

MELODIEN ZUM FRÜHEN DEUTSCHEN MINNESANG

Eine kritische Bestandsaufnahme

Es ist heute zwar nicht mehr erforderlich, den Germanisten daran zu erinnern, daß Wort und Weise im mittelalterlichen Liede eng aufeinander bezogen sind und daß Text- und Melodieforscher eine engere Zusammenarbeit anstreben sollten: neuere Textausgaben berücksichtigen meist auch die Musiküberlieferung¹. Daß jedoch die Zusammenarbeit zwischen Philologie und Musikwissenschaft für den deutschen Minnesang noch nicht recht fruchtbar werden konnte, hat verschiedene Ursachen. Einmal ist die Überlieferung ungünstig. Die großen Codices mit Liedern früher deutscher Minnesänger überliefern nur Texte, und von den wenigen hier und da erhaltenen Melodien sind nur zwei lesbar und vollständig aufgezeichnet: Walthers Palästinaweise und Spervogels Spruchstrophe 20,1. (s. u. S. 25f.) Eine andere Schwierigkeit besteht darin, daß die Erforschung der mittelalterlichen Liedmelodien trotz verdienstvoller Vorarbeiten immer noch in den Anfängen steckt: die Lesung der linienlos notierten Neumen ist bisher nicht möglich, die Rhythmusdeutung von einigen Ausnahmen abgesehen widersprüchlich und uneinheitlich, eine brauchbare textkritische Methode bisher weder erarbeitet noch praktiziert² und eine umfassende Kenntnis der inneren Melodiebildungsgesetze, geschweige denn eine musikalische Stilkunde des mittelalterlichen Liedes nicht vorhanden. So steht die Musikwissenschaft der germanistischen Forschung keinesfalls ebenbürtig gegenüber. Dennoch sind bei umsichtiger Behandlung der musikalischen Probleme heute schon eine Reihe von Fragen zu beantworten, die dem Germanisten zur Bestätigung und Sicherung eigener Forschungsergebnisse von Nutzen sein dürften.

Der Zweck der folgenden Zeilen ist, neben einer Bestandsaufnahme der direkt überlieferten Singweisen zu Minnesangs Frühling und Walther (s. Teil I), einen Überblick über die erschließbaren Melodien dieses Zeitraumes zu geben (s. Teil II). Es ist bekannt, daß die mittelalterlichen Liedschöpfer nicht nur eigene Strophenformen und Melodien erfanden, sondern auch fremde Melodien übernahmen und mit neuen Texten ausstatteten. (Zu diesem Phänomen, der sogenannten Liedkontrafaktur, s. F. GENNRICH, *Zs.* 82, 1948, 106—125.) Da einige frühe Minnesänger,

¹ s. C. v. KRAUS, MFU. 1939; F. MAURER, *Die Lieder Walthers von der Vogelweide unter Beifügung erhaltener und erschlossener Melodien*, 1 u. 2, 1955/56; H. KUHN, *Minnesang des 13. Jh.'s*, 1953; H. BRINKMANN, *Liebeslyrik der dt. Frühe*, 1952, deren Melodien jetzt von mir herausgegeben werden. Vgl. auch W. MOHR, *Der Deutschunterricht* 1953, 62ff.

² Auch W. BITTINGERS *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, 1953, fördern das Problem nicht, da sie wichtige Hilfsmittel der musikalischen Textkritik, wie Melodiebildung, Tonalität und Stilkunde völlig außer acht lassen.

vor allem Hausen, Fenis, Horheim, nachweislich Liedformen und Liedinhalte aus der Romania übernahmen, ist es in zahlreichen Fällen möglich, auch die romanischen Melodien für die deutschen Texte zu übernehmen.

Seit BODMER 1748 die Abhängigkeit Fenis' von den Provenzalen entdeckte¹, konnten Germanisten, Romanisten und Musikhistoriker immer neue Funde in zahlreichen verstreuten Arbeiten vorlegen². Ein vollständiger Überblick über diese Funde fehlt jedoch. Diese Arbeit will ihn bringen. Sie beschränkt sich jedoch nicht auf eine bloße Zusammenstellung aller Funde, sondern durchleuchtet jeden einzelnen Fall kritisch, um ihn nach dem Grade der Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit der Melodieübernahme zu klassifizieren. Eine weitere Aufgabe bestand darin, alle jene Fälle abzusondern, die einer methodisch strengen Prüfung nicht standhalten (s. Teil III).

I. Die überlieferten Melodien zu Minnesangs Frühling und Walther

Minnesangs Frühling:

1. 20,1 (Spervogel): vollständige Melodie zu Str. 24,9 in J³ 29a⁴.
2. 142,19 (Morungen) = CB. 150a: unvollständige Neumen in M 61r^{0.5}
3. 177,10 (Reimar) = CB. 147a: vollständige Neumen in M 60v^{0.6}
4. 203,10 (Ps.-Reimar) = CB. 143a: unvollständige Neumen in M 59r^{0.7}
5. Unbekannter Ton von Reimar: unvollständige Melodie in Z 1d⁸.

Walther von der Vogelweide:⁹

6. 14,38: vollständige Melodie in Z 1b¹⁰.

¹ Proben der alten schwäbischen Poesie des 13. Jh.'s, Zürich 1748.

² Eine Zusammenstellung der Literatur s. bei W. SUCHIER in MERKER-STAMMLER, Reallexikon Bd. II, Artikel 'Provenzalische Literatur' (Stand von 1927) und ISTVÁN FRANK, Trouvères et Minnesänger, Saarbrücken 1952, XXXVIIIff.

³ Die Bedeutung der Hss.-Sigel s. bei KRAUS, MF, und KRAUS, Walther.

⁴ Zur Ausgabe der Melodie s. MF, Ausg., 342.

⁵ Die Neumen reichen nur bis einschließlich zum 2. Wort der 6. Textzeile. Das mlat. Pendant CB. 150 zeigt nur über Zeile 1—5 Neumenzeichen, und zwar teils ähnliche, teils genau entsprechende. Vielleicht unterbrach der Schreiber die Nummerierung wegen der formal unterschiedlichen Abgesänge beider Lieder. Faksimile: SCHWIETERING, Die deutsche Walthers des Mittelalters, 1938, 232. (Numerierung der CB. nach HILKA-SCHUMANN, CB. I, 2, 1941.)

⁶ Denselben Ton hat W. 91,17, so daß wir die Melodie wohl hierfür übernehmen können.

⁷ Vers 5—7 ist mit kaum noch lesbaren Neumen versehen, die denen des vorangehenden mlat. Liedes CB. 143, welches auch formal abweicht, nicht entsprechen.

⁸ Von dem ganzen Ton sind nur eine und eine Viertel-Zeile mit Notation erhalten.

⁹ Übertragungen von Walthers Melodien siehe vor allem bei C. BÜTZLER, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Jena 1940. Dort auch weitere Literatur. Vgl. ferner die Besprechung bei F. GENNRICH, Zs. 79 (1942) 24ff.

¹⁰ Zum Palästinalied entdeckte A. A. ABERT eine mlat. Kontrafaktur mit deutscher Übersetzung, beide mit Melodie überliefert, in der Bordesolmer Marienklage: Die Musikforschung 1 (1948) 103 ff.

7. 16,36: unvollständige Melodie in Z 2d zu Str. 18,15¹.
8. 26,3: unvollständige Melodie in Z 2a².
9. 51,13: vollständige Neumen in M 61 r⁰.³
10. 53,25: unvollständige Neumen in N 130a (= 1a)⁴.
11. Neuer Ton von Walther: unvollständige Melodie in Z 1a⁵.

Die in Neumen notierten Melodien der Hss. M und N sind bis heute nicht lesbar: Nr. 2—4, 9, 10⁶. Von den übrigen sechs lesbaren Melodien sind vier fragmentarisch überliefert: Nr. 5, 7, 8, 11, so daß uns nur zwei vollständige und lesbare Singweisen zur Verfügung stehen: Nr. 1 und 6⁷.

Einige dieser Lieder überliefert die *Carmina burana*-Hs. zugleich mit ihren mlat. *Pendants*, so Nr. 2, 3, 4 und 9. Im Falle von Nr. 9 ermöglicht die Neumierung des lateinischen Liedes uns die Ergänzung der unvollständigen Neumen über dem deutschen Text. Es gibt nun ein weiteres Lied, dessen Melodie lediglich aus der Neumierung des mlat. Seitenstücks zu erschließen ist:

12. MF. 185,27 (Ps.-Reimar) = CB. 166a: Neumen über CB. 166.

In folgendem Fall ist ein mhd. Lied von einem mlat.-dt. Liedpaar, das mit Neumen versehen ist, nachgebildet worden, so daß wir auch diese Melodie besitzen⁸:

¹ Nur Melodieverse 1—3, der Stollen also, und der Anfang des Gegenstollens sind erhalten.

² Nur Melodieverse 8—10, also der Schluß der Weise, sind erhalten.

A. HEUSLER, *Vergeschichte* § 789 bestreitet, daß die Anfangsterzine der Strophe auf dieselbe Melodie gesungen werden kann, wie sonst im allgemeinen angenommen wird. Das Lied ist in der *Kolmarer Ldhs.* fol. 718a leider ohne Noten erhalten.

³ Das mlat. *Pendant* besitzt die vollständige Melodie in Neumen, während CB. 151a = MF. 51,29 (eine Strophe von 51,13) nur über Zeile 1 und 2 mit gleichen Neumen versehen ist. Eine weitere Strophe des Liedes (MF. 51,37 = CB. 169a) hat ebenso wie das mlat. Gegenstück CB. 169 keine Neumen, die sich ja erübrigten.

⁴ Die Neumen reichen bis zur vorletzten Silbe von Zeile 2.

⁵ Dieser Ton, drei Strophen umfassend, ist *Unicum* in Z. Leider fehlt die 1.—3. und der Anfang der 4. Zeile.

⁶ Vgl. W. LIPPHARDT in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1948ff., (MGG), II (1952) 855: 'Ihre Entzifferung auf Grund bekannter Melodietypen und *Contrafacta* ist eine Aufgabe der Zukunft'. Einen ersten Schritt hierzu unternahm er in seinem bedeutsamen Aufsatz 'Unbekannte Weisen zu den *Carmina Burana*', *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955) 122ff.

⁷ Leider blieben DOCENS Münchener Fragmente einer *Walthersammlung*, die mit Melodien versehen waren, seit 1824 verschollen. Vgl. PLENIO, *Bausteine zur altdeutschen Strophik*, PBB 42 (1916) 480f. Eine Handschrift der Wittenberger Schloßkapelle enthielt laut Katalog den Leich *Walthers* (PLENIO l. c. 485f.), ob mit Noten, ist unbekannt. Vielleicht waren auch die hypothetischen *Walthersammlungen* K. PLENIOS (l. c. 481ff.) und E. SCHRÖDERS (*Zs.* 61,126f.) mit Noten ausgestattet.

⁸ Es sind noch mehrere derartige Beziehungen zwischen CB.-Strophen und Liedern aus MF. bekannt, doch sind alle lateinischen Lieder ohne Melodien überliefert. Der Vollständigkeit halber seien sie hier aufgezählt, da sich später vielleicht noch ein *Kontrafakt* oder Vorbild dieser Lieder mit Notation ausmachen läßt:

MF. 3,7 = CB. 145a: gleicher Bau wie CB. 145, 157, 175. SPANKE nennt noch eine altfrz. *Pastourelle* gleicher Bauart mit Melodie, doch scheint mir eine Nachahmung durch 3,7 fraglich (s. KRAUS, MFU, 2, Anm. 1).

MF. 16,1 (Regensburg): gleicher Bau wie CB. 114 und 114a. SPANKE nennt ein

13. MF. 39,90 (Pseudo-Dietmar): Neumen über CB. 161 und 161a¹.

Eine weitere Gruppe von Melodien kam zwar nicht in direkter Überlieferung auf uns, gehört jedoch auch in diesen Zusammenhang: es handelt sich um jene Waltherweisen, die, mit neuen Texten ausgestattet, in Meistersingerhss. überliefert sind.

14. Die 'Hof- oder Wendelweise', Kolm. Ldhs. f. 734a, die zu W. 20,16 gehört.

15. Die 'Goldene Weise', a. a. O. f. 736a, für die bisher verschiedene Walther-Texte vorgeschlagen wurden².

16. Der 'Lange Ton', Singebuch des Adam Puschmann p. 172b.

17. Der 'Kreuzton', a. a. O. p. 174a.

18. Der 'Feine Ton', a. a. O. p. 175a³.

Letzterer gehört offensichtlich zu W. 11,6, während die ursprünglichen Texte zu 15. und 16. bisher noch nicht befriedigend nachgewiesen werden konnten².

II. Erschließbare Melodien zu Minnesangs Frühling und Walther

Die Übernahme romanischer Lieder erfolgte in vielerlei Spielarten. Ich unterscheide:

1. Eine Übernahme des Textinhalts ohne Nachahmung der romanischen Strophenform, also eine Art freier Übersetzung des romanischen Liedes oder eine Übernahme einiger charakteristischer Motive. Es handelt sich hierbei nicht um eine Kontrafaktur im eigentlichen Sinne, auch wenn der deutsche Minnesänger eine vage Nachbildung der Form versuchte. (s. Gruppe 0, S. 29f.)
2. Eine Übernahme von Stoff und Form. (s. Gruppe 1 u. 2., S. 30ff.)
3. Eine Übernahme der romanischen Strophenform ohne stoffliche Verwandtschaft. (s. Gruppe 3—6, S. 33ff.)

Einige deutsche Lieder übersetzen zwar den Textinhalt eines romanischen Liedes, ahmen aber nicht dessen Form, sondern die Form eines anderen romanischen Liedes nach. Wir behandeln sie wie die unter 2. genannten Fälle. Der erstgenannte Fall ist für den Musikhistoriker irrelevant, da

provenzalisches Lied ähnlicher Bauart von Marcabru, das ich mit KRAUS, MFU. 43 nicht als Vorbild akzeptieren möchte.

MF. 92,14 (Ps.-Johansdorf) und MF. 193,22 (Ps.-Reimar): gleicher Bau wie CB. 172 und 172a, s. KRAUS, MFU. 401. Zur Unregelmäßigkeit der Textform von 172a und 172, Str. 1 s. SCHUMANN'S Bemerkung in CB. I, 2,290: '...sind die Verse verderbt? Die starken Abweichungen von dem klaren Schema der beiden anderen Strophen sind doch auffällig.'

¹ HILKA-SCHUMANN, CB. I, 2, 270f.

² Ich stehe allen bisherigen Versuchen mit Skepsis gegenüber und hoffe, in Bälde eine gesonderte Arbeit über diese Probleme vorlegen zu können.

³ Ausgabe und bibliographische Angaben zu 13—17 bei BÜTZLER und GENNICH (s. o. S. 25 Anm. 9).

nicht bekannt ist, welche Melodie der deutsche Sänger für seine Übersetzung oder Bearbeitung wählte. Da es jedoch für eine Statistik wichtig ist zu wissen, welche romanischen Sänger bevorzugt nachgeahmt wurden, stelle ich die freien Übersetzungen unten unter Gruppe 0 zusammen. — Fall 2 und 3 sollen uns hier nun näher beschäftigen. Aus der Fülle des Materials wählen wir jedoch jene romanisch-deutschen Liedpaare aus, die folgende grundsätzliche Forderungen erfüllen:

Grundforderung ist stets zeitliche Übereinstimmung; das Vorbild darf also nicht jünger sein als die Nachbildung. Allerdings kann der Fall eintreten, daß ein romanisches Lied jüngeren Datums, das selbst Nachahmung eines nicht mehr auffindbaren älteren Liedes ist, stellvertretend für dieses als Vorbild dienen muß. Eine weitere grundsätzliche Forderung ist die vollkommene formale Übereinstimmung zwischen Vorbild und Nachahmung. Es gibt zwar Beispiele, die uns zeigen, daß der mittelalterliche Liedkomponist fremde Melodien übernahm und sie sowohl formal wie musikalisch abwandelte, sogenannte 'irreguläre Kontrafakturen' nach GENNRICHS Terminologie (Zs. 82,116ff.). Da die frühen deutschen Minnelieder, die nach romanischem Muster gestaltet sind, jedoch ohne Melodien aufgezeichnet wurden, fehlen uns Beweise für solche Melodievarianten. Andererseits ist von vornherein nicht anzunehmen, daß der deutsche Minnesänger starke Abänderungen an den romanischen Mustern vornahm, zumal er als Schüler der romanischen Vorgänger und Zeitgenossen beflissen sein mußte, das Vorbild korrekt nachzuahmen und damit seine Fertigkeit zu beweisen. Es sind nur folgende, in einer germanischen Sprache fast unvermeidbare Freiheiten, erlaubt: gelegentliche freie Taktfüllung, zumal innerhalb der den deutschen Sängern anfänglich ungewohnten 'Daktylen'; Auftaktfreiheit; zweisilbig männliche Reime wie *sagen — klagen* statt *proi — voi*; die Einführung eines neuen Reimklanges, wenn die konsequente Beibehaltung eines Reimes oder zweier Reime dem romanischen Muster entsprechend nicht durchführbar ist; Verzicht auf Strophenbindung, also auf *coblas doblas* oder *gar coblas unissonans*, die im Deutschen gelegentlich durch *assonierende* Reime ersetzt wurden. Zeigt nun die mhd. Versform noch andere Freiheiten als diese, wie: Vertauschung eines weiblichen mit einem männlichen Reim oder umgekehrt, Kürzung oder Verlängerung von Zeilen und Strophen, Änderung des Versrhythmus bei sonst gleicher Form, so können wir keine gesicherte Kontrafaktur annehmen, es sei denn, sie würde durch die Melodieüberlieferung erwiesen.

Die Fälle vollkommener formaler Übereinstimmung zwischen romanischem und deutschem Lied teilen wir nun nach den verschiedenen Graden der Wahrscheinlichkeit, mit der von einer Kontrafaktur und damit von einer Melodieübernahme zu sprechen ist, in folgende sechs Gruppen ein:

Gruppe 1: Form und Inhalt des romanischen Liedes wurden übernommen. Wurde irgendein hervorstechendes Motiv übernommen und der Inhalt sonst frei abgewandelt, so rechnen wir das deutsche Lied ebenfalls zu dieser Gruppe.

Gruppe 2: Form und ähnliche Motive oder ein bestimmtes Hauptthema wurden übernommen.

Gruppe 3: Ein komplizierter oder sonst einmaliger Strophenbau wurde übernommen.

Gruppe 4: Ein zwar einfacher Strophenbau, den aber berühmte und formal offenbar nur einmal vertretene romanische Lieder zeigen, wurde nachgeahmt. In diesem Zusammenhang ist die Kenntnis jener romanischen Sänger wichtig, die von den deutschen Minnesängern bevorzugt nachgeahmt wurden. Allerdings mag die Berühmtheit eines Troubadour oder Trouvère durchaus nicht ausschlaggebend für die Nachbildung sein; denn vielleicht ahmte der deutsche Minnesänger eine sonst unbekannt Vorlage nach, weil ihm die Melodie gefiel.

Gruppe 5: Ein einfacher Strophenbau, den mehrere romanische Lieder unabhängig voneinander, d. h. mit verschiedenen Melodien, verwenden, von denen jedoch alle außer einem aus zeitlichen oder anderen Gründen ausscheiden, wurde übernommen.

Gruppe 6: wie Gruppe 5, nur daß mehrere romanische Lieder als Vorbild in Frage kommen.

Die Lieder der drei ersten Gruppen können mit Sicherheit als Nachahmungen romanischer Vorbilder angesprochen werden. Daß auch die romanischen Melodien übernommen wurden, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Während den Liedern der Gruppe 4 noch ein gewisser Grad an Wahrscheinlichkeit hinsichtlich einer Übernahme zugesprochen werden kann, befinden wir uns im Falle der Gruppen 5 und 6 bereits auf unsicherem Boden. Da die Strophenformung dieser mhd. Lieder jedoch zweifellos nach romanischem Muster gestaltet wurde, können wir diese Gruppen in unsere Betrachtung miteinbeziehen, obwohl nicht gewiß ist, ob und welche romanischen Singweisen zu den deutschen Texten erklangen.

Den Liedern der Gruppen 1—6 stelle ich die Lieder der obengenannten Gruppe 0, die nur inhaltliche, keine formale Nachbildung romanischer Muster darstellen, voran:

Gruppe 0:

MF. 93,12 von Albrecht von Johansdorf nach PC.¹ 15,1 von 'Un Marquis' (de Montferrat?), nachgewiesen von ANGERMANN, s. KRAUS, MFU. 233f.

¹ PILLET-CARSTENS, Bibliographie der Troubadours, Halle 1933.

und FRANK Nr. 13a/b¹. Beide Lieder sind siebenstrophig und als Wechsel angelegt.

Form: 7 a a a a a — Marquis
3a' 5b: // 4c 7c — Johansdorf

MF. 145,1 von Heinrich von Morungen nach PC. 461,9a (anon. und verschollen), nachgewiesen von BARTSCH, s. MFU. 333f. und FRANK Nr. 17a/b.

10a b': // b' a a b' — PC. 461,9a
5a' 6b: // 6b 5a' a' 6b — Morungen

MF. 162,7 von Reimar nach R. 1232² von Gace Brulé, nachgewiesen von O. SCHULTZ, ZfdA 31 (1887) 185; s. FRANK Nr. 19a/b. Das Lied ist nach H. PETERSEN DYGGVE, Gace Brulé, Helsinki 1951, S. 22, im Jahre 1189 entstanden. Es stammt sicher nicht von Aubouin de Sézanne, s. PETERSEN DYGGVE I. c. 165. Beide Lieder haben sechs Strophen.

7a' b: // b a' b — Gace
4a 5b: // 7c c 4 d c d — Reimar³

Zur Zurückweisung der von MICHEL genannten Übereinstimmung zwischen MF. 136,25 und PC. 29,38 s. MFU. 315.

Gruppe 1:

1. MF. 45,37 von Friedrich von Hausen nach PC. 155,8 von Folquet de Marseille, nachgewiesen von BARTSCH 1856, s. MFU. 142ff. und FRANK Nr. 11a/b. Die Entstehungszeit des Vorbildes liegt um 1185/6—87⁴. Da es Hausen nicht gelingt, den c-Reim des Musters viermal durchzuführen, fügt er ein neues Reimpaar ein:

8 a a | 10b 4b 8c | 10c 4c 8c | 10 d d — Folquet
'4 a a | '5b '2b '4c | '5c '2d '4d | '5 e e — Hausen

2. MF. 80,1 von Rudolf von Fenis nach PC. 155,21 von Folquet de Marseille, nachgewiesen von BODMER I. c. 1748. Vgl. MFU. 203ff. und FRANK Nr. 9a/b. Die Entstehungszeit des Vorbildes fällt in die Zeit um 1190/91⁵.

10 a b' b' a / c' c' d c' — Folquet
4 a b' b' a / c' c' d c' — Fenis

3. MF. 84,10 von Fenis nach PC. 364,37 von Peire Vidal, nachgewiesen von BARTSCH 1859, s. MFU. 217f. und FRANK Nr. 12a/b. Das Lied des Peire Vidal entstand vor 1192, wohl 1191, s. FRANK 167.

¹ ISTVÁN FRANK, *Trouvères et Minnesänger*, Saarbrücken 1952. Da FRANK unter den angegebenen Nummern die Texte der romanisch-deutschen Liedpaare und ihre Bibliographie abdruckt, ersparen wir uns weitere Hinweise in dieser Richtung. Vgl. meine Besprechung, *Anz.* 68 (1956) S. 172ff.

² G. RAYNAUD, *Bibliographie des chansonniers français*, Bd. 2, Paris 1884.

³ Die metrischen Formeln der mhd. Lieder behandelten wir absichtlich den romanischen Mustern entsprechend, d. h. klingende oder stumpfe Versschlüsse wurden bei der Taktzählung nicht berücksichtigt, damit das Verhältnis zu den romanischen, silbenzählenden Formeln umso deutlicher hervortritt. Daktylische Takte wurden so gekennzeichnet: 4a b' . . . Die Auftaktbehandlung wurde von vielen mhd. Sängern den romanischen Vorbildern angepaßt, in anderen wiederum frei gehandhabt. Liegt Auftakt vor oder ist er bei vielstrophigen Liedern die Regel, so wird dies durch einen Strich vor der Taktzahl oder dem Reimbuchstaben angezeigt: '4a b 3a 'b . . . Die Gliederung der Formeln geschieht in der Regel dem musikalischen Bau entsprechend.

⁴ St. STRONSKI, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, 1910, 71*.

⁵ STRONSKI, I. c. 73*.

7 a' b b a' / c d d c c — Peire Vidal
 4 a' b b a' / c d d c c — Fenis

4. MF. 112,1 von Bernger von Horheim nach R. 1664 von Chrestiens de Troyes, nachgewiesen von HAUPT in LACHMANN-HAUPT, MF., 1857, 275, nicht von BARTSCH, wie KRAUS, MFU. 255 angibt. FRANK Nr. 5c/b. Zeitlich läßt sich Chrestiens Lied nicht festlegen.

8 a b : // b | a a b a — Chrestien
 '4 a b : // b | a a b a — Horheim

5. MF. 147,17, wohl nicht von Morungen, nach R. 1538 (anon.), nachgewiesen von SPANKE 1929, s. MFU. 337; FRANK Nr. 18a/b.

7 a b' : // 5 b' c 7 c 5 d d E E — R. 1538
 4 a b' : // 3 b' c 4 c 3 d d e e — MF. 147,17

MF. 147,17 besteht aus einer einzigen Strophe, welche den Textinhalt der zweiten Strophe des französischen Liedes übernimmt. Da keine weitere Vergleichsmöglichkeit besteht, ist weder festzustellen, ob die beiden Schlußverse des deutschen Liedes als Refrain gedacht waren, — was durchaus möglich ist, da sie den französischen Refrain frei übersetzen: *en bien müeir lou mal ki me tient, ki d'Amors me vient*¹ und *sô getrûre ich niemer mé: ést quît, was mir wê* — noch ist mit Sicherheit zu sagen, ob der vorletzte Vers des deutschen Liedes, dessen Taktzahl abweicht, nicht doch dreitaktig mit zweisilbigem Auftakt zu nehmen ist. Ich möchte mich für diese Lösung entscheiden. — Die Entstehungszeit des französischen Liedes ist nicht feststellbar. Zur Autorenfrage vgl. FRANK, 185. MICHEL, Mor. 1880 schlug S. 69ff. und 252ff. zwei provenzalische Lieder als Vorbild für die deutsche Strophe vor, doch ist die inhaltliche Übereinstimmung mehr allgemeiner Art und formale Entsprechungen fehlen².

6. MF. 194,18 von Ps.-Reimar nach PC. 167,37 von Gaucelm Faidit, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 401. Bei FRANK nicht erwähnt.

10 a b : // c' d d c' — Gaucelm
 4 a b : // c' d d c' — Ps.-Reimar³

SPANKE nannte zwei provenzalische Lieder gleichen Baues: PC. 375,14 von Pons de Capdoill und das oben genannte, ohne den Inhalt der Lieder miteinander vergleichen zu können. Inzwischen liegt nun das Gedicht von Gaucelm Faidit in einer kritischen Ausgabe mit Übersetzung vor: ADOLF KOLSEN, Die Canzone des Trobadors Gaucelm Faidit 'Mon cor e mi', Studi medievali 16 (1943/50) 255ff. Ein Vergleich des provenzalischen mit dem deutschen Text zeigt überraschende Übereinstimmung, so daß es mir sicher erscheint, Ps.-Reimar habe das provenzalische Lied gekannt. Er unternimmt zwar keine direkte Übersetzung und bringt einzelne Motive in einer eigenen Prägung, (sicher waren die deutschen Lyriker des Provenzalischen nicht so kundig, daß sie die oft schwierigen Satzkonstruktionen verstanden hätten) doch sind folgende Wendungen gleich oder ähnlich:

¹ Strophe 2, Übersetzung: (Amor wird) das Leid, das mich beherrscht und das von der Liebe kommt, ins Gute wenden.

² Jaufre Rudel: 8 abba/cod; Peire Vidal (PC. 364,21): 6 abba/ccddee.

³ Zu der daktylischen Lesung der deutschen Verse verweise ich auf meine Ausführungen zum daktylischen Musikrhythmus des Mittelalters unten S. 40ff.

- II, 1 *Al prim q'ie.us vi . . . dompna —*
 5 *C'aissi .m pasmei, qan vos vi dels huovills rire*
 6 *C'una doussors d'amor mi venc ferir*
 7 *Al cor, qe .m fetz si tremblar e fremir —*

Übersetzung nach KOLSEN, l. c. 258:

Als ich euch zuerst sah, Herrin —

Ich geriet nämlich, als ich eure lachenden Augen sah, derart aus der Fassung, daß von der Liebe her eine Süße mein Herz traf, die mich so erzittern und erbeben ließ —.

- 194, 17 *Mîn ougen wurden liebes alse vol,*
dô ich die minneclîchen êrst gesach,
daz ez mir hiute und iemermê tuot wol.
ein minneclîchez wunder dô geschach —

- IV, 1 *Ai! cum m'a traich mon fin cor amoros,*
C'anc mais non fo leus ad enamorar,
Tro qe vos vi, domna, don ja sazoz
Non cug sia qe us aus merce clamar.

Ah! wie hat es mir mein treues, verliebtes Herz fortgezogen, das, bis ich euch, Herrin sah, nimmer dazu bereit war, sich zu verlieben, weshalb ich glaube, daß es keineswegs an der Zeit sei, daß ich es wage, euch um Gnade anzuflehen.

- 194, 26 *Lâ stân, lâ stân! waz tuost du, sælic wîp,*
daz du mich heimesuochest an der stat
dar sô gewalteclîche wîbes wîp
mit starker heimesuoche nie getrat?
genåde, frouwe! ich mac dir niht gestrîten.
mîn herze ist dir baz veile danne mir:
ez solde sîn bî mir; nust ez bî dir:
des mauoz ich ûf genåde lônnes bîten.

Gruppe 2:

7. MF. 47,9 von Hausen nach R. 40 von Chastelain de Couci, nachgewiesen von SPANKE, nachdem VOGT inhaltliche Beziehungen zu R. 1125 von Conon de Béthune, dessen Formschema aber nicht genau paßt, feststellte (MF. 1911, 331), s. MFU. 147ff.; FRANK Nr. 6a/b (ohne R. 40). Die Möglichkeit, daß Hausen dem einen Lied das inhaltliche Motiv entnahm und von dem anderen Lied die Melodie entlehnte, weil diese ihm vielleicht besser gefiel, besteht ebenso wie die andere Möglichkeit, daß er den Formbau seines textlichen Vorbildes leicht abwandelte. In jedem Falle aber sind die romanischen Melodien im daktylischen 3. Modus zu interpretieren. (So übertrug GENNRICH ursprünglich auch R. 1125 in ZiromPh. 42 (1922) 236ff., wie alle späteren Herausgeber der Melodie einschließlich H. HUSMANN in MGG. 4,964¹). Wir nehmen daktylische Lesung der Hausenschen Strophen an und begründen dies weiter unten S. 40ff. Das Nachtigallenlied R. 40 ist nicht genau datierbar; Textausgabe bei F. FATH,

¹ SPANKES Argument freilich (S. 220f.), daß Hs. O den 3. Modus mensural notiert, trifft nicht ganz zu: nur die letzten beiden Melodiezeilen zeigen eindeutig den 3. Modus an.

Die Lieder des Castellans von Coucy, Diss. Heidelberg 1883, 49. Die Melodie bringe ich unter Hausen Nr. 12 im Beiheft zu BRINKMANN'S Liebeslyrik.

10 a' b : // b a' a' b — Chastelain

4 a' b : // b a' a' b — Hausen

(10 a' b : // b a' : // — Conon de Béthune, R. 1125)

8. MF. 49,13 von Hausen nach R. 420 (anonym), nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 118f. und FRANK Nr. 2a/b. KRAUS findet GENNRICH'S Rhythmisierung unmöglich, vgl. dazu HUSMANN'S Vorschlag l. c. 963 und meine Rhythmisierung unter Hausen Nr. 4. (Singweisen . . . zu BRINKMANN'S Liebeslyrik.)

5a 7b' : // 7b' 5a 5a 7b' — R. 420

'3a '4b' : // '4b' '3a '3a '4b' — Hausen

9. MF. 77,36 von Ulrich von Gutenberg nach R. 482 von Blondel de Nesle, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 200ff. und FRANK Nr. 8a/b. Die genaue Entstehungszeit der Chanson von Blondel ist unbekannt.

10a' b : // b b b / a' b — Blondel,

4a' b : // b b b / a' b — Gutenberg

10. MF. 87,5 von Albrecht von Johansdorf nach R. 1125 von Conon de Béthune; nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 220; FRANK Nr. 6b/c. SPANKE bemerkt: 'Inhaltlich ist das deutsche Lied durchaus selbständig', und KRAUS rekapituliert: 'nach Spanke . . . beständen inhaltlich keinerlei Berührungen'. Dies ist jedoch ein Irrtum. In beiden Fällen handelt es sich um ein Abschiedslied vor dem Aufbruch zum Kreuzzug, und das Motiv der 1. Strophe von Conon *Se li cors va servir Nostre Signor, li cuers remaint del tot en sa baillie* kehrt bei Johansdorf wieder: 'Wie wiltu nu geleisten du beide, varn über mer und iedoch wesen hie?' Vgl. auch Conon Str. V, Z. 2/3 und Johansdorf 87,25—28. Diese inhaltlichen Entsprechungen berechtigen uns, das deutsche Lied in Gruppe 2 einzuordnen.

10 a' b : // b a' : // — Conon

4 a' b : // b a' : // — Johansdorf

Gruppe 3:

11. MF. 51,33 von Friedrich von Hausen nach R. 142 von Guiot de Provins, s. MFU. 126f. und FRANK Nr. 4a/b. Der dreigliedrige Stollen ist im frühen deutschen und französischen Minnesang ungewöhnlich:

6 a' b' c : // c b' c c — Guiot

'3 a' b' c : // c b' c c — Hausen

12. MF. 80,25 von Rudolf von Fenis nach R. 1102 von Gace Brulé, nachgewiesen nach einer Anregung von BARTSCH¹, der eine französische Nachahmung von R. 1102: R. 1178 nannte, von GENNRICH, s. MFU. 208f.; FRANK Nr. 10a/b. Die Melodie ist mensural notiert (Faksimile bei GENNRICH, ZfMusikwiss. 7,84) und kann demnach nur im 3. Modus

¹ BARTSCH nennt noch 7 provenzalische Tenzonen bzw. Sirventes, die durch 3 weitere zu ergänzen sind. (s. MAUS, Peire Cardenals Strophenbau, in: Ausgaben u. Abhandlungen, 1889, Nr. 344.) Alle Lieder haben gleiche Reime und sind wohl auf dieselbe Melodie gesungen worden.

interpretiert werden. KRAUS' Interpretation im $\frac{3}{4}$ -Takt ist unmöglich, sie verkennt völlig den doppeltaktigen Charakter der Musik und der mhd. Daktylen. (s. u. S. 40 ff.) — Das Lied von Gace entstand nach PETERSEN DYGGVE l. c. 457 zwischen 1180 und 1185.

10 a' b': // c c c b' — Gace } in beiden Fällen coblas
4 a' b': // c c c b' — Fenis } capfinadas

Gruppe 4:

13. MF. 35,16 von Reimar¹ oder Dietmar nach PC. 70,43 von Bernart de Ventadorn, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 89. Die Texte fehlen bei FRANK. Bernarts Melodie war so beliebt, daß sie zwei Jahrhunderte hindurch immer wieder mit neuen Texten ausgestattet wurde. Nachdem ich 1945 den Zusammenhang zwischen Bernarts Lied und dem *Quisquis cordis et oculi* des Philipp de Grève entdeckte², gab GENNRICH, Zs. 82, 115f. und 128f. eine Zusammenstellung der bisher bekannten Nachahmungen. Interessant ist, daß ein großer Teil der Contrafacta nicht genau der Reimordnung Bernarts folgt, während gleichgebaute Lieder wie CB. 128, R. 294 oder Nr. 58 der Monsee-Wiener Liederhs. mit anderen Melodien versehen sind. — Die Entstehungszeit des provenzalischen Liedes ist nicht genau zu ermitteln.

8 a b a b / c d c d — Ventadorn
'4 a b a b / c d c d — MF. 35,16 (auch 67,9 und 103,3 —
s. Nr. 20 und Nr. 21)

14. MF. 44,13 von Friedrich von Hausen nach PC. 167,53 von Gaucelm Faidit, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 135. FRANK druckt unter Nr. 5a nur 44,13 ab, vgl. meine Bemerkungen zu FRANK im Anz. 68 (1956) 175 unter Gr. 5. SPANKE, Deutsche und franz. Dichtung im Mittelalter, 1943,85, hält Gaucelm Faidit für jünger als Hausen, doch beginnt die Wirkungszeit desselben um 1180 (s. MOUZAT in MGG. 4, 1955, 1465), so daß eine Beeinflussung nicht ausgeschlossen ist, wenn PC. 167,53 zu den früheren Liedern Faidits gehört. Eine Gesamtausgabe seiner Lieder liegt noch nicht vor, ist aber angekündigt. — Hausens Gedicht hat mit R. 1664 (Vorbild für MF. 112,1, s. o. Nr. 4) die allgemeine Thematik der nicht erhörten Liebe gemeinsam, was aber nicht beweist, daß Hausen auch die Melodie übernahm und die Reime veränderte, da diese Thematik hundertfach hüben wie drüben erklang. Ich sehe mich deshalb nicht berechtigt, dieses Lied in Gruppe 2 einzuordnen.

7 a b': // b' a a b' a — Faidit
'4 a b': // b' a a b' a — Hausen

15. MF. 45,1—45,36 von Friedrich von Hausen nach R. 742 von Blondel de Nesle³, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 137; von FRANK nicht

¹ Zur Verfasserschaft Reimars s. BRINKMANN in Fs. f. KLUCKHOHN und SCHNEIDER, Tübingen 1948, 503—508.

² Die Singweisen des Blondel de Nesle, Diss. Ffm 1945 (ungedruckt), S. 68 Anm. 4. Ich beabsichtige, diesen Liederkomplex herauszugeben.

³ SPANKE, Dt. u. frz. Dichtung, 1943,85, vermutet einen Guiot als Autor. Dies ist ein Irrtum, da Blondel sich selbst im letzten Vers der vierten, letzten Strophe nennt.

erwähnt. Text und Melodie s. AARBURG, Singweisen zu BRINKMANN'S Liebeslyrik unter Hausen Nr. 10/11. Hausen übernahm nicht bis zum Schlusse den Reimbau, — wahrscheinlich gelang ihm die Durchführung des a-Reimes durch die ganze Strophe nicht. Die Einführung des neuen Reimpaars ist aber geschickt vorgenommen worden, da die beiden Schlußzeilen auch musikalisch eine Sondergruppe darstellen. Diese Änderung schließt eine Kontrafaktur nicht aus, da in einem anderen, absolut sicheren Falle der Reimbau von Hausen ebenfalls aus denselben Gründen abgewandelt wurde (45,37, s. o. unter Nr. 1). — Blondels Lied ist undatierbar.

$$\begin{array}{l} 7 a b' : // a a b' \quad | \quad a a \text{ — Blondel} \\ '4 a b' : // a a b' \quad | \quad c c \text{ — Hausen} \end{array}$$

16. MF. 48,32 von Friedrich von Hausen nach PC. 70,36 von Bernart de Ventadorn, nachgewiesen von BARTSCH, s. MFU. 116f.; FRANK Nr. 1a/b. Die Thematik beider Lieder ist ähnlich, aber allgemein: Klage, von der Geliebten getrennt zu sein. SPANKE machte noch eine mlat. Imitation namhaft (Gött. Gel. Anz. 205, 1943,78), den Conductus *Si mundus viveret* (Anal. hymn. 21,214) und bemerkt: 'wie die Initien zeigen, widerstrebt der Tonfall der Kontrafakta durchaus dem hier anapästischen Rhythmus des sechsten Modus. Sollten nordfranzösische und deutsche musikkundige Dichter in gleicher Weise das Wichtigste an einem Liede, den rhythmischen Aufbau, mißverstanden haben?' Hierzu ist zu entgegnen, daß anapästischer Rhythmus nicht den 6., sondern den 4. Modus als musikalisches Pendant besitzt und daß Bernarts Lied durchaus nicht rein anapästisch angelegt ist, sondern ebensogut jambisch oder spondeisch interpretiert werden kann. — Bernarts Lied ist nach 1155 entstanden.

$$\begin{array}{l} 6 a b : // a b : // b \text{ — Ventadorn} \\ '3 a b : // a b : // b \text{ — Hausen} \end{array}$$

17. MF. 50,19 von Friedrich von Hausen nach R. 187 von Gace Brulé, nachgewiesen von SPANKE¹, s. MFU. 121; FRANK Nr. 3a/b. Das französische Lied ist nach PETERSEN DYGGVE l. c. 40 zwischen 1179 und 1185 komponiert worden.

$$\begin{array}{l} 7 a' b' : // a' b' c' c' \text{ — Gace} \\ '4 a' b' : // a' b' c' c' \text{ — Hausen} \end{array}$$

18. MF. 53,31 von Friedrich von Hausen nach R. 1490 (anonym und ohne Melodie überliefert), nachgewiesen von SPANKE², s. MFU. 156. Bei FRANK nicht erwähnt. Textabdruck von R. 1490 bei BRAKELMANN in Arch. f. d. Stud. d. neueren Spr. 42 (1868) 300. Das frz. Lied ist nicht datierbar und vielleicht selbst Nachbildung eines bekannteren Liedes. Alle anderen von SPANKE angegebenen romanischen Lieder haben weiblichen a-Reim.

$$\begin{array}{l} 7 a b : // : b a : // \text{ — R. 1490} \\ '4 a b : // : b a : // \text{ — Hausen} \end{array}$$

¹ Das von SPANKE genannte 'gleichgebaute Lied' Gaucelm Faidits (PC. 167,50) hat die Form: 8 a b a b a b C C.

² Die anderen von SPANKE 209 genannten frz. Lieder haben weiblichen Reim und scheiden aus.

19. MF. 63,28 von Heinrich von Veldeke nach R. 522 von Gace Brulé (ohne Melodie überliefert), nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 180, Anm.; FRANK Nr. 7a/b. Die Bauformen stimmen genau überein, nur ist der Schluß bei Gace Refrain. Man beachte jedoch die inhaltliche Übereinstimmung beider Schlußverse: *só is sí dá ende ich bin hî — mes pou la voi, si m'en duil* (aber ich sehe sie wenig und bin darob bekümmert). Das frz. Lied ist nach PETERSEN DYGGVE l. c. 74 zwischen 1185 und 1190 entstanden.

7 a' b: // b a' c C C — Gace
4 a' b: // b a' c c c — Veldeke

20. MF. 67,9 von Ps.-Veldeke nach PC. 70,43 von Bernart de Ventadorn und
21. MF. 103,3 (verschiedenen Autoren zugesprochen) nach PC. 70,43 von Bernart de Ventadorn: vgl. oben unter Nr. 13 (MF. 35,16).

Gruppe 5:

22. MF. 57,10 von Heinrich von Veldeke nach R. 221 von Pierre de Molins, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 164; bei FRANK nicht erwähnt. Pierre de Molins war ein Zeitgenosse und Freund des berühmten Trouvère Gace Brulé. Diesem wurde auch von einigen Hss. die offensichtlich sehr beliebte Chanson R. 221, — die mehrfach im französischen Raume Nachahmung fand, so in R. 222, 1179, 528, — zugesprochen, doch konnte PETERSEN DYGGVE die Verfasserschaft Pierre's de Molins erweisen. (Personnages historiques XV in: Neuphil. Mitteil. 43, 1942, 62 ff.) Die sonst von SPANKE genannten altfranzösischen Lieder sind entweder jünger, anonym oder Unicum, d. h. also nicht so berühmt wie R. 221, das mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorbild gedient hat. Text und Melodie s. meine Ausgabe zu BRINKMANN'S Liebeslyrik unter Veldeke Nr. 3/5.

8 a' b: // b a': // — Pierre de Molins
'4 a' b: // b a': // — Veldeke

23. MF. 113,1 von Bernger von Horheim nach PC. 80,25 von Bertran de Born oder dessen Vorbild, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 258; FRANK Nr. 14a—c (a=Horheim, b=R. 1457, c=PC. 80,25). Das Mieg-Sirventes von Bertran de Born ist ohne Melodie überliefert, entlehnte diese, wie es für die Gattung der Sirventes meist die Regel war, wohl einem anderen Liede, vielleicht dem anonymen französischen Lied R. 1457, das gleiche c'-Reime hat: *-ance — -anza*. Allerdings kann R. 1457 auch die Nachahmung eines Liedes sein, das Bertran de Born für sein Sirventes in Anspruch nahm. Es ist eines der letzten Lieder von Bertran de Born und wurde wohl im Sommer 1194 geschaffen (s. FRANK 173).

10 a b: // b c' c' b — Bertran und R. 1457¹
4 a b: // b c' c' b — Horheim

24. MF. 215,14 von Hartmann von Aue nach R. 171 von Gace Brulé, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 469; FRANK Nr. 20a/b.

¹ SPANKE gibt S. 224 an, daß das Lied in Hs. O im 3. Modus überliefert ist, doch ist diese Taktart dort durchaus nicht eindeutig erkennbar.

Die Chanson von Gace Brulé war im Mittelalter berühmt und wird von Dante (*De vulgari eloquentia* II,9) zitiert. Die Bauformel ist im Provenzalischen oft vertreten und eine anonyme afr. Chanson à la vierge R. 113 zeigt sie ebenfalls, ist aber mit anderer Melodie überliefert. Dieses Lied ist wohl jüngeren Datums, kann aber das Kontrafakt eines älteren Liedes sein, das Hartmann evt. auch als Vorbild gedient haben könnte. Wir geben dem Liede des berühmten Gace Brulé den Vorzug, obwohl dies natürlich nicht andere Möglichkeiten ausschließt. Gace's Lied ist nach 1191 und vor 1202 entstanden (PETERSEN DYGGVE I. c. 45).

10 a' b' : // c c d' d' — Gace
4 a' b' : // c c d' d' — Hartmann

Gruppe 6:

25. MF. 48,3 von Friedrich von Hausen vielleicht nach R. 309 oder R. 1089 von Gontier de Soignies, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 156; bei FRANK nicht vermerkt. Textausgabe s. SCHELER, *Trouvères belges du XII^e au XIII^e s.*, 1879, 61 und 66. Gontiers Lieder haben Refrain, passen aber sonst völlig auf Hausens Strophen, ja, ein charakteristischer Quintsprung inmitten des 7. Melodieverses von R. 309 scheint von Hausen bei der Textgestaltung beachtet worden zu sein, vgl. meine Ausgabe zu BRINKMANN'S Liebeslyrik unter Hausen Nr. 17. Die Melodie von R. 1089 ist nicht überliefert, die Fassung in M ist apokryph und ohne melodischen Sinn; es ist durchaus denkbar, daß Gontier beide Texte auf die gleiche Melodie dichtete, so daß wir dieses Lied, für das sonst keine Vorbilder vorhanden sind, in Gruppe 5 einordnen können. Das von SPANKE noch erwähnte Kreuzlied R. 886, dessen Themenkreis zwar Hausens Gedicht nahesteht, ('aber im Text finden sich keine direkten Anklänge', SPANKE 208) hat folgenden Bau: 8 a b a b | a b a b | 7 C' C' (s. BEDIER, *Les chansons de croisade*, 1909, 77).

8 a b : // a b / a b / C C — Gontier
'4 a b : // a b / a b / c c — Hausen

26. MF. 61,33 von Heinrich von Veldeke vielleicht nach R. 1465 von Gace Brulé oder anderen, Nachweise bei SPANKE, s. MFU. 173; bei FRANK nicht erwähnt. Die von SPANKE genannten drei altfrz. Lieder passen metrisch, doch scheidet R. 430, von Moniot d'Arras, wegen jüngeren Alters aus. Auch R. 1897a scheint fraglich; es ist zwar Blondel de Nesle zugeschrieben, einem berühmten und auch von Minnesängern nachgeahmten Trouvère (s. Nr. 9 und 15), doch scheint es nicht zu seinen bekannten Liedern zu gehören. (Vgl. AARBURG, *Blond.*, Diss. 1945, 73 ff.) R. 1465 von Gace Brulé war offenbar beliebt und bekannt, wie die reiche Überlieferung anzeigt. SPANKE nannte noch ein Lied von Jaufre Rudel (PC. 262,2), das aber andere Reimordnung zeigt: ab : // ccd. Eine solche Reimvariante würde eine Kontrafaktur nicht ausschließen, (vgl. oben unter Nr. 1 und 15, ferner das unter Nr. 13 genannte Lerchenlied von Bernart de Ventadorn und seine Kontrafakten), da aber romanische Lieder mit dem gleichen Reimbau wie Veldekes Gedicht vorliegen, sind diese vorzuziehen. — SPANKE'S Beispielen ist außerdem noch R. 499 von Grace Bulé, als Unicum und

ohne Melodie überliefert, hinzuzufügen, dgl. der mlat. Conductus AH. 21,243, s. SPANKE in Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, phil. hist. Klasse 3. Folge Nr. 18 (1936) 153. — Die oben genannte Chanson von Gace Brulé R. 1465 entstand nach PETERSEN DYGGVE l. c. 74 ff. gegen 1200, also verhältnismäßig spät, doch ist nicht ausgeschlossen, daß Veldeke sie kannte und nachahmte; Text ds. S. 230.

8 a b: // a a b — Gace, dgl. R. 1897a und R. 430

'4 a b: // a a b — Veldeke

27. MF. 65,28 von Heinrich von Veldeke vielleicht nach PC. 70,9 von Bernart de Ventadorn, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 185; bei FRANK nicht erwähnt. Bernart de Ventadorn führte in diesem Lied außer coblas capfinadas eine kunstvolle Abfolge grammatischer Reime durch, wie etwa *brotha-brolh*, *bona-bo*, *vira-vir*, die im Deutschen kaum nachgeahmt werden konnte¹. Zwei französische Lieder von Richard de Semilli mit gleicher Melodie (R. 614 und R. 22) stimmen mit Veldekes Strophenbau ebenfalls überein. Zwischen diesen vier Liedern besteht Gleichheit der Thematik: Sommerbeginn und Liebe. Bernarts Lied ist leider ohne Noten überliefert. Keines der romanischen Lieder ist genau datierbar. Text: C. APPEL, Bernart de Ventadorn, Halle 1915, 107 und G. STEFFENS, Der kritische Text der Gedichte von Richard de Semilli, Halle 1902, 346 (Festgabe für W. FOERSTER).

7 a' a: // a a' a' a — Ventadorn

7 a' b: // b a' a' b — Richard de Semilli

4 a' b: // b a' a' b — Veldeke

28. MF. 81,30 von Rudolf von Fenis und

29. MF. 83,11 von Fenis nach verschiedenen romanischen Liedern, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 210f. und 214; vgl. FRANK Gruppe 11. Beide Lieder zeigen inhaltliche Beziehungen zu Liedern von Folquet de Marseille, s. MFU. und FRANK. Da ich 81,30 vom musikalischen Standpunkt aus auch daktylisch interpretiere (s. u. S. 40 ff.), kann ich beide Lieder hier gemeinsam behandeln. Die schlichte siebenzeilige Strophe 10 a' b: // b a' b war in der Romania außerordentlich beliebt. Die provenzalischen Lieder sind leider ohne Melodie erhalten. Von den 22 afr. Liedern (nicht 'etwa 30', MFU. 210) gleicher Bauart (s. PETERSEN DYGGVE l. c. 206) scheiden einige aus zeitlichen Gründen aus. Übrig bleiben nur R. 42 von Gace Brulé, nach PETERSEN DYGGVE 62 zwischen ca. 1180 und 1185 entstanden, R. 1502 von Gace Brulé, nicht datierbar, R. 238 von Hugues de Bregi (nicht genau datierbar) und die nicht datierbaren Anonyma R. 184, 206, 241. SPANKE nannte noch R. 1779 von Gace Brulé, doch ist dieses Lied aus zeitlichen Gründen auszuschließen, da es nach PETERSEN DYGGVE 23f. erst 1201 entstand. Welche Melodie Fenis wählte, ob eine provenzalische oder eine französische, ist nicht entscheidbar; da er jedoch mit Sicherheit ein Lied von Gace benutzte (s. Nr. 12), ist es nicht ausgeschlossen, daß er auch R. 42 kannte, das in einer Hs. rhythmisch lesbar aufgezeichnet ist.

¹ Solche grammatischen Reime, zum 1. Male in der mhd. Lyrik nachweisbar und vielleicht von Bernart angeregt, glückten Veldeke in 66,24 und 66,32. Vgl. auch Reimar 198,4.

30. MF. 114,21 von Bernger von Horheim nach verschiedenen romanischen Liedern, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 260; FRANK Nr. 15a—e, s. zur Form und zur Frage der Datierung S. 177 und meine Besprechung Anz. 68,172 ff. Zwischen den beiden Liedern von Bertran de Born PC. 80,1 und 80,31 und dem berühmten Kreuzlied des Conon de Béthune R. 1837 von 1180/81 besteht offensichtlich ein Zusammenhang, da alle drei Lieder gleiche Reime benutzen. Conons Lied ist das älteste und wird Bertran für seine Kanzone 1 (1184/87) und sein Sirventes 31 (1187) als Vorbild gedient haben.
31. MF. 116,1 von Hartwig von Rute und
32. MF. 118,19 von Bliigger von Steinach, die ich daktylisch interpretiere (s. u.) und die mit Nr. 28 und 29 hinsichtlich der Bauform identisch sind, so daß auch hier das oben Gesagte gilt. Bemerkenswert ist nur noch, daß Hartwig in 116,1, Str. II dasselbe Motiv verwendet wie Gaucelm Faidit in dem gleichgebauten Liede PC. 167,64, das leider ohne Melodie erhalten ist:

1 *Pel messatgier que fai tan lonc estage
que ma dona mi degr'aver trames,*

Übersetzung: ‚Wegen des Boten, welcher so lange säumt [und] den meine Herrin mir gesandt haben müßte...‘

116, 13 *sin welle dann mir ir boten senden,
dem ich erwartet hân vor langer zît.*

Zu Gaucelm Faidit vgl. Nr. 14.

Sonderfall

33. MF. 115,27 von Bernger von Horheim nach R. 160 von Gace Brulé, nachgewiesen von SPANKE, s. MFU. 263; FRANK Nr. 16a/b. Horheims Lied zeichnet sich durch eine außerordentlich kunstvolle Verzahnung von Binnen- und Endreimen aus, aber ‚dem Ton Gace Brulé’s¹... fehlen gerade die hier so charakteristischen Innenreime durchaus‘ (KRAUS, MFU. 263). Das ist richtig, doch sollte es nicht denkbar sein, daß ein deutscher Minnesänger, nachdem er lernte, die romanischen Strophenmuster mit Geschick zu handhaben, sein Vorbild zu überbieten versuchte, ein Beispiel übrigens, das in dieser Art und zu dieser Zeit einmalig ist. Zum weiblichen c-Reim Horheims, dessen Vorkommen unseren grundsätzlichen Forderungen gemäß eine Kontrafaktur ausschließen müßte, ist zu bemerken, daß wir ihn in diesem besonderen Falle wohl akzeptieren dürfen, da Horheim innerhalb dieser reimlichen Fesseln gewiß keine andere Wahl blieb. Die Melodie von Gace paßt übrigens ausgezeichnet zu dem Lied, ja, ihre Motivik scheint Horheims Binnenreime geradezu provoziert zu haben. (Ich veröffentliche sie in der erwähnten Ausgabe unter Horheim Nr. 6.) Schließlich zeigen beide Lieder inhaltlich ‚eine unverkennbare Verwandtschaft‘ (SPANKE 225).

10 a' b: // c c c — Gace

4 a' b: // c c' c — Horheim

In der folgenden Tabelle stelle ich nun alle nachgeahmten romanischen Minnesänger zusammen und füge die Nummern der deutschen Nach-

¹ Die Namensform ist Brulé, vgl. GENNRICH in MGG. 4 (1955) 1216.

ahmungen hinzu. Für nur formale Nachahmungen beschränke ich mich auf die verhältnismäßig sicheren Gruppen 1—4.

	Nachahmung von Inhalt und Form in Nr.		Nachahmung des Inhalts in Nr.			Nachahmung der Form in Nr.			
Troubadours									
Folquet de Marseille	1	2	12	28	29				
Bernart de Ventadorn						13	16	20	21
Gaucelm Faidit	6			32			14		
Peire Vidal	3								
Trouvères									
Gace Brulé	33		162,7	(S. 30)		12	17	19	
Blondel de Nesle	9						15		
Chrestien de Troyes	4			14					
Conon de Béthune	10			7					
Guiot de Provins								11	
Chastelain de Couci								7	

Diese Tabelle bestätigt, was wir ohnehin wissen: daß im letzten Drittel des 12. Jh's Folquet de Marseille, Bernart de Ventadorn etc. zu den berühmtesten Minnesängern der Romania gehörten.

Jene fünf Minnelieder, die ich in meine Zusammenstellung als daktylische Beispiele aufnahm, die von der Germanistik in der Regel aber jambisch interpretiert werden: 47,9; 81,30; 116,1; 118,18 und 194,18, sind hier noch zu besprechen. Der Terminus 'Daktylen' kann in unserem Falle nur mit dem Vorbehalt angewandt werden, daß es sich um spezifisch mittelalterliche, musikalische Daktylen handelt, das heißt in mittelalterlicher Terminologie: um den 3. Modus¹. Der 3. Modus ist eine zweiteilige Taktart, besser: eine Art Doppeltakt, der zwei verschieden gefüllte Takte zu einer Einheit verbindet: $\dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} | \dot{\downarrow} |$. Die rein daktylischen mhd. Verse z. B. von Gutenberg prägen diese Doppeltaktigkeit noch deutlicher aus als es die zugehörigen französischen Verse vermögen (s. o. Nr. 9):

	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow} \dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow} \dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow} \dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$
795	daz	ist ir	sünde	un - de	grâz	mis - se -	tât.	
4829	ou	par man	vis	dant la	cou -	leur de -	font	
789	daz	hânt mir	ir	schaeniu	ou -	gen ge -	tân	
4824	pour	coi je	chant,	ne ne	sa -	vroi - e	dant.	
78,35	un -	de wil	gern	sol - he	nôt	ie - mer	lf -	den
4823	qu'en	moi ne	truis	ne joi -	e	ne te -	e -	ce
	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow} \dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow} \dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow} \dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$	$\dot{\downarrow}$

¹ F. GENNRICHS Terminus *Dreisilbentakt* erscheint mir weder schlagkräftig noch zutreffend, kann doch der daktylische Takt des 3. Modus auch mit einer Silbe, der männlichen, mit zwei Silben, der weiblichen Reimsilbe oder mit mehr als 3 Silben, — s. GENNRICHS eigene Angabe in Zs. 82,134, — gefüllt werden.

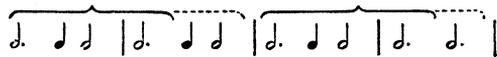
C. v. KRAUS verwandelte diesen schwergewichtigen, doppeltaktigen Rhythmus MFU. 201 in einen leichtfüßigen Dreivierteltakt, dessen gänzlich andersartige Akzentverhältnisse die rhythmische Gestalt der deutschen Verse gewaltsam zerstören. Dieser 3. oder 'gotische' Modus, wie ihn H. BESSELER (MGG. 1, 683) nennt, war Träger einer stilisierten textlich-musikalischen Aussage, einer anspruchsvollen, ja präntiösen Liedformung, die bewußt Leichtverständlichkeit ausschloß. Dadurch, daß die einzelne Zeile dank der doppeltaktigen Anlage eine besondere Länge erhielt, gewann die melodische Linie reiche Entfaltungsmöglichkeiten. Die Takte, insbesondere die Vorkadenz- und die Kadenztake wurden meist stark ausgeziert:



So wurden die Akzentverhältnisse des Textes durch den ebenmäßigen, gemessenen Fluß der Melodie nivelliert, und Tonbeugungen wie die folgenden wurden nicht sonderlich fühlbar, wiewohl die deutschen Minnesänger sie mit wachsender Fertigkeit zu vermeiden suchten:



Der Langvers bedurfte einer Zäsur, die ihn in zwei — wie wir sehen werden symmetrische — Teile gliederte. Die romanischen Sänger beschwerten die Stelle vor dieser Zäsur gern mit einer akzenttragenden Silbe, wie sie auch das Versende durch exponierte Silben, den Reim, auszeichneten; für die übrigen Teile des Verses wurden die natürlichen Akzentverhältnisse jedoch nicht beachtet. Diese Zäsur liegt bei Melodien im 3. Modus stets nach der 4. Silbe:



Die typische symmetrische Einteilung des Verses ist bei vielen mhd. Texten deutlich erkennbar:



Der dritte Modus bietet Raum für freie Taktfüllungen. Es ist nun bemerkenswert, daß diese bei den mhd. Sängern meist eine ganz bestimmte Verteilung aufweisen, die die symmetrische Gliederung der Zeile wahrt:



(Wir lesen diese Verse allerdings nicht mit KRAUS, sondern mit der Überlieferung BC, der auch BRINKMANN, Liebeslyrik, folgt.)

Es dürfte nun vom musikalischen Standpunkt aus durchaus vertretbar sein, die zuvor genannten fünf mhd. Lieder daktylisch, d. h. im 3. Modus zu interpretieren. Alle Schwierigkeiten lassen sich durch die dem 3. Modus eigene Elastizität ausgleichen. (In meiner genannten Ausgabe zu BRINKMANN'S Liebeslyrik unterlege ich die Texte daktylischen Melodien.) Wir können diese mhd. Lieder entweder als frühe, unausgereifte Beispiele für die Nachahmung romanischer Daktylen fassen oder wir können auch den Beweis einer Kennerschaft, die den 3. Modus seiner Elastizität entsprechend frei zu handhaben wußte, in ihnen sehen.

III. Zurückweisung erschlossener Melodien

Aus der Fülle der metrischen Beziehungen, die vor allem HANS SPANKE aufdeckte, trafen wir unseren strengen Maßstäben entsprechend nur eine kleine Auswahl. Wir ersparen es uns, hier alle nicht akzeptierten Fälle aufzuzählen, die sich ja aufgrund andersartiger Formbildung oder jüngeren Datums von selbst ausschließen¹. Es sei nur nochmals betont, daß auch Formvarianten uns eine Kontrafaktur durchaus anzunehmen erlauben, denn wir kennen genügend Fälle formaler und zugleich melodischer Variationen eines nachgeahmten Musters². Ob und wie die frühen deutschen Minnesänger allerdings ihre Vorbilder verwandelten, entzieht sich unserer Kenntnis, da wir keine Melodien besitzen. So erscheint mir auch jeder Versuch indiskutabel, für deutsche melodiöse Minnelieder einigermaßen passende romanische Weisen auszusuchen und sie als Ersatz für die fehlenden Weisen anzubieten, wie GENNRICH es 1942 (Zs., S. 44f.) vorschlug³ und praktizierte, indem er vier Walther-Texte mit altfranzösischen, scheinbar passenden Melodien versah:

¹ Erwähnt sei hier nur MF. 115,3 von Horheim, dessen Reimbau genau zu einem Liede von Bernart de Ventadorn (unter anderen provenzalischen Fällen) paßt, das aber im Abgesang einen fünftaktigen Vers zeigt: '4a b://c 5c '4d d gegenüber 7a b:// c c d d. Dieser Vers kommt in allen drei Strophen in eindeutiger Überlieferung vor, so daß hier von einer Formvariante zu sprechen ist, deren musikalische Behandlung ungewiß bleibt. — Da SPANKE die Lieder Veldekes hochdeutsch las, kam er hinsichtlich ihrer Metrik oft zu anderen Ergebnissen als FRINGS-KRAUS in MF 1940 bzw. 1950, so daß die von ihm vorgeschlagenen romanischen Parallelen nun nicht mehr passen. So las SPANKE in 66,9, 65,13 und 66,1 statt weiblicher Reime männliche Reime. In 60,29 bemerkte er nicht den Fünftakter mit Binnenreim.

² Vgl. GENNRICH in Zs. 82. 116ff.

³ 'Wir wissen wohl den Wert einer Originalmelodie einzuschätzen. . . . ; es wäre aber kleinlich, in Ermangelung von Originalweisen auf jede andere Möglichkeit zu verzichten. . . . es stehen uns zahlreiche altfranzösische, altprovenzalische und mittellateinische Liedmelodien zur Verfügung, und es handelt sich nun darum, brauchbare Weisen auszuwählen'. — 'Während des ganzen Mittelalters . . . hat die Kontrafaktur eine . . . zentrale Rolle gespielt: wohl kein Lieddichter hat sich ihr entziehen können . . . eine oft geübte Praxis, jedenfalls durchaus kein Verbrechen'.

Für W. 100,24 wählte er R. 3 von Blondel de Nesle, eines der weniger bekannten Lieder dieses Trouvère. Abgesehen jedoch von der fehlenden Kongruenz des Reimgeschlechts, zeigt vor allem der innere Bauplan beider Lieder eine grundsätzliche Abweichung¹:

$$\begin{array}{c} \alpha^+ \beta^+ \\ 8 \ a \ b \end{array} : \parallel : \begin{array}{c} \beta^{(+)} \gamma^+ \\ a \ b \end{array} : \parallel : \begin{array}{c} \delta \ \gamma^+ \\ b \ b \end{array} \text{ — R. 3}$$

Die reimliche und vor allem syntaktische Gliederung von Walthers Strophen kann sich niemals diesem musikalischen Schema fügen, da gerade dort eine Zäsur vorliegt, wo Blondels Melodie einen steten Fluß aufweist. Walthers Strophe wäre so zu gliedern:

$$'4 \ a \ b : // \ c' \ d' \ c' / \ e \ f \ e \text{ — W. 100,24}$$

Auch W. 39,1 zeigt eine andere innere Anlage als das vorgeschlagene Lied R. 1259/1318 von Moniot de Paris:

$$\begin{array}{c} 10 \ a : // \ a \ b' \ b' \\ 4 \ a \ a \ a / \ a \ a \end{array} \text{ — R. 1259/1318}$$

In beiden Strophen Walthers sind die Schlußverse inhaltlich deutlich vom vorhergehenden Text abgegrenzt während die drei ersten Verse eine Einheit bilden.

Die beiden anderen romanischen Lieder stimmen dagegen in ihrer grundsätzlichen Anlage mit den zugesellten Waltherschen Texten überein:

$$\begin{array}{c} '4 \ a \ a : // \ a \ a \ a \text{ — W. 75,25} \\ 8 \ a \ b : // \ b \ a \ b \text{ — R. 945 von Gautier d'Espinal} \\ 4a' \ 3b : // \ 3c \ 4d' \ 4d' \ 3c \text{ — W. 51,13} \\ 7a' \ 5b' : // \ 5b \ 7b \ 7a' \ 7b \text{ — R. 2067 von Gautier d'Espinal} \end{array}$$

Im ersten Falle könnte jeder romanische Sieben- oder Achtsilbner mit männlichen Reimen², gleich, welche Reimstellung er im Abgesang zeigt, — es gibt acht Möglichkeiten bei zwei Reimen! — als Vorbild dienen, und es ist nicht einzusehen, warum GENNRICH diese wenig repräsentative Melodie, R. 954, deren Überlieferung als musikalisches Unicum in U zudem wenig gesichert ist, wählt. Im zweiten Falle ist die fehlende Kongruenz des Reimgeschlechts zu beanstanden³.

H. J. MOSER machte 1934 den Vorschlag⁴, für Walthers Lied 110,13 eine Melodie von Bernart de Ventadorn zu übernehmen 'und es so wieder stilecht singbar zu machen. Es kommt dabei sogar eine so herrliche Einheit von Wort und Weise zustande, daß man fast annehmen kann, Walther habe Ventadorns Melodie benutzt.' (S. 145). Prüfen wir jedoch den Aufbau beider Lieder kritisch, so zeigen sich erhebliche Abweichungen in der formalen Konzeption:

¹ s. S. 337ff. meiner Diss. Ffm. 1945.

² Um nur einige mit Melodien erhaltene Beispiele zu nennen: R. 275 und 1002 vom Roi de Navarre, R. 1977 u. 687 von Gace Brulé oder die oben unter Nr. 26 genannten Fälle.

³ GENNRICHs Bezeichnungen der einzelnen Melodieverse sind irreführend, denn beide Schlußverse nehmen, was oft zu beobachten ist, die Stollenmelodie wieder auf, indem sie die Kadenz beibehalten, die Initien jedoch variieren.

⁴ MOSER, Zu Ventadorns Melodien, Zs. f. Musikwissensch. 16 (1934) 150f.

4' a' b': // c D' D' — W. 110,13,
 10 a' b' b' a' c c d' — PC. 70,42.

Walthers Lied ist in Barform gebaut, mit Refrain der beiden Schlußverse, Bernarts Melodie ist dagegen durchkomponiert. Ihre Schönheit ist unbestreitbar und sie ist der Ausdruckskraft des Waltherschen Liedes durchaus ebenbürtig. Jedenfalls ist ihre Wahl, wenn auch wissenschaftlich anfechtbar, glücklicher als die der zuvor genannten Melodien.

Dem fest begrenzten Begriff der Kontrafaktur fügte GENNRICH kürzlich das Phänomen der sogenannten 'Grundlagen-Kontrafaktur' hinzu¹, das in diesem Zusammenhang noch kurz gestreift sei. Er entwickelte diesen Begriff anlässlich einer Studie HUISMANS² über zwei Hymnen, die deutliche melodische Anklänge an Walthers 2. Philippston und Palästinalied zeigen und HUISMAN den Gedanken nahelegten, Walthers Melodien stellten eine Bearbeitung dieser Hymnen dar oder, wie er es nennt, eine 'modernisierende Kontrafaktur'. GENNRICH nahm diesen Gedankengang auf und definierte den Begriff der 'Grundlagen-Kontrafaktur'³.

Hinsichtlich der Palästinaemelodie von Walther ging HUISMAN so vor, daß er eine Hymne (*Te Joseph celebrent*) in ihre motivischen Bestandteile zerpfückte und dann, unter Auslassung nicht passender Teile, so wieder zusammensetzte, daß eine quasi-Palästinaeweise dabei herauskam. — Mir scheint, daß HUISMAN wie GENNRICH hier einem grundsätzlichen Irrtum verfallen sind. Die beobachteten gleichen oder ähnlichen Melodiemotive sind keinesfalls Beweis für eine Abhängigkeit des mittelalterlichen Liedkünstlers von irgendeiner Vorlage. Diese Motive sind allenthalben nachweisbar, sie lagen gleichsam in der Luft und waren Allgemeingut, hundertfach in ähnlicher oder anderer Konstellation anzutreffen. Der Anfang von Walthers Philippstonmelodie z. B., den GENNRICH in Nachfolge HUISMANS mit soviel Geschick aus dem Aachener Weihnachtslied ableitet, begegnet als Anfang zahlreicher Antiphonen, die GEVAERT in seinem klassischen Buche 'La mélopée antique...' als Thema 8 (S. 247 ff.) vor sechzig Jahren bereits zusammenstellte.

Wollten wir GENNRICHS Terminus der 'Grundlagen-Kontrafaktur' akzeptieren, so müßte praktisch jede Komposition des Mittelalters als solche

¹ GENNRICH, Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch 'Philippe, küneec hère', *Studi medievali* 17 (1951) 71 ff.

² J. A. HUISMAN, Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, Utrecht 1950, 128 ff.

³ 'Wenn nun der nachschaffende Autor aus einer älteren Melodie das Material zum Aufbau einer neuen Melodie entnahm, was nötig wurde, wenn das jüngere Lied von dem älteren metrisch stark abwich, also etwa einen größeren Umfang hatte als die Vorlage, dann greift der Kontrafaktor Distinktionen aus der älteren Melodie heraus und fügt sie zu einem neuen Grundriß zusammen, indem er im Interesse des neuen Aufbaues event. geringfügige Veränderungen vornimmt, vielleicht Übergänge neu hinzukomponiert oder der neuen Lage entsprechend abändert. In diesem Fall liegt eine Grundlagen-Kontrafaktur vor.' (S. 71 f.)

bezeichnet werden, denn die künstlerische Leistung des mittelalterlichen Komponisten besteht im Komponieren, in der geschickten Verwendung gängiger Motive. Ich meine, man sollte den Begriff der Kontrafaktur nicht derart ausweiten; wir bezeichnen ja auch nicht die bloße Übernahme eines Formprinzips (wie das des Sonetts etwa) oder formaler Bestandteile als Kontrafaktur. Es wäre besser, für die von GENNRICH und HUISMAN beobachtete Motivgleichheit den Terminus Motivzitat oder Motivvariante oder ähnliches zu verwenden. — Daß bestimmte Modellmelodien im Mittelalter als Basis für variierende Nachbildungen existiert haben, soll nicht bestritten werden. (So fand ich eine Modellmelodie für Walthers Palästina-weise in einer Reimantiphon, über die ich in nächster Zeit hier berichten werde.) Von der Übernahme oder Nachahmung einer Modellmelodie kann aber nur dann die Rede sein, wenn die melodische Gesamtanlage, ihre ganz bestimmte Prägung unangetastet wiederkehrt, mögen auch irgendwelche akzidentellen Änderungen vorgenommen worden sein, wie die Wiederholung eines Melodieteiles etwa. In anderen Fällen mag man von Varianten, deren Herkunft nicht genau erweisbar ist, sprechen.

Frankfurt am Main

URSULA AARBURG

WOLFRAMS TAGELIEDZYKLUS

Wolframs Tagelieder haben ihrer künstlerischen Vollendung und ihrer starken Ausdruckskraft halber die Forschung bis in die jüngste Zeit hinein immer wieder angehalten, die schöpferische Leistung des großen Epikers auch auf dem Gebiete der Lyrik gebührend zu würdigen. Die Wege, auf denen man diesem Ziele näher zu kommen trachtete, sind im großen und ganzen die gleichen geblieben wie in den Anfängen der germanischen Philologie. Die neuen Gesichtspunkte aber, die WOLFGANG MOHR und JAN HENDRIK SCHOLTE in ihren Arbeiten gewannen, führen, wenn man eine einleuchtende Emendation CARL VON KRAUS' hinzufügt und daneben einige strophengeschichtliche Erscheinungen mit in Betracht zieht, wiederum ein gutes Stück voran.

I

Das Verdienst W. MOHRs in seinem Aufsatz über 'Wolframs Tagelieder' (Festschrift für P. KLUCKHOHN und H. SCHNEIDER, Tübingen 1948, S. 148—165) besteht darin, daß er die Einwendungen GUSTAV ROETHES¹ gegen WALTER DE GRUYTERS² These, erst Wolfram habe den Wächter aus

¹ Anz. 16 (1890), S. 75—97.

² WALTER DE GRUYTER, Das deutsche Tagelied, Diss. Leipzig, 1887.