



PROBLEME MITTELALTERLICHER  
ÜBERLIEFERUNG UND TEXTKRITIK

Oxforder Colloquium 1966

Herausgegeben von

PETER F. GANZ und WERNER SCHRÖDER

---

ERICH SCHMIDT VERLAG

# LIEDKONTRAFAKTUR IM FRÜHEN MINNESANG

von

HANS-HERBERT S. RÄKEL (Genf)

Die Zürcher und die Konstanzer Liederhandschrift überliefern unter dem Namen *Her Uolrich von Guotenburc* ein Minnelied, dessen zweite und dritte Strophe folgendermaßen lauten<sup>1</sup>:

*Wie sol ich mînen dieneſt sô lâzen,  
den ich hân lange mit triuwen getân?  
ich bin leider sêre wunt âne wâfen:  
daz hânt mir ir schœniu ougen getân;  
daz ich niemer mê geheilen cnkan,  
ez enwelle si der ich bin undertân.  
wê waz sol sô verdorben ein man?  
ich wæne an ir ist genâde entslâfen,  
daz ich ir leider erwecken niht kan.*

*Ich wil iemer sîn holt mînem muote  
daz er ie sô nâch ir minne geranc.  
hete ich funden deheine sô guote,  
dâ nâch kêrt ich gerne mînen gedanc.  
si schuof daz ich fröiden mich underwant,  
die ich mir hân zeiner frouwen erkant.  
ich was wilde, swie vil ich gesanc:  
ir schœniu ougen daz wâren die ruote  
dâ mite si mich von êrste betwanc.*

Beide Strophen haben ihren Höhepunkt am Schluß in überraschenden Metaphern, die Ulrich nicht selbst erfunden, sondern dem Lied '*Bien doit chanter qui fine amorſ adreche*' des Blondel de Nesle<sup>2</sup> entnommen hat. Die entsprechenden Stellen heißen dort<sup>3</sup>:

*mais enſ li est pitief ſi endormie  
que ne me velt ochirre ne garir*

<sup>1</sup> MF (1961<sup>33</sup>) 78,6-23; ISTVÁN FRANK, *Trouvères et Minnesänger*, Saarbrücken 1952, Nr. 8 a, S. 40.

<sup>2</sup> RAYNAUD Nr. 482; I. FRANK, Nr. 8 b, S. 41.

<sup>3</sup> Strophe VI, Vers 8 und V, 7 (zitiert nach Hs. T).

und ferner:

*dun doc regart fist verge a moi ferir.*

Zu diesen und anderen inhaltlichen Anklängen<sup>4</sup> kommen formale Gemeinsamkeiten: gleiche Strophenzahl, gleiches Reimschema, gleiche Verslänge.

Ein weiteres Kunststück, bei dem die französische Sprache Blondel zu Hilfe kam, hat Ulrich nur angedeutet: die coblas doblas. Bei ihm assonieren lediglich die b-Reime, aber durch alle sechs Strophen hindurch. Merkte man dem deutschen Gedicht nicht an, mit wieviel Mühe es gereimt wurde, so könnte man auch denken, Blondel habe Ulrich imitiert.

Die Arbeit des deutschen Dichters wird wohl darin bestanden haben, der Melodie des französischen Liedes einen neuen Text zu unterlegen, ganz so wie es Ulrich von Lichtenstein in seinem 'Frauendienst' beschreibt<sup>5</sup>:

*'Iu hât mîn vrowe her gesant  
bî mir ein wîs diu unbekant  
ist in tiutschen landen gar  
(daz sült gelouben ir für wâr)  
dâ sult ir ir tiutsch singen in:  
des bitet si, der bot ich bin.'  
Die wîse ich lernte an der stat  
und sanc drin reht als si mich bat.*

Dieses Verfahren war im Mittelalter und späterhin weit verbreitet: Die meisten Antiphonen und Hymnen und ein großer Teil der heute noch benutzten Kirchenlieder sind so entstanden. Daß Kontrafakta auch über Sprach- und Landesgrenzen hinausgreifen, macht sie zu Dokumenten des literarischen Austauschs in ihrer Zeit und zu Zeugnissen für die Popularität ihrer Vorbilder. Insbesondere bieten sie eine Möglichkeit, verlorene Melodien zurückzugewinnen. Für die Kontrafakta im frühen Minnesang haben dies — auf Wegen, die HANS SPANKE gewiesen hatte — GENNRICH, MÜLLER-BLATTAU und URSULA AARBURG versucht. Am Beispiel des zitierten Liedes soll im folgenden die Problematik dieses Vorgehens gezeigt werden.

Wer sich als Germanist mit dem Lied des Ulrich von Gutenberg beschäftigt, pflegt zunächst die 'Untersuchungen' von CARL VON KRAUS aufzuschlagen. Dort ist die erste Strophe mit einer Melodie abgedruckt, die KRAUS der 'Formenlehre' GENNRICHS entnimmt und rhythmisch verändert<sup>6</sup>. Zieht man GENNRICHS Fassung hinzu, so stellt man überrascht fest, daß sie im ganzen 12 Noten mehr enthält. VON KRAUS muß die kleinen Notenköpfe, die bei GENNRICH Liqueszenzen

<sup>4</sup> CARL VON KRAUS, Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen, Leipzig 1939, S. 200.

<sup>5</sup> ed. LACHMANN/KARAJAN, Berlin 1841, S. 112 f. (zitiert nach I. FRANK S. 1).

<sup>6</sup> C. v. KRAUS, MFU, Leipzig 1939, S. 201; FRIEDRICH GENNRICH, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932, S. 221 f.

bezeichnen, für Herausgeberbeiwerk gehalten haben. GENNRICH hat allerdings dieses Mißverständnis gefördert, indem er dort, wo der deutsche Text einer Note zwei Silben zuteilt, dieselben kleinen Notenköpfe benutzt wie für Cephalicus und Epiphonus. Beide Fassungen möchte URSULA AARBURG durch eine neue ersetzen<sup>7</sup>. Der wissenschaftliche Anspruch dieser Fassung wird im Vorwort besonders betont<sup>8</sup>: 'Ich bringe in der Regel kritisch überarbeitete Melodiefassungen, drucke also nicht, wie dies heute leider meist noch geschieht, irgendeine Lesart ohne Begründung und Textkritik ab.' Wie weit das wirklich möglich ist, muß sich zeigen.

---

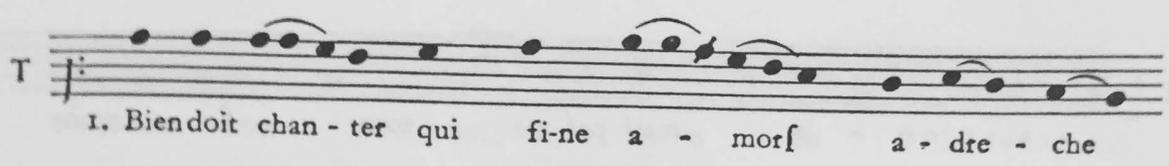
<sup>7</sup> URSULA AARBURG, *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*, Düsseldorf 1956, S. 26.

<sup>8</sup> S. 7.

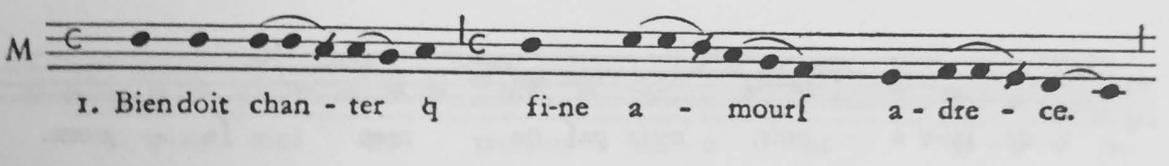
R. 482 Bien doit chanter cui fine Amours adrece (Blondel de Nesle)

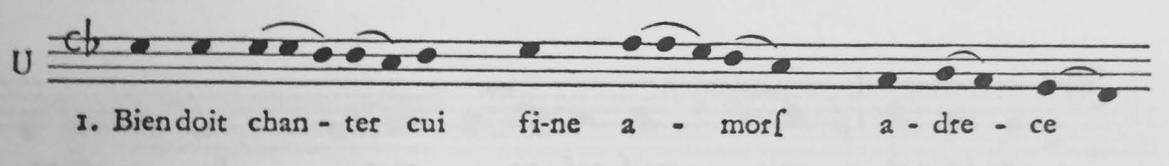
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

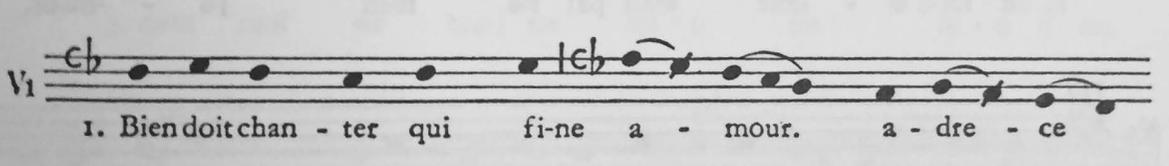
N 
  
1. Biendoit chan - ter qui fi - ne a - mour a - dre - ce:

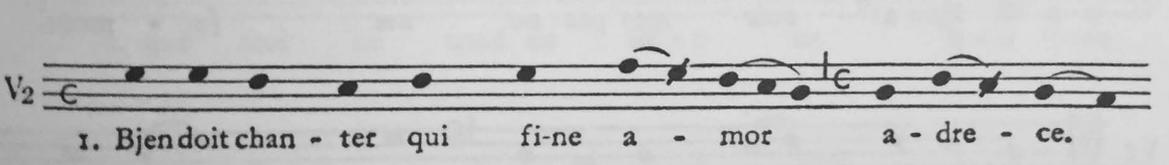
T 
  
1. Biendoit chan - ter qui fi - ne a - mour a - dre - che

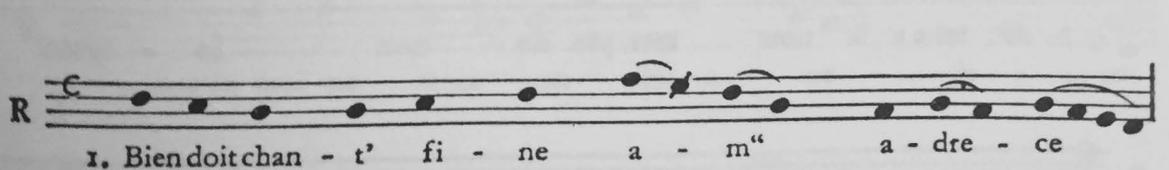
a 
  
1. Biendoit chan - ter ki fi - ne a - mour a - dre - che.

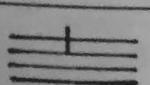
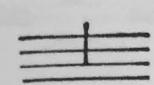
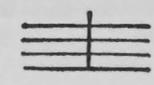
M 
  
1. Biendoit chan - ter q fi - ne a - mour a - dre - ce.

U 
  
1. Biendoit chan - ter cui fi - ne a - mour a - dre - ce

V<sub>1</sub> 
  
1. Biendoit chan - ter qui fi - ne a - mour. a - dre - ce

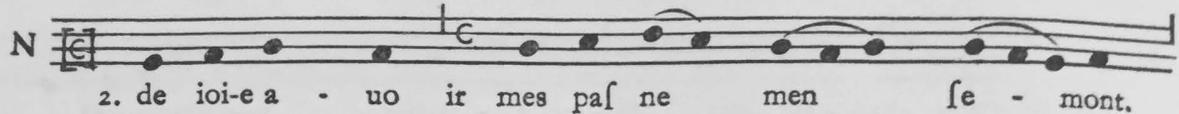
V<sub>2</sub> 
  
1. Biendoit chan - ter qui fi - ne a - mor a - dre - ce.

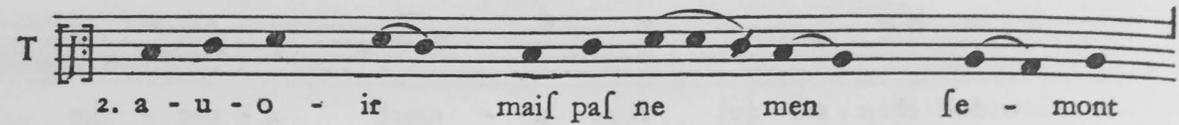
R 
  
1. Biendoit chan - t' fi - ne a - m" a - dre - ce

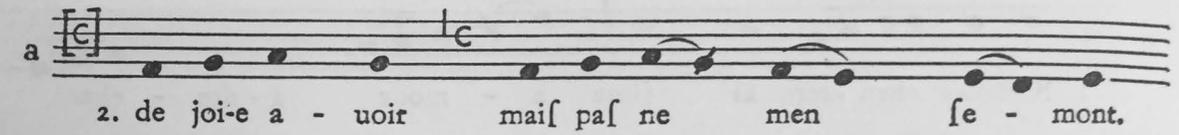
 = Zeilenende,  = Spaltenende,  = Seitenende,

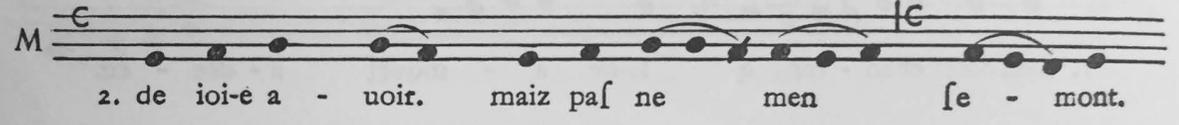
N: 41 va, K: 112 a, P: 40 rb, X: 79 rb, T: 88 v, a: 89 ra, M: 139 rb, U: 11 v, V<sub>1</sub>: 106 rb, V<sub>2</sub>: 115 ra, R: 125 v. N vertritt KNPX, Melodieabweichungen werden angemerkt. 1,7/ f' K 1,8/ e' P 1,10/ c'hha X.

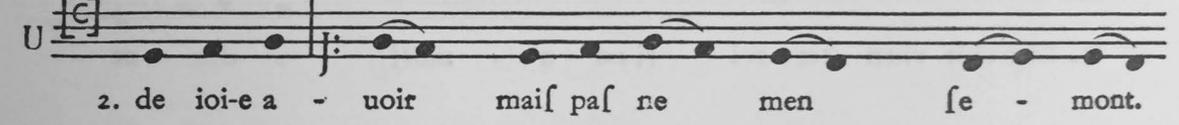
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

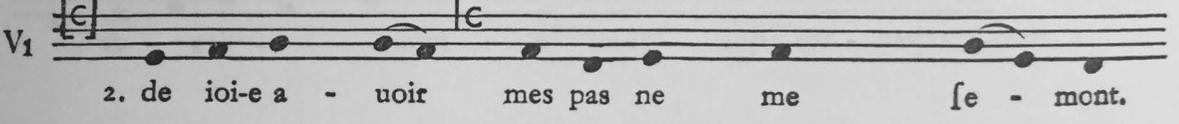
N   
2. de ioi-e a - uoir mes pas ne men se - mont.

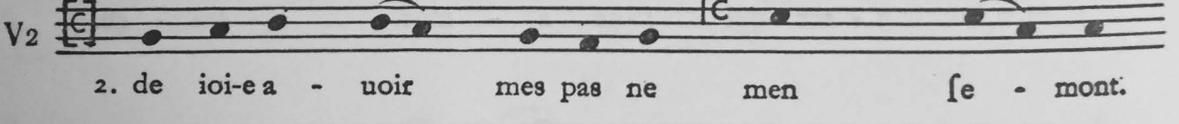
T   
2. a - u - o - ir mais pas ne men se - mont.

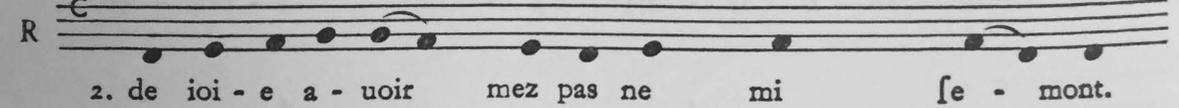
a   
2. de joi-e a - uoir mais pas ne men se - mont.

M   
2. de ioi-e a - uoir. mais pas ne men se - mont.

U   
2. de ioi-e a - uoir mais pas ne men se - mont.

V1   
2. de ioi-e a - uoir mes pas ne me se - mont.

V2   
2. de ioi-e a - uoir mes pas ne men se - mont.

R   
2. de ioi - e a - uoir mez pas ne mi se - mont.

2,1/ fol. 126 r R.

2,4/ fol. 12 r U.

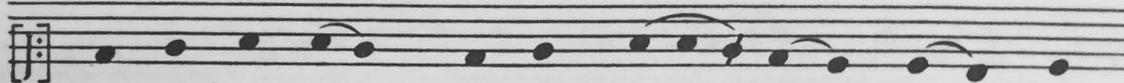
Liedkontrafaktur im frühen Minnesang

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
N											
T											
a											
M											
U											
V <sub>1</sub>											
V <sub>2</sub>											
R											

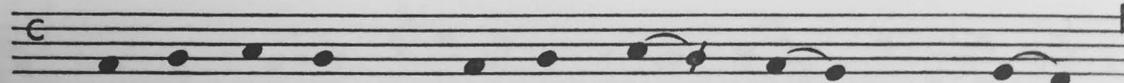
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

N  | C

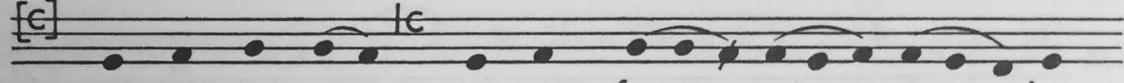
4. par quoi ie chant ne ne [au - roi - e dont.

T  | C

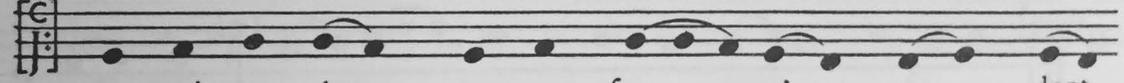
4. par quoi ie chant ie ne [a - roi - e dont.

a  | C

4. p quoi je chant jou ne [au - roi - e dont.

M  | C

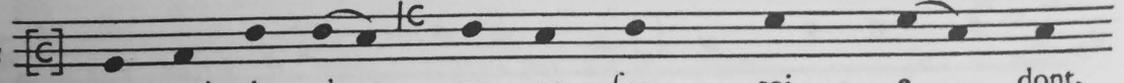
4. par quoi ie cha't. ne ne [au - roi - e donc.

U  | C

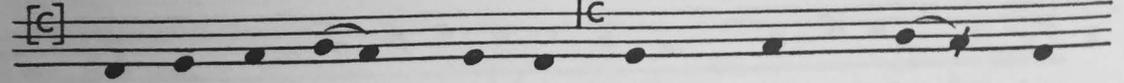
4. p coi ge chant ne ne [au - roi - e dont.

V<sub>1</sub>  | C

4. par quoi ie chant ne ne [a - roi - e dont.

V<sub>2</sub>  | C

4. par quoi ie chant ne ne [au - roi - e dont.

R  | C

4. p q i ie chant ne ne [au - roi - e dont.

Liedkontrafaktur im frühen Minnesang

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
N										
T										
a										
M										
U										
V <sub>1</sub>										
V <sub>2</sub>										
R										

5,1-7/ nur 4 Linien a.  
 5,3/ fol. 41 vb N.  
 5,8/fol. 89 rb Ms. a.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

N 6. quen-tre ma da-me et fi-ne a - mour me font.

T 6. ken-tre ma da-me & fi-ne a - mor me font.

a 6. ken-tre ma da-me & fi-ne a - mour me font.

M 6. quen-tre ma-da-me. et fi-ne a - mour me font.

U 6. ken-tre ma da-me & fi-ne a - mor me font.

V1 6. quen-tre ma da-me et bon-ne a - mour me font.

V2 6. quen-tre ma da-me. & bon-ne a - mour me font

R 6. quen-tre ma da-me et bon-ne a - mour mi font.

Liedkontrafaktur im frühen Minnesang

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
N										
T										
a										
M										
U										
V <sub>1</sub>										
V <sub>2</sub>										
R										

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
N											
T											
a											
M											
U											
V <sub>1</sub>											
V <sub>2</sub>											
R											

Liedkontrafaktur im frühen Minnesang

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
N										
T										
a										
M										
U										
V <sub>1</sub>										
V <sub>2</sub>										
R										

## I

Blondels Lied ist in 13 Handschriften überliefert, von denen nicht weniger als 11 auch Noten haben<sup>9</sup>. Vergleicht man alle 11 Fassungen miteinander, so lassen sich mehrere Gruppen von Melodien feststellen; KNPX unterscheiden sich zum Beispiel nur an 5 Stellen, doch erweist es sich schon bei so geringen Abweichungen als unmöglich, eine der Lesarten als Fehler zu bezeichnen. Fehler liegen jedoch auf jeden Fall da vor, wo Text und Melodie unvereinbar miteinander sind. Im zweiten Vers zum Beispiel weist Handschrift T dem Worte *avoir* 5 Notenköpfe zu. Hier ist die Melodie in Ordnung, aber der Text müßte nach dem Zeugnis der anderen Handschriften heißen: *de joie avoir*, mit Elision des *e* von *joie*. Im vierten Vers bringt Handschrift a das Gegenteil. Die Noten der ersten Schriftzeile reichen nicht aus. Doch wie Handschrift T zeigt, die sich meistens mit *a* im Einklang befindet, ist der erste Ton der folgenden Schriftzeile in Wirklichkeit der letzte Ton dieser Zeile und gehört zu dem Worte *dont*, während die folgende Zeile auf dem abgekürzten Wörtchen *et* nicht mit der Zweitonverbindung *d-e*, sondern mit einfachem *e* beginnt.

Der Schreiber von Handschrift R ist in der Metrik nicht so sicher wie alle seine Kollegen. Er notiert gelegentlich ein Elisions-*e* aus und fügt dann selbst die fehlenden Noten hinzu, so im zweiten Vers über dem *e* von *joie*, ferner über der Silbe *da-* von *dame* im sechsten Vers, für die eigentlich die Zweitonligatur *c'-b* vorgesehen war, die er dem Elisions-*e* zuweist. Irrtümer bei der Schlüsselsetzung am Anfang der Zeile sind gelegentlich nachweisbar, wie hier im vierten Vers, wo der Schreiber der Handschrift V<sub>2</sub> über den Silben *ie chant* schon den Schlüssel der folgenden Zeile mitgedacht haben mag, denn diese Töne heißen beim ersten Auftreten der Melodie in Vers 2 nicht *e'-e'-d'*, sondern *c'-c'-h*.

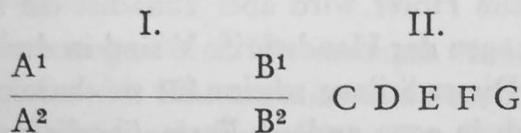
Alle diese für uns nachweisbaren Fehler konnte auch ein Schreiber beim Abschreiben erkennen und nach Gutdünken korrigieren, d. h. solche Fehler finden sich immer nur in einer Handschrift und geben uns kein Mittel an die Hand, ein Stemma zu entwerfen. Wenn wir die Handschriften auf Grund ihrer stili-

<sup>9</sup> C Bern, Burgerbibliothek 389, f. 27r-28r (Text)  
 H Modena, Bibl. Estense α, R, 4,4 f. 217rb-va (Text)  
 K Paris, Bibl. de l' Arsenal 5198, p. 112a-113a (Text + Mel.)  
 M Paris, Bibl. Nat. fr. 844, f. 139rb-vb (TM)  
 N Paris, Bibl. Nat. fr. 845, f. 41va-42ra (TM)  
 P Paris, Bibl. Nat. fr. 847, f. 40rb-41ra (TM)  
 R Paris, Bibl. Nat. fr. 1591, f. 125v-126v (TM)  
 T Paris, Bibl. Nat. fr. 12615, f. 88v-89r (TM)  
 U Paris, Bibl. Nat. fr. 20050, f. 11v-12v (TM)  
 V<sub>1</sub> Paris, Bibl. Nat. fr. 24406, f. 106rb-106vb (TM)  
 V<sub>2</sub> Paris, Bibl. Nat. fr. 24406, f. 115ra-va (TM)  
 X Paris, Bibl. Nat. n. a. fr. 1050, f. 79rb-80ra (TM)  
 a Rom, Bibl. Vat. Reg. lat. 1490, f. 89ra-vb (TM)

stischen Ähnlichkeiten zu Gruppen zusammenstellen, so sagt dies nichts über ihr Verwandtschaftsverhältnis, d. h. über ihre Filiation aus. Denn ob Handschriften miteinander verwandt sind oder nicht, würden nur gemeinsame Fehler beweisen können, nicht schon gemeinsame Melodien. Jede Melodiefassung aber, von der sich sagen läßt, daß sie der musikalischen Wirklichkeit entspricht, d. h. gesungen, weiterverbreitet und nach dem Gehör aufgezeichnet wurde, beansprucht als musikhistorische Quelle unser Interesse. Wenn sie nicht unmittelbar den Stil des Komponisten erkennen läßt, so ist sie doch ein Zeugnis für Kunstsinne und Geschmack jener Gesellschaft, in der sie lebte, deren Medium sie war. Insofern ist jede Fassung ein Original, als Zeugnis musikalischer Wirklichkeit der Interpretation fähig und würdig.

## II

Die jüngste Melodiefassung unseres Liedes steht in der Pariser Handschrift R, die aus dem 14. Jahrhundert stammt. Sie hat folgendes Formschema:



Die Leittöne stehen für unser Ohr an der richtigen Stelle, und man würde nicht zögern, diese Melodie als dem Durgeschlecht zugehörig zu bezeichnen. Sie schließt auch mit f und zeichnet einmal ein b vor, so daß wir ihre Tonart F-Dur nennen würden. Melismatische Kunststücke bietet sie nicht, sie ist eher von ruhigem, syllabischem Gang und beansprucht nie die Aufmerksamkeit auf Kosten des Textes. Das Lied ist mit dieser Melodie eine Kanzone einfachster Art; dem wiederholten Stollen von zwei Melodiezeilen folgt ein melodisch ungegliederter Abgesang. Die Zeilen E und F scheinen durch ihren gleichen Anfang etwas enger aneinander gebunden zu sein, so daß die Schlußzeile besonderes Gewicht bekommt. Den Eindruck von Strenge der Form hinterläßt diese Melodie schon deswegen nicht, weil sie die erste Stollenzeile variierend wiederholt und auch den Schluß der zweiten in der Wiederholung etwas anders bringt als beim ersten Erklängen.

Zu den älteren Handschriften gehört V, die sich ebenfalls in Paris befindet und gegen Ende des 13. Jahrhunderts geschrieben sein mag. Sie überliefert das Lied gleich zweimal, und zwar von gleicher Hand. Beide Fassungen sind sehr verschieden, doch müssen sie gemeinsame Beziehungen haben; denn beide notieren in Zeile 8 über *chant* ein sonderbares Melisma, das sonst nicht existiert, eine Art von Climacus resupinus, dessen letztes Intervall eine Quarte ist. Beide Fassungen haben überdies Gemeinsamkeiten mit R, und es handelt sich ganz unzweifelhaft um dieselbe Melodie. Die Tonarten lassen sich hier jedoch nicht

so eindeutig bestimmen. Der Aufgesang von  $V_1$  steht C-Dur nahe, doch gibt es auch Stellen, die nach d-moll klingen, zum Beispiel der Schluß der dritten Zeile.  $V_2$  hat den Aufgesang eine Quinte höher, also etwa G-Dur, jedoch ohne entsprechende a-moll-Anklänge. Im Abgesang haben beide die gleiche Lage. Die zweite Fassung hält sich in einer Tonart, die stark an F-Dur erinnert und schließt auch, nach Leitton e, mit f. Die erste Fassung neigt zwar auch zu F, doch nachdem sie in Zeile 7 und 8 noch mit C als Tonart liebäugelt, schließt sie dann mit d, wie um den ersten Modus vorzutäuschen. Durch diese Schwankungen der Tonart macht die Melodie mindestens auf unsere Ohren einen weniger sicheren Eindruck als die von R, doch ist ihr Gang ebenfalls eher syllabisch. Die Form zeigt kaum Unterschiede zu R, vielleicht noch größere Freiheit in den Repetitionen: 5 Töne von 16 sind bei der Wiederholung der ersten Zeile geändert. In der zweiten Fassung sind es weniger, doch schließt sie in der Wiederholung auf d statt auf c, was eine sehr gewichtige Änderung ist.  $V_1$  hat im Abgesang Anklänge an Melodiewiederholung zwischen Zeile 6 und 7 sowie zwischen Zeile 8 und 9. Im Formschema wird man dem nicht Rechnung tragen können, denn es handelt sich nicht um Wiederholungen. Beim Hörer wird aber zunächst ein solcher Eindruck erweckt. Die Melodiefassungen der Handschrift V sind in der Form so unentschieden wie in der Tonart. Dieser Stilzug scheint für sie charakteristisch zu sein.

Dieselbe Melodie, doch in ganz anderer Form, überliefern die Handschriften KNPX und Ta — bis auf a, die aus dem 14. Jahrhundert stammt, wohl alle noch dem 13. Jahrhundert angehörig. Obwohl sie eng zusammenstehen, sind doch mindestens drei Aufzeichnungen nach dem Gehör, und zwar eine für KNPX, eine für T und eine für a anzunehmen. Die Form des Liedes mit dieser Melodie ist komplizierter, und es empfiehlt sich, das metrische Schema mit heranzuziehen, um das Gewebe von Beziehungen nicht ungebührlich zu vereinfachen<sup>10</sup>:

I.	II.	III.
A	1.B	C
a 10-	b 10	2.B
A	1.B	D
a 10-	b 10	E
		E'
		b 10

Drei Teile lassen sich sondern: der Aufgesang, d. h. der wiederholte Stollen, ein Mittelteil im Abgesang C 2.B D und ein Schluß, das Zeilenpaar E E'. Der Mittelteil ist durch die sequenzierende Distinktion 2.B mit dem Aufgesang verbunden. Die letzten beiden Zeilen, trotz metrischer Verschiedenheit zur gleichen Melodie gesungen, bilden den formal gewichtigen Schluß. In KNPX werden die Zeilenenden durch Verzierungen hervorgehoben, während im Innern der Zeile sparsamer verziert wird, zum Beispiel in der vierten, fünften und sechsten

<sup>10</sup> nach GENNRICH, Formenlehre, S. 222.

Zeile. Mit besonderer Delikatesse wird der Schluß eingeführt: die siebte Zeile schließt auf d. Um nun nicht wieder mit d zu beginnen, wird die Distinktion E des achten Verses mit e eingeführt; da sie selbst aber auf c schließt, kann nun in der Wiederholung das d als Anfangston eintreten. Diese Feinheit findet man weder bei CARL VON KRAUS (obwohl GENNRICH in seinem Handschriftenabdruck nicht darauf verzichtet hatte) noch bei URSULA AARBURG, die sie hinaus kritisiert hat. Daß auch hier schon ein Wandelndes die strenge Grenze gefällig umgehen könnte, hat sie uns leider nicht sehen lassen. Nur T wiederholt auch hier identisch, während a aus demselben Bedürfnis wie KNPX eine andere Lösung einführt: sie geht unter das d hinaus, bringt aber in der Wiederholung die gemeinsame Lesart aller Handschriften dieser Gruppe. T und a unterscheiden sich von KNPX darin, daß sie nicht nur die Zeilenenden, sondern auch das Innere der Zeilen verzieren. Sie gleichen auch den charakteristischen Dreiklangsabstieg der dritten Zeile von KNPX durch ein Melisma aus. Die Schlußzeile zeigt dieselbe Tendenz: Wo KNPX streng wiederholt und nur den Ton der elften Silbe ausläßt, verzichten T und a auf formale Strenge; a läßt die Melodie auspendeln, T benutzt einen Unterton.

KNPX vertritt die strenge Form. Verzierungen streichen den formalen Aufbau heraus. Ta umspielen das Schema, ohne es zu zerstören, sie verzieren nicht die Formgrenze, sondern die melodische Linie. Zur Tonart bliebe zu sagen, daß nur a gelegentlich zu d-moll neigt, alle anderen haben den 1. Modus. Die Melodie überschreitet den Oktavumfang nur um einen Ton nach oben und unten, und bis auf eine enden alle Zeilen auf der Finalis oder der Confinalis.

Wenn die Handschrift V auch älter sein sollte, so kann sie doch nie Vorbild dieser Melodie gewesen sein. Es sei dahingestellt, ob dort im Abgesang irgendeine Erinnerung an Wiederholung oder nur Verlegenheit jene repetierenden Anklänge hervorgerufen hat. Daß V mehr oder weniger geschickte Notlösungen bietet, sieht man schon daran, daß es sich immer nur um Tonleiterauschnitte handelt, die sich neben der Rezitation auf einem Ton zuerst einstellen, wenn das Gedächtnis Lücken hat. Bemerkenswert ist, daß wir die zersungene Fassung in einer der älteren Handschriften besitzen. Darum ist möglicherweise der Gedanke doch nicht ganz zurückzuweisen, daß KNPX Ta ihre formale Geschlossenheit nicht dem Original, sondern einer klassisierenden Rekomposition alten Materials verdanken.

Es bleiben nun noch zwei Handschriften übrig, von denen die eine, U, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammen könnte, während die andere, M, wie die meisten Trouvères-Sammlungen dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört. Die Melodiefassung MU steht näher bei KNPXTa als bei VR. Beide sind einmal nach dem Gehör aufgeschrieben worden. M ist in seinem Stil eher T zu vergleichen, sie benutzt Verzierungen nicht nur zur Verdeutlichung der Form. M hält sich aber streng an seine Wiederholungen, während U etwas freier verfährt. Den

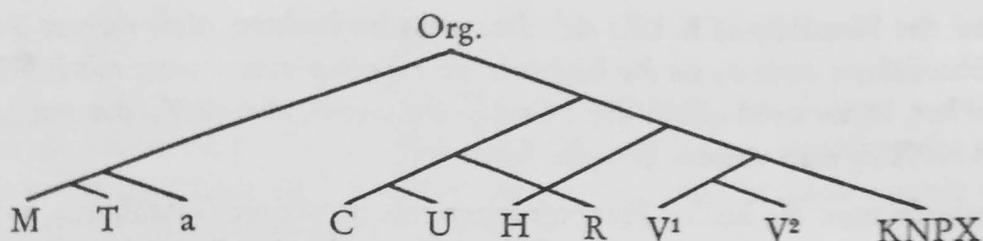
ersten Modus hält M nur im Aufgesang durch und führt ab Zeile 5 ein b ein, so daß wieder der Eindruck einer unfertigen Moll-Melodie entsteht. Die ältere Handschrift U hat eine solche unfeste Tonart auch schon im Aufgesang. Wegen der festen Form würde man diese Melodie zu KNPXTa stellen, wegen ihrer melodischen Indifferenz eher zu V.

An dieser Stelle scheint es geboten, eine allgemeine Bemerkung zur Liedinterpretation einzufügen. Es ist FRIEDRICH GENNRICHS Verdienst, frühzeitig eine brauchbare Methode für die graphische Darstellung von gesungener Lyrik vorgeschlagen zu haben. Zwar kann ein solches Schema weder die formale Nuance noch die melodischen und melismatischen Eigentümlichkeiten einer Melodie ausdrücken, man kann sich aber mit seiner Hilfe über die Form eines Liedes verständigen. Der Begriff der Form und damit der Sinn der Strukturformel muß allerdings immer erst bestimmt werden. GENNRICHS Absicht geht deutlich aus einem Satz seiner 'Formenlehre' von 1932 hervor: 'Wenn deshalb hier der Formwille des Dichters in einem Gesamtbild zum Ausdruck gebracht werden soll durch eine einheitliche, eindeutige, graphische Darstellung, aus der bei den einzelnen Dichtungsformen durch Abteilen und räumliche Anordnung der einzelnen Teile die Funktion dieser Teile ersichtlich wird, so wird damit einem längst empfundenen Bedürfnis entsprochen' (S. 30). Solange ein Lied lebte, solange es gesungen und gehört wurde, trat es aber unter verschiedenen Melodiefassungen und damit in verschiedenen Formen auf. Form ist in der uns zugänglichen Tradition eines Liedes keine Konstante, sie realisiert sich im Vortrag. Melodie und damit Form sind dem Liede wesentlich, doch weder eine bestimmte Melodie noch eine bestimmte Form.

### III

Es wäre nun allerdings interessant, zu wissen, welcher Melodiefassung wir das Gedicht des Ulrich von Gutenberg verdanken. In seinem Falle ist anzunehmen, daß er unmittelbar in den Jahren nach der Abfassung des französischen Liedes dessen Melodie gehört hat; denn er muß wohl um 1200, als Blondel erst kurze Zeit dichtete, schon in fortgeschrittenem Alter gewesen sein. Doch können wir weder, was Blondel gesungen, noch was Ulrich gehört hat, mit genügender Sicherheit bestimmen, weil der französischen Melodieüberlieferung keine deutsche gegenübersteht. Was sich vergleichen läßt, ist der Text beider Lieder. Auch hierbei dürfen wir nicht unbedingt voraussetzen, daß Ulrich das Original gekannt habe. Wir müssen vielmehr das deutsche Lied mit der ganzen französischen Überlieferung konfrontieren. LEO WIESE, der im Jahre 1904 die Lieder des Blondel de Nesle herausgegeben hat, stellte für unser Lied folgendes Stemma auf<sup>11</sup>:

<sup>11</sup> LEO WIESE, Die Lieder des Blondel de Nesle, Dresden 1904, S. 21.



Begründet wird es durch den Vergleich der Lesarten. Nur einmal stehen allerdings CUHRVKNPX gegen MTa in einem Fehler zusammen, und zwar im achten Vers der fünften Strophe<sup>12</sup>:

*dun doc regart fist verge a moi ferir.  
 mais mar le vio en si beaus iex coillie.  
 je ma dame la fait por moi traïr.*

‘Aus einem süßen Blick machte sie eine Rute, mich zu schlagen, doch zu meinem Unglück habe ich die Rute in so schönen Augen gepflückt gesehen, wenn meine Herrin den Blick getan haben sollte, um nachher ihr darin liegendes Versprechen nicht zu halten.’

Alle Handschriften außer MTa haben statt *en si beaus iex: de si beaus iex*, also ‘aus so schönen Augen gepflückt’. WIESE setzt zur Erklärung hinzu (S. 20): ‘Amor pflückt die Rute in den Augen der Dame.’ Er könnte sie aber doch wohl ebensogut auch ‘aus’ den Augen der Dame pflücken. Die Stelle ist übrigens weder mit *en* noch mit *de* besonders klar. Ein solcher Fehler kann keine Begründung für die Gruppierung zweier Handschriftenfamilien abgeben. Seltsamerweise scheint WIESE ein wirklich gravierendes Kriterium übersehen zu haben. Neben Handschriften mit 6 Strophen in der Ordnung von coblas doblas stehen solche mit 5 oder weniger Strophen, welche diese Ordnung nicht aufweisen<sup>13</sup>:

KNPXV <sub>2</sub>	V <sub>1</sub>	R	MTaHUC
<i>adrece</i>	<i>adrece</i>	<i>adrece</i>	<i>adrece</i>
<i>perece</i>	<i>perece</i>	<i>perece</i>	<i>perece</i>
<i>hardie</i>	<i>hardie</i>	<i>hardie</i>	<i>mise</i>
<i>assise</i>	( <i>assise</i> )	—	<i>assise</i>
<i>guerpie</i>	—	—	<i>hardie</i>
—	—	—	<i>guerpie</i>

Die Handschriften mit 5 Strophen enthalten ein Kuriosum: Sie verbinden den Aufgesang der Strophe *assise* mit dem Abgesang jener Strophe, deren Stollen in MTaHUC *mise* als ersten Reim hat. Die Reime mußten ja wegen der coblas doblas ohnehin passen. Die entsprechenden anderen Strophenhälften fehlen.

<sup>12</sup> Hs. T.

<sup>13</sup> Es handelt sich jeweils um das erste Reimwort jeder Strophe.

Nur bei der Handschrift R läßt sich dies nicht beobachten, weil sie nur 3 Strophen überliefert; doch da sie die Reihenfolge *adrece-perece-hardie* mit  $KNPXV_2$  gemein hat, ist sie wohl mit in diese Gruppe zu setzen, ebenso  $V_1$ , der nur gegenüber  $KNPXV_2$  eine weitere Strophe fehlt.

Vergleicht man die beiden Hauptgruppen mit dem Text Gutenburgs, so zeigt sich, daß er nur ein Lied gekannt haben kann, das im Stemma zur Gruppe MTaHUC gehört hätte. Denn Ulrich dichtet ja 6 Strophen und versucht, die *coblas doblas* durch Assonanz der b-Reime in allen Strophen zu ersetzen.

Sucht man nun jene Lesarten, die Ulrich benutzt hat, in den Handschriften auf, so läßt sich der Typ jenes Liedes, das er gehört hat, noch wesentlich genauer bestimmen. In der vierten Strophe heißt es bei Ulrich<sup>14</sup>:

*si kan mich niemer von ir vertriben,  
ichn welle haben gedingen und wân,  
daz hôher diu triuwe solte gân  
dan unstaete, der ich guotes verban.*

Von den Lesarten stimmt hierzu in der Gruppe MTaHUC nur die von TaH<sup>15</sup>:

	<i>je loiautes valoit miex de trair.</i>
M:	<i>je loiautez voloit maus detenir.</i>
U:	<i>je lealtez ualoit meuz q̄ taisir.</i>
C:	<i>celle uoloit maix nel ueult consentir.</i>

Da glücklicherweise  $KNPXV_2$  diese für Gutenberg zutreffende Lesart ebenfalls besitzen und Ta in WIESES Stemma auf einen anderen Zweig zu stehen gekommen ist, enthält auch der kritische Text diesen Vers, womit VON KRAUS das Lied verglich. Von den Handschriften TaH enthält H eine Lesart, die Ulrich nicht gekannt haben kann<sup>16</sup>:

*des muoz ich sîn von der welte besunder*

entspricht<sup>17</sup>:

*Por qui iai moi & tote rienj guerpie.*

H hat dagegen:

*Por coi iai ji tote autre rien haie.*

Zusammenfassend und ergänzend läßt sich also dies sagen: Alle Stellen, die bei Ulrich von Gutenberg als Anklänge an Blondels Lied nachgewiesen sind, stehen auch in Ta; alle Handschriften außer Ta enthalten Lesarten, die von der Fassung abweichen, welche Ulrich gekannt hat.

<sup>14</sup> MF 78,26-29.

<sup>15</sup> 6. Strophe, Vers 5, zitiert nach T.

<sup>16</sup> MF 79,8.

<sup>17</sup> VI, 1, zitiert nach T.

IV

Es läge nun nahe, den deutschen Text der Melodie von T oder a zu unterlegen; die stilistischen Unterschiede beider Handschriften würden nicht ins Gewicht fallen gegenüber dem Gewinn, aus vier Melodiefassungen eine als die zutreffende bestimmen zu können.

Problematisch erscheint dabei zunächst, daß die Melodiefassung von Ta aufs engste verwandt ist mit der von KNPX, also jener Gruppe, deren Text Ulrich von Gutenberg gewiß nicht gekannt hat. Diese Art von Kontamination findet sich aber nicht nur in dem besprochenen Liede; sie scheint vielmehr allen Stücken gemein zu sein, wenn die Überlieferung nur reichlich genug fließt. ALAIN LEROND, der die Lieder des Chastelain de Couci herausgegeben hat<sup>18</sup>, schreibt in seiner Einführung folgende Sätze: 'On rencontre parfois, pour une même chanson, plusieurs mélodies différentes. Comment reconnaître la musique originale? ... Pour établir la transcription musicale d'une chanson, il faudrait découvrir une méthode critique; faute de quoi, on devra reproduire la mélodie de chaque ms. (ce qui risque d'augmenter considérablement le volume des éditions). Autre difficulté: ... souvent, le groupement des mss. s'écarte très sensiblement de celui des textes musicaux. ... En admettant que nous établissions le texte d'après les principes de la critique textuelle, nous obtiendrions autre chose selon que nous considérerons le stemma des textes ou celui des mélodies. L'obstacle est de taille! ... prenant mieux conscience de notre incompetence à mesure que notre enquête avançait, nous avons dû limiter notre travail à la publication des textes poétiques.'

LEROND hat also das Scandalon der Unzulänglichkeit seiner Person dem der Unzulänglichkeit seiner Methode vorgezogen.

Wenn wir aber die Textkritik beim Wort nehmen und die Melodie als Lesart betrachten, so gilt, daß unverwandte Handschriften gemeinsam nur den Bestand des Originals überliefern können. Das träfe genau auf die Melodie von KNPXTa zu. Das Textstemma weist sie als unverwandt aus, ihre gemeinsame Melodie wäre Original. Wir würden allerdings einschränken, daß es sich bei allen drei Fassungen schon um Melodien mit eigenem Stilcharakter handelt, der von dem des Originals abweichen mag. Gutenburgs Verwandtschaft mit Ta gibt uns aber überdies ein Mittel an die Hand, eine Fassung dieser Melodien, nämlich Ta, als eine älteste überlieferte Stilschicht zu bezeichnen. Auch die anderen lassen sich wohl nicht nur nach ihrem Stil beschreiben, sondern historisch lokalisieren: KNPX zeigt sich durch seine jüngere Textfassung als eine zweite, klassisierende Schicht, während V und R die mehr oder weniger bewußte Alteration des ursprünglichen Materials und damit eine dritte Schicht darstellen. Mehrere

<sup>18</sup> ALAIN LEROND, *Edition critique des Oeuvres attribuées au Chastelain de Couci*, Paris 1963.

Kontrafakta desselben Liedes könnten wohl die Stilgeschichte seiner Überlieferung an historisch fixierbaren Punkten noch besser belegen. Aber selbst wenn diese Melodie nicht, wie angenommen, in zwei verschiedenen Gruppen der Handschriftenfiliation überliefert wäre, sondern allein in einer Gruppe gegen V und R, entstünde kein textkritisches Dilemma: Können wir auch nicht mit Hilfe der Stilkritik positiv beweisen, daß die eine Gruppe des Stemmas die richtige Lesart vertritt, so können wir doch mit Sicherheit sagen, daß V und R, wie weit verbreitet sie auch gewesen sein mögen, nur notdürftig verbundene Melodiereste überliefern.

## V

Die Stemmadivergenz, vor der LEROND kapitulierte, nötigt aber auch zu anderen Erwägungen. Bei der Herstellung des Textes bedienen wir uns eines Stemmas, das so weit wie möglich auf sicheren Verwandtschaftsverhältnissen beruht, d. h. durch relevante Fehler belegt werden kann. Bei der Gruppierung der Melodiefassungen entfällt dieses Kriterium, so daß jenes einem Stemma ähnliche Schaubild, das wir herstellen, in Wirklichkeit kein Stemma ist und über die Verwandtschaftsverhältnisse keine sichere Auskunft geben kann. So wenig sich beweisen läßt, daß Melodiefassungen der Überlieferung nach (also nicht dem Stil nach) verwandt sind, so wenig läßt sich mit Sicherheit sagen, daß sie unverwandt sind. Denn um zu belegen, daß die Melodien von KNPX und Ta in unserem Falle tatsächlich derselben Filiation gehorchen wie ihre Texte, sie also als unverwandte Handschriften das Richtige enthalten, müßten wir auch in der Melodie eine Fehlergemeinschaft mit jenen Handschriften beibringen, mit denen sie ihrerseits verwandt wären.

Wenn KNPXTa keine unverwandten Handschriften sein sollten, so wären Text und Melodie auf verschiedenen Wegen in unsere Manuskripte gelangt; in einigen Fällen vielleicht durch Schreiber, die im Augenblick der Textabschrift die Melodie nicht besaßen und sie nachträglich aus einer anderen Quelle hinzugefügt hätten. Daß Texte wirklich mit dieser Absicht aufgeschrieben worden sind, zeigen die vielen leeren Notensysteme, z. B. in Handschrift C und U. Es kann aber auch sein, daß zu einer Zeit, da die Überlieferung bereits durch zersungene und retuschierte Fassungen bereichert war, die Vortragenden und ihr Publikum von sehr erfolgreichen Liedern mehr als eine Melodiefassung gekannt haben, etwa so wie ein deutscher Lutheraner 'Befiehl du deine Wege' mindestens zu zwei Melodien singen kann. Ein Sänger hätte sich unter diesen Umständen genötigt gesehen, selbst eine Entscheidung zu treffen, sei es nach seinem eigenen Geschmack und Kunstverstand, sei es nach dem Wunsch seiner Mäzene. Mit einer geänderten Melodie brauchte er aber nicht auch andere Textlesarten in seinen Vortrag aufzunehmen, denn keine Lesart besitzt für sich

schon jenen Ganzheitscharakter und jene relative Unabhängigkeit einer Melodie. Ob wir auch für die älteste Schicht schon mehrere Fassungen voraussetzen müssen, ob eventuell gar der Autor gelegentlich zwei Melodien für ein Lied verfaßt hat (wie tatsächlich mancher zwei Lieder zu einer Melodie dichtete), bleibt im Augenblick völlig ungewiß. Je näher wir aber jener Zeit kommen, in der kunstbeflissene Kreise beginnen, den Schatz von Liedern zu sammeln, desto wahrscheinlicher wird es, daß Sänger und Sammler nicht unkritisch gegenüber ihrem Material geblieben sind. Alsdann hätten wir es aber nicht nur mit einer Tradition, sondern mit einer sich selbst reflektierenden Tradition zu tun, in der auch die jeweilige Erscheinungsform, der Text mit seiner geradlinig überlieferten Melodie, kein einheitlicher Überlieferungsgegenstand mehr wäre. Dann wäre es leicht möglich, daß der Text von KNPX oder T oder a nicht immer schon mit dieser Melodie überliefert worden wäre, sondern daß die eine oder andere Gruppe sich erst spät damit geziert hätte. Weder die Melodie allein noch der Text allein realisieren aber den Begriff jenes Kunstwerkes, das die mittelalterliche Gesellschaft unter *chanson* verstanden haben mag. Man kann zwar von dem einen wie von dem andern auch schon im Mittelalter zitierend Gebrauch machen, vom Text als Element eines Romans, von der Melodie als Stimme einer Motette oder als Weise eines Tanzes, doch hat in jedem dieser Fälle das *chanson* in Form und Funktion zu existieren aufgehört. Es läßt sich sagen, daß Text und Melodie in einem notwendigen Abhängigkeitsverhältnis stehen, doch dieses Verhältnis wäre mindestens in jener Zeit, für die mehrere Fassungen bezeugt sind, nur von allgemeiner Art, so daß die Notwendigkeit sich nicht auf eine bestimmte Melodie erstrecken würde. Es bleibt zu bedenken, ob die sich hier abzeichnende relative Verbundenheit von Text und Melodie nicht die gesamte Trouvère-Poesie charakterisiert, ob die sich darin ausdrückende Neigung dieser Kunst zur Promiskuität ihrer Elemente nicht überhaupt erst die Voraussetzung für ein Phänomen wie die Kontrafaktur ist. Denn wo eine Melodie eine eindeutig notwendige Beziehung zum Text einginge, wäre der Kreis jener Kunst gesprengt, die Troubadours, Trouvères und Minnesinger vereinte.