunft so schön
 und die Welt so schön
 und die Liebe so süß
 und die Hoffnung so hell
 und die Zukunft so schön

LEBENS LAUF

Ich bin geboren am 8. April 1927 in Starnberg/Oberbayern als Sohn des Chemikers Dr. Heinrich Kippenberg. In Starnberg besuchte ich die Volksschule und die Städtische Oberschule. 1944 wurde ich zur Sozialarbeit (Kinderlandverschickung) einberufen und holte im März 1947 an der Städtischen Oberschule Starnberg das Abitur nach.

Im Jahr zuvor nahm mich die Akademie für Angewandte Kunst in München auf, wo ich zwei Semester studierte (Schriftklasse und Zeichenlehrerklasse). Im Herbst 1947 wurde ich Verlagslehrling und absolvierte 1949 an der Buchhändler-Fachschule Frankfurt/Main die Gehilfenprüfung. Anschließend war ich mehrere Jahre als Buchhersteller und Lektor in verschiedenen Verlagen tätig.

Während dieser Zeit hörte ich nebenberuflich fünf Semester lang an den Universitäten Mainz (1949/50) und München (1954/56) Vorlesungen in Deutsch, Englisch, Kunst- und Musikgeschichte und beteiligte mich an germanistischen, buchkundlichen und musikhistorischen Übungen. 1956 unterbrach ich meine Berufsarbeit zugunsten der wissenschaftlichen Ausbildung und konnte mich danach, zumal dank meiner Aufnahme in die Studienstiftung des Deutschen Volkes im Jahre 1957, an der Universität München ganz dem Studium der Germanistik und Musikgeschichte widmen. Auf diesen Gebieten habe ich an Übungen vor allem der Herren Professoren Hugo Kuhn, Wentzlaff-Eggebert, Kunisch und Georgiades sowie an den musikalischen Praktika des musikhistorischen Seminars teilgenommen.

Ich bin seit 1955 mit der Kindergärtnerin Eva Kippenberg, geb. Spitta, verheiratet und habe vier Kinder.

Söcking bei Starnberg, April 1962

Burkhard Kippenberg