

## MELODIEN WALTHERS VON DER VOGELWEIDE.

Es ist erfreulich, daß sich allmählich auch in den Reihen der Germanisten die Einsicht Bahn bricht, daß die Erforschung der liedhaften Dichtung des deutschen Mittelalters nicht ohne Kenntnis und Berücksichtigung der Erkenntnisse aus dem Bereich der Musikwissenschaft möglich ist; denn das mhd. Lied ist — wie jedes Lied — letzten Endes weder eine rein textliche noch eine rein musikalische Angelegenheit, sondern eine bewußte Synthese im Gebiete dieser beiden Richtungen menschlichen Kunstwillens. Erfreulich ist deshalb, daß z. B. in der von C. VON KRAUS besorgten Neuauflage von 'Minnesangs Frühling' der früher eingenummerte, mitunter recht einseitige, rein philologische, d. h. nur den Text berücksichtigende Standpunkt aufgegeben worden ist, daß man sich hier neueren Erkenntnissen nicht verschließt, daß gelegentlich die — von mir — erschlossenen Melodien mitgeteilt werden, wenn sie auch zu meinen Bedauern mitunter abgeändert worden sind.

Nun ist es leider um die Melodien zum älteren Minnesang recht schlecht bestellt: nur spärliche Reste sind uns noch erhalten, und diese verlangen zumeist einen mit der Musik des Mittelalters durchaus vertrauten Bearbeiter. Unter diesen Singweisen beanspruchen natürlich die Melodien der Waltherlieder besonderes Interesse, nicht nur weil einige von ihnen — wenn auch z. T. fragmentarisch — mit Originalnotation erhalten sind, sondern auch weil ihre Zahl im ganzen genommen verhältnismäßig groß ist.

Zunächst war man allerdings nur auf das in der Kolmarer Liederhandschrift<sup>1</sup> und in Puschmanns Singebuch<sup>2</sup> überlieferte Melodienmaterial angewiesen. Es handelt sich hier um Walthermelodien, die von späteren Dichtern mit neuen Liedtexten versehen worden sind, also um Kontrafakta. Die Sachlage hört sich freilich einfacher an, als sie es in der Tat ist; denn weder die Walthertexte, deren Melodien zu den Kontrafakta benützt werden, wurden genannt, noch folgen die neuen Texte genau so wie früher die alten dem Gang der Melodie. Es sind also eine Reihe von Hindernissen aus dem Wege zu räumen, bevor man die Schätze heben kann. Diese Aufgabe ist nicht so leicht, und es kann deshalb nicht überraschen, daß die Forschung sich zunächst nur mit der 'Hofweise', mit dem leichtesten Fall, beschäftigt hat. Diese Weise wurde 1904 von R. VON KRALIK<sup>3</sup> und 1910 von R. WUSTMANN<sup>4</sup> bearbeitet.

Neuen Auftrieb erhielt die Forschung, als 1910 im Staatsarchiv von Münster Fragmente einer mhd. Liedersammlung gefunden wurden, durch die wir die Originalmelodie zu Walthers Palästinalied und Melodiebruchstücke zu zwei weiteren Waltherliedern kennenlernten. Und

<sup>1</sup> P. RUNGE, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig 1896.

<sup>2</sup> G. MÜNZER, Das Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs, Leipzig 1906.

<sup>3</sup> in J. MANTUANI, Geschichte der Musik in Wien, Bd. I, Wien 1904, S. 299 ff.

<sup>4</sup> R. WUSTMANN, Die Hofweise Walthers von der Vogelweide, in der Festschrift zum 90. Geburtstag Rochus Freiherrn von Liliencron, Leipzig 1910, S. 440—463.

wenn auch R. MOLITOR die Melodien des Münsterer Fragmentes veröffentlichte<sup>1</sup>, so blieb doch lange Zeit der Wunsch K. PLENIOS, der 1917 zusammenstellte was an Walthermelodien noch vorhanden ist<sup>2</sup>, nach einer Gesamtausgabe der Walthermelodien unerfüllt, bis vor kurzem C. BÜTZLER die verdienstvolle Aufgabe übernahm<sup>3</sup>. Wenn es B. auch nicht gelungen ist, gleich aller Schwierigkeiten Herr zu werden, so gehört seine Arbeit doch in die Kategorie jener dankenswerten Bemühungen, die dem Lied sowohl in textlicher wie auch in musikalischer Hinsicht gerecht zu werden bestrebt sind, ganz abgesehen davon, daß hier nun das noch vorhandene Material an Melodien zusammengetragen und sichergestellt ist.

In den oben genannten Schwierigkeiten mannigfacher Art ist auch der Grund dafür zu sehen, daß die Aufgabe nicht schon früher in Angriff genommen worden war: man stand ihr zunächst ratlos gegenüber, denn das mhd. Melodienmaterial ist viel zu klein, als daß man mit seiner Hilfe in die zu lösenden Schwierigkeiten hätte eindringen können.

Auf Grund dieses Materials war weder die Frage der Rhythmik zu lösen, noch war es möglich, in die Formenwelt der mittelalterlichen Monodie einzudringen, noch war ein erschöpfendes Bild vom Wesen der Kontrafaktur zu gewinnen, noch konnte mit ihm eine musikalische Textkritik ins Leben gerufen werden, ja selbst zu einer Musikhandschriftenkunde reicht der Bestand nicht aus. Diese Wissenszweige der mittelalterlichen Musikforschung<sup>4</sup> sind aber mehr oder weniger beteiligt an der Lösung der bei der Gewinnung der Walthermelodien auftretenden Probleme.

Das Liedschaffen Walthers ist zeitgebunden, wenn er auch seine Zeitgenossen um vieles überragt; seine Kunst stellt einen Ausschnitt der Liedkunst um die Wende des 12. Jh.s zum 13. dar. Wir werden uns also das, was wir an der überreich dokumentierten Kunst der Trouvères und Troubadours, sowie am mittellateinischen Lied dieser Zeit beobachten, bei der Lösung der Probleme, die die Überlieferung der Walthermelodien uns stellt, zunutze machen.

Es sind vor allem drei Fragen, die im Vordergrund der Forschung der Walthermelodien stehen: die Rhythmisierung der Liedmelodien des Münsterer Fragmentes, die Auswertung der Kontrafaktur und die Möglichkeit eines Ersatzes für verlorengegangene Walthermelodien. Zunächst gilt es, über die Rhythmisierung der im Münsterer Fragment erhaltenen Walthermelodien Klarheit zu schaffen. Wohnt diesen Melodien ein binärer oder ein ternärer Rhythmus inne? Das ist der Kern des rhythmischen Problems. Ich hatte diese Melodien ternär übertragen, B. will sie binär deuten. Wir sind also gezwungen, uns mit B.s Argumentation auseinanderzusetzen.

<sup>1</sup> R. MOLITOR, Die Lieder des Münsterischen Fragmentes, in Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Bd. 12 (1911), S. 475—500.

<sup>2</sup> K. PLENIO, Die Überlieferung Waltherscher Melodien, PBBetr. 42, 479—490.

<sup>3</sup> C. BÜTZLER, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Jena 1940; vgl. E. JAMMERS in Deutsche Literaturzeitung 63, 209ff. und H. SPANKE im Anzeiger 60, 110ff. Beide Besprechungen sind, was die musikalische Seite anbelangt, unzulänglich und mitunter irrig.

<sup>4</sup> Einen Ausschnitt aus den Bemühungen auf diesem Gebiet gibt meine Schrift: Die Straßburger Schule für Musikwissenschaft in 'Kleine Musikbücherei' Bd. III, Würzburg 1941 mit zahlreichen bibliographischen Nachweisen.

B. braucht eine Basis für seine Erörterungen: er gewinnt sie durch eine kritische Durchleuchtung der fragmentarisch erhaltenen Walthermelodien des Münsterer Bruchstückes. Zu diesem Zwecke nimmt er Stellung zu einem umfangreichen Fragenkomplex, der mit den Melodiefragmenten in Zusammenhang gebracht wird. Es sei hier anerkennend erwähnt, daß ausgedehnte Anmerkungen, in denen manches Interessante, dem Leser gewiß nicht Unwichtige am Rande vermerkt wird, und die davon zeugen, daß der Vf. recht weite Umschau gehalten hat, in dankenswerter Weise den Text der eigentlichen Untersuchung entlasten. Leider zieht B. bei seiner Forschung die außerdeutsche Liedkunst garnicht oder nur recht vereinzelt heran, so daß manche seiner Folgerungen — infolge der Beschränktheit des Materials — zweifelhaft, wenn nicht irrig sind.

So legt B. dem in dem Fragment zwischen den einzelnen Strophen von 14, 38 und 26, 3 mitunter auftretenden *idem* große Bedeutung bei. Nach B. soll es 'augenscheinlich den Sänger anweisen, die folgende Strophe auf dieselbe Melodie wie die vorhergehende zu singen'. Sollte man nicht annehmen dürfen, daß die Sänger — zumeist waren es Berufssänger — mit der Einrichtung einer Liederhandschrift vertraut waren? Eine derartige Verwendung des *idem* ist in der übrigen mittelalterlichen Liedliteratur nicht bekannt.

Was die Sänger aber oft nicht kannten, war der Name des Autors der Liedstrophen, besonders wenn es sich um eine Sammlung von authentischen und von Dritten nachgedichteten Strophen handelte, was bekanntlich in mhd. Liedersammlungen öfter der Fall ist. Wie auch in anderen Liederhandschriften dürfte sich das *idem* auf den am Anfang des Liedes in der Rubrik genannten Autor beziehen. Wenn aber aus dieser ziemlich belanglosen Angelegenheit die doch von vornherein selbstverständliche Forderung, 'daß sämtliche Textstrophen des jeweiligen Tones auf dieselbe Melodie gesungen wurden' hergeleitet und dann noch bemerkt wird, 'daß dieses so selbstverständlich erscheinende Prinzip in seiner Auswirkung bisher gänzlich unbeachtet geblieben ist', so dürfte hier doch wohl ein Irrtum vorliegen; denn ich kann mir nicht denken, daß ein ernst zu nehmender Liedforscher sich je lediglich auf die Berücksichtigung der ersten Strophe beschränken wird.

Eine weitere Frage, die das musikalische Gebiet zunächst gar nicht berührt, wird mehr oder weniger künstlich zu einem Kernproblem übersteigert: die Unterscheidung von 'Lied' und 'Spruch'. Zwar gelte die Einteilung der mhd. Lyrik in 'Lieder' und 'Sprüche' nach der SIMROCKschen Theorie insofern als überholt, als es 'eine gesprochene Lyrik' im Mittelalter nicht gegeben habe, aber von der Seite der Musik her bestehe sie doch wohl zu Recht. Für diese letzte Behauptung muß nun B. den Beweis antreten. Zu diesem Zweck greift er auf die Feststellung von WILMANN'S zurück, wonach die mhd. Lyriker den Wörtern von der Form  $\acute{\times}$  aus dem Wege gegangen wären, und knüpft an die von HEUSLER ausgesprochene Vermutung an, die diese Erscheinung mit dem Taktwechsel in Verbindung zu bringen versucht.

Nun handelt es sich aber bei der Wahrnehmung von WILMANN'S nicht um eine keine Ausnahmen duldende Vorschrift, ganz abgesehen davon, daß sich eine reinliche Scheidung zwischen 'Liedern' und 'Sprüchen' gar nicht durchführen läßt; und dann wird man, so sehr man die

Verdienste von HEUSLER um die Textmetrik der mhd. Lyrik auch anerkennt, vor den musikalischen Deutungen HEUSLERS doch warnen müssen, die nicht selten da einsetzen, wo die textmetrischen versagen und wo ihm die Flucht in die musikalische Sphäre als einzige Rettung übrigbleibt. B. macht diese recht schwankenden, anfechtbaren, wenn nicht irrigen Argumente zur Basis seiner weiteren Deduktion und gelangt daher zu fragwürdigen Resultaten. Aus den angeführten Prämissen folgert er, daß im Tripeltakt der Minnelieder der Grund dafür zu sehen sei, weshalb in diesem Bereich die Wörter von der Form  $\acute{\times}$  verpönt seien. Andererseits würde in den 'Sprüchen' kein Unterschied zwischen  $\acute{\times}$  und  $\acute{\times}$  gemacht, was die meisten Germanisten dazu geführt hätte, einsilbige Taktfüllungen nur den 'Sprüchen', nicht aber den 'Minneliedern' zuzugestehen. Für B. kann das seinen Grund nur darin haben, daß der Spruchvers 'sich mit Erfolg der Alleinherrschaft des romanischen Jambenschrittes widersetzt' habe. Schließlich gipfelt B.s Erkenntnis in dem Satze: 'Der deutsche Singvers kann wegen der Gleichsetzung von  $\acute{\times}$  und  $\acute{\times}$  nur geradtaktig gewesen sein.'

Wie HEUSLER so überträgt B. textmetrische Beobachtungen und Erwägungen auf das musikalische Gebiet, das mit dem textlichen in dieser Hinsicht auch nicht das geringste zu tun hat. Die Musik, vor allem die mittelalterliche, denkt gar nicht daran, sich als Sklavin langer oder kurzer Vokale mißbrauchen zu lassen. Die langen und kurzen Töne in der Musik des 12. und 13. Jh.s folgen eigenen Gesetzen, nicht aber langen und kurzen Vokalen der Sprache. Eine solche Forderung würde bedeuten, daß der Komponist alle langen Vokale etwa mit  $\text{♩}$ , die kurzen mit  $\text{♪}$  wiedergeben müßte, wodurch überhaupt keine melodisch ausgewogene Linie zustande kommen könnte. Für die Musik ist nicht die Länge oder Kürze der Vokale ausschlaggebend, sondern die mit den einzelnen Vokalen sich verbindenden phonetischen, d. h. akustischen Qualitäten. Für die Musik handelt es sich bei dem kurzen Vokal in *leben, gern* usw. und bei dem langen Vokal in *mère, ère* usw. um zwei völlig verschiedene Laute, die in der bekannten phonetischen Lautschrift mit *e*, bzw. *e* wiedergegeben werden. Eine Verwechslung beider Laute ist also ausgeschlossen, ob sie nun längeren oder kürzeren Tönen zugeordnet werden. Es ist daher nicht einzusehen, weshalb Verse mit der Mischung von Wörtern von der Form  $\acute{\times}$  und  $\acute{\times}$  unbedingt einen geraden Takt bedingen müssen; und daher ist B.s Nachweis der germanischen Geradtaktigkeit als nicht erbracht zu bezeichnen, denn auch B.s Berufung auf die Ausführungen MÜLLER-BLATTAU über die altgermanische Dichtung<sup>1</sup>, denen keinerlei greifbares musikalisches Quellenmaterial zugrunde liegt, bringt ihn seinem Ziele keinen Schritt näher.

B. hat in diesem Punkte die Aufgabe zu leicht genommen, und wenn er mit Berufung auf P. RUNGE und H. RIEMANN, die zuerst den Grundsatz aufgestellt hätten, daß für den Rhythmus der Minnesängermelodien nur die Akzente und metrischen Füße des Textes maßgebend seien, weiter erklärt, 'die Rhythmik der Minnesängermelodien aus dem Metrum der Gedichte abzuleiten und alle anderen Deutungsversuche abzulehnen',

<sup>1</sup> J. MÜLLER-BLATTAU, *Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 3, 536 ff.

so kann dieser Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit Dritten uns in unserer Ansicht nur bestärken.

Nun ist aber der oben zitierte Grundsatz zuerst weder von P. RUNGE noch von H. RIEMANN ausgesprochen worden. Bereits 1838 hatte W. FISCHER<sup>1</sup> den Satz geprägt, die Musik müsse unmittelbar das Metrum (des Textes) wiedergeben; und was FISCHER damit meinte, zeigen eindeutig seine Übertragungen, z. B. die von Wizlavs Lied: *Die erde ist unloßen . . .*<sup>2</sup>. Es ist genau die Übertragungsmethode von RUNGE! 1854 konnte dann ROCHUS VON LILIENCRON<sup>3</sup> diese Übertragungsweise methodisch weiter unterbauen. Was P. RUNGE 1896 als erster herausgefunden zu haben glaubte, ist also schon 1838, d. h. rund 60 Jahre vorher, ausgesprochen worden. Daß diese Erkenntnis sich als richtig erwiesen hat, unterliegt keinem Zweifel: sie ist bekanntlich auch die Grundlage der modalen Übertragungsweise. Aber von keinem der Vertreter dieser Übertragungsmethode ist der Musik Gewalt angetan worden; sie alle hatten nicht übersehen, daß die Musik ihre Eigengesetzlichkeit hat.

Man muß mit den vielseitigen Problemen der Übertragungsfragen der mal. Notation völlig vertraut sein, wenn man erfolgreich in den Streit der Meinungen eingreifen will. Es nützt nichts, ältere, in den Stücken durch die Forschung überholte Theorien wieder aufzugreifen, wenn man nicht die Möglichkeit hat, sie erfolgreich zu fördern. Wir begegnen bei B. z. T. längst überholten Ansichten über die Liedkunst des Mittelalters, wenn z. B. die 'Genialität' des biedereren Adam de la Halle betont, wenn behauptet wird, daß die Minnesänger von dem um sie herum sich abspielenden Musikgeschehen kaum eine Ahnung gehabt (S. 10 und S. 62 Anm. 5) und in ihrer Beschränktheit die französischen Daktylen etwa so herübergenommen hätten, wie man sich heute etwa exotische Rhythmen zurechtgemacht habe. Auch in Hinsicht auf die Daktylen ist HEUSLER durchaus kein einwandfreier Gewährsmann.

Die Modaltheorie wird mit ein paar willkürlich aus dem Zusammenhang herausgerissenen Zitaten abgetan. Damit ist aber der berechtigte Anspruch, den die Modaltheorie auch im Gebiete des mhd. Liedes geltend zu machen hat, nicht aus der Welt geschafft, ja, nicht einmal eingeschränkt worden; denn letzten Endes verdankt der mhd. Liedvers der modalen Rhythmik seine Existenz. Die Ablehnung der choralen Interpretation, wie sie R. MOLTOR von den Melodien des Münsterer Fragmentes gegeben hat, bereitet keine großen Schwierigkeiten; B. hätte allerdings noch auf die bekannten Zeugnisse von Augustin über den Vortrag der Ambrosianischen Hymnen hinweisen können<sup>4</sup>.

Diese Erörterungen allgemeiner Art dienen nun B. als Ausgangspunkt für die Behandlung der beiden Melodiefragmente. Fehlen des Enjambements neben Vorhandensein von klingendem Versschluß mit darauf folgendem Auftakt geben ihm Veranlassung, vom Text aus auf die Selbständigkeit der Zeilenmelodie zu schließen, ohne daß er diese Selbständigkeit mit den Mitteln, die die Musikwissenschaft zur Verfügung stellt, zu

<sup>1</sup> W. FISCHER in HMS 4, 857.

<sup>2</sup> ebenda Musik-Beilage Nr. 2.

<sup>3</sup> R. VON LILIENCRON und W. STADE, Lieder und Sprüche, Weimar 1854, im Vorwort.

<sup>4</sup> Es sei auch am Rande vermerkt, daß die von B. zitierte Bedastelle in der *Ars metrica* (hrsg. von H. KEIL, Grammatici Latini, Bd. 7, Leipzig 1878, S. 258f.) zu finden ist, und daß die Stelle des Aurelius Reomensis bei GERBERT, Scriptorum Bd. I, 33f. steht.

erweisen versuchte. Wenn nun von diesem Einzelfall aus die Selbständigkeit der Zeilenmelodie in Walthers 'Sprüchen' als germanisches Erbgut angesprochen wird, so muß demgegenüber darauf verwiesen werden, daß die 'Scheu vor dem Enjambement' das Charakteristikum des mittelalterlichen Liedes überhaupt ist, und daß die 'Sprüche' Walthers diese Erscheinung durchaus nicht als Spezifikum buchen können, da die gesamte mittelalterliche Liedkunst in dieser Hinsicht dasselbe Verhalten zeigt.

Auf Grund der Taktfüllungstechnik der Sprüche und der Tatsache, daß Sprüche und Lieder in den Hss. untermischt überliefert werden, sieht B. sodann sich berechtigt, den Bereich der Sprüche noch um das Tagelied zu erweitern. Das Minnelied sei, weil es der glatten romanischen Metrik zuneige, aus Frankreich eingeführt worden, während der Spruch und das Tagelied eine urdeutsche Dichtungsgattung darstellten, und letzteres von Walther aus dem Dunkel bloßen Vegetierens in die Sphäre einer literarischen Gattung erhoben worden sei. — Wie aber kommt es dann, daß wir viel ältere provenzalische Tagelieder, ja, eine lateinisch-provenzalische Alba mit Notation besitzen, die aus dem 10. Jh. stammen soll? Diese Lieder vertreten die Gattung bereits vor Walthers Auftreten. Wenn es schon gewagt erscheint, eine literarische Gattung von vornherein einem bestimmten rhythmischen Typus zuzuordnen, so wird man vollends nicht verstehen, daß alle diese rhythmischen Entscheidungen gewissermaßen a priori, d. h. ohne Berücksichtigung der musikalischen Substanz getroffen werden.

Meine Übertragungen der beiden Melodiefragmente<sup>1</sup> die mit den einfachsten aber dem Geiste des Mittelalters entsprechenden Mitteln die Aufgabe ohne Zuhilfenahme von Fermaten und 'unrhythmischen Zeitzugaben' löst, vermag B. nicht zu erschüttern.

*a* *b*

8 1. Mir hât ein liet von Fran - ken der stol - ze Mis - se -  
4. Ichn kan ims niht ge - dan - ken sô wol als er mîn

*γ*

8 næ - re brâht: daz vert von Lu - de - wî - ge.  
hât ge - dâht, wan daz ich tie - fe ni - ge.

und:

*a* *b*

8 1. Vil wol ge - lob - ter got, wie sel - ten ich dich pri - se!  
8. Wie solt ich den ge - mîn - nen der mir ü - be - le tuot? mir

<sup>1</sup> F. GENNRICH, Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst, Zeitschrift für deutsche Bildung 2, 631.

8 sit ich von dir bei - de wort hân un - de wî - - se, wie ge -  
muoz der ie - mer lie - ber sîn der mir ist quot. ver - gib mir

8 tar ich an - ders sô ge - fre - veln un - der dî - me rî - - se?  
mî - ne schulde, ich wil noch ha - ben den muot!

Ob nun ein Begleitinstrument die Ausführung der Weise des mitunter textlosen Auftaktes übernahm, oder ob die Töne auf das Ende der vorhergehenden Verszeile verteilt wurden, wie hier geschehen, — beide Möglichkeiten sind denkbar — läßt sich endgültig nicht entscheiden. Mit Recht aber sind die Ausführungen HASES über die instrumentale Ausführung der Liedmelismen von B. abgelehnt worden, und wenn er sich gegen die Art und Weise ausspricht, wie R. MOLITOR die ethisch-ästhetische Würdigung der Liedweise des Strophenliedes lediglich aus dem Text der ersten Strophe gewinnt, muß man ihm auch in diesem Punkte beipflichten.

Bei der Besprechung der einzigen vollständig erhaltenen Melodie des Münsterer Fragmentes, der Melodie des Palästinaliedes, findet nun das praktische Anwendung, was B. in den Voruntersuchungen behandelt hat, und es wird demgemäß die Frage aufgeworfen, ob die modale Übertragung im 2. Modus, wie sie von F. LUDWIG, von mir und vielen anderen als zutreffend bezeichnet worden, wissenschaftlich haltbar ist. B. geht von der Charakteristik des 2. Modus, wie sie einst von BECK gegeben wurde, sich aber als irrig erwiesen hatte und verschiedentlich zurückgewiesen worden ist, aus, um im 2. Modus eine rhythmische Ausdeutung zu sehen, die wohl vorzüglich für französische Verhältnisse, keineswegs aber für deutsche geeignet sei. Sich auf HEUSLER stützend, führt er weiter aus, daß man zwischen hebungs- und senkungsfähigen und senkungsheischenden Silben unterscheiden müsse; zu den letzteren gehörten alle vorgeneigten Silben. Diese senkungsheischenden Silben seien kurz und im Vers nicht dehnbar. 'Damit erleidet LUDWIGS modale Interpretation am Beginn des Abgesanges

Mirst ge - schehen

Schiffbruch'; denn die vorgeneigte Silbe *ge-* erscheint hier auf eine  $\bar{}$  gedehnt.

Schiffbruch erleidet nicht die LUDWIGSche Interpretation, wohl aber die Deduktion B.s, der versäumt, Sprechen und Singen auseinanderzuhalten. Auch hier wirkt sich aus, daß B. sich nicht der Mühe unterzieht, seine Behauptungen an musikalischem Material nachzuprüfen. Die

<sup>1</sup> ebenda S. 631 f.

Jenaer Lieder-Hs. z. B. hätte zu einer Nachprüfung Material in Hülle und Fülle geboten, und ein Blick in das Münsterer Fragment hätte B. von der Unhaltbarkeit seiner Behauptung überzeugen können, denn die Melodie des Liedes von Reinmar: *Daz eime wol gezogenen man gibt* der vorgeneigten Silbe *ge-* des Wortes *gezogenen* ein Melisma von nicht weniger als 11 Tönen. Diese 11 Töne wird auch B. nicht auf dem Werte  $\downarrow$  unterbringen wollen; diese 11 Töne würden selbst für einen vollen Takt eine unerhörte Belastung darstellen. Für die Silbe *ge-* ist also nicht eine  $\downarrow$  sondern zum mindesten eine  $\downarrow$  nötig.

Wenn auch B. eine Strophe des Palästinaliedes herausgreift, in der fünf vorgeneigte Silben auf eine  $\downarrow$  fallen, so kann auch das die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß die mittelalterliche Musik über diese Silben sich keinerlei Kopfzerbrechen machte.

Nun sei aber der 2. Modus nicht nur aus textmetrischen Gründen abzulehnen, sondern auch schon darum, weil er ausgesprochen 'deutschfeindlich' sei. Diese 'Deutschfeindlichkeit' des 2. Modus — auch das zum Volkslied gewordene, weitverbreitete Mailied: *Der Mai ist gekommen* weist ihn auf — versucht B. wohl zu begründen, sein Beweismaterial bleibt jedoch dürftig; daß er kein Beispiel für den 2. Modus im mhd. Liedgut kennt, wie auch der Zufall, daß unter den von mir herausgegebenen 'Sieben Melodien zu mhd. Minneliedern'<sup>1</sup> sich kein Beispiel für den 2. Modus findet, bilden kein Beweisargument für ein Fehlen überhaupt dieses Modus im mhd. Melodiengut und geben nicht die Berechtigung, den 2. Modus bei der Übertragung der Walthermelodie abzulehnen.

Wenn B. dann auch den 1. Modus für die Übertragung des Palästinaliedes ablehnt, so darf darauf hingewiesen werden, daß wohl niemand, der mit der Musik des Mittelalters vertraut ist, in diesem Fall jemals im 1. Modus übertragen würde. Diese Übertragung scheidet aber nicht aus, weil bei ihr vielleicht in größerem Umfang kurze, undeinhbare Silben in der Hebung erscheinen könnten, sondern nur, weil die eigenartige Verteilung der Töne auf die beiden Takhälften eine derartige Interpretation eben ausschließt.

Sehr bald wird klar, wozu B. diese unmögliche Interpretation im ersten Modus gibt: sie soll die Ablehnung der modalen Interpretation begründen und die Notwendigkeit der Ablehnung demonstrieren. Seltsam genug wird dann eben diese Ablehnung der modalen Rhythmik als positiver Nachweis der binären Rhythmik der Melodie des Palästinaliedes gewertet.

Mit einer eigenartigen Feststellung der Selbständigkeit der einzelnen Melodiezeilen, die aus textlichen Erwägungen und der Ansicht gewonnen wird, daß 'dem Auftakt der nächsten Zeile keine Zeit im Schlußtakt der vorhergehenden Zeile eingeräumt' werden könne, schließt B. seine Betrachtungen über die Weise des Palästinaliedes ab, die jedoch auch an dieser Stelle die modale Interpretation nicht zu erschüttern, geschweige zu widerlegen vermocht haben. Diese Feststellungen genügten aber, meint er, die Melodie der Gruppe der 'Sprüche' zuzuweisen, und damit sei ferner der Nachweis erbracht, daß nicht nur die 'Sprüche' und das

<sup>1</sup> F. GENNRICH, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, Zeitschrift für Musikwissenschaft 7 (1924) 65—98.

‘Tagelied’, sondern auch die ‘religiösen Lieder’ Walthers in deutscher Tradition wurzeln<sup>1</sup>.

Alles was B. für seine Übertragung — wie sie in gleicher Gestalt bereits von LUDWIG abgelehnt worden ist<sup>2</sup> — beibringt, kann einer Kritik nicht standhalten, so daß es immer wieder bei der modalen Übertragung, allerdings in einer Form, die dem Inhalt des Liedes angemessen ist: *Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua . . . et ex omnibus longis et perfectis efficitur*<sup>3</sup>:

1. Al - ler - erst le-be ich mir wer - de, sit mîn sün - dic ou - ge  
3. daz rei - ne lant und ouch die er - de der man sô vil ê - ren

siht giht. 5. Mirst ge - sche - hen des ich ie bat, ich bin ko - men

an die stat 7. dá got men - nisch - lí - chen trat.

als der einzig möglichen verbleiben muß<sup>4</sup>.

Nun ist allerdings die Überlieferung des Münsterer Fragmentes viel später aufgezeichnet, und man wird daher die Frage nach der Authentizität dieser Melodie wohl verstehen. Zunächst liegt kein Grund vor, die Echtheit der Melodien des Münsterer Fragmentes anzuzweifeln. Wenn auch ein Nachprüfen in diesem Fall nicht möglich ist, so gibt es doch eine Reihe ähnlich gelagerter Fälle, aus denen sich ergibt, daß auch spätere Aufzeichnungen richtig überliefern.

<sup>1</sup> Unnötige Kurzformen wie *úbr*, *da'r* usw. sind abzulehnen, da die entsprechenden Vollformen weder den Text- noch den Melodierhythmus irgendwie stören. Die Entscheidung aber, ob in der letzten Verszeile der ersten Strophe *menschlichen* oder *mennischlichen* zu lesen ist, kann auf Grund der Notation — die Hs. schreibt nämlich deutlich folgende Gruppen:

mensch - lí - chen trat

— nicht wie B. S. 33 mitteilt — nur dahin beantwortet werden, daß *men[i]schlichen* zu lesen sein wird; doch weder die drei- noch die viersilbige Form stört die Übertragung, jedenfalls nicht die modale.

<sup>2</sup> Vgl. F. LUDWIG in ADLERS Handbuch der Musikgeschichte<sup>2</sup>, Berlin (1930), 204.

<sup>3</sup> JOH. WOLF, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, in Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Bd. 1 (1899), S. 91.

<sup>4</sup> Das Vorkommen einer Binaria auf einem männlichen Reimwort ist etwas so Alltägliches durch die Kadenzformeln Bedingtes, und die gelegentliche Benützung des zweiten Tones dieser Binaria zur Unterbringung einer weiblichen Reimendung so häufig, daß dies Kriterium nicht ausreicht, um damit die Echtheit einer Melodie nachweisen zu können.

Es wäre aber abwegig, wollte man in der Melismatik der melodisch so wunderbar ausgeglichenen Weise eine nachträgliche Kolorierung erblicken und etwa durch Beschneiden der Melismen eine 'Originalfassung' herstellen. In einer solchen Verstümmelung der Melodie könnte nur das Unvermögen zutage treten, das nicht zwischen Melismen zu unterscheiden vermag, die den Zweck der Kolorierung verfolgen, und solchen, die der Ausfluß der Equipotentiae, d. h. der notwendigen Aufspaltungen langer Notenwerte in der modalen Rhythmik, und daher konstituierende Bestandteile der Melodie eines Liedes sind. Diese Equipotentiae sind aber der sicherste Beweis für das Vorliegen modaler Rhythmik. In dieser Beziehung teilt Walthers Weise ihr Gefüge mit vielen uns einwandfrei überlieferten Melodien der gleichen Epoche, und was den Charakter<sup>1</sup> dieser Melismatik anbelangt: er unterscheidet sich in keiner Weise von der üblichen Liedmelismatik dieser Zeit.

Im 12. und 13. Jh. besteht noch kein Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Melodik: daß auf die Melodie der berühmten *Laetabundus*-Sequenz ein frisch fröhliches Trinklied gesungen, oder daß die Weise eines recht freien Liebesliedes oder einer anstößigen Pastourelle für ein ernstes geistliches Lied benutzt wurde, ist eine viel geübte Praxis.

Mit der Beantwortung der 2. Frage, mit der Rückgewinnung von Walthermelodien aus späteren Kontrafakta, betreten wir eines der interessantesten, der wichtigsten, aber auch der fruchtbarsten Gebiete der mittelalterlichen Liedforschung, ein Gebiet, das den Einsatz des erprobten Rüstzeuges der Forschung verlangt.

Bisher sind zwei Hss., die Kolmarer Liederhandschrift<sup>2</sup> und das Singebuch von Adam Puschmann<sup>3</sup>, bekannt geworden, die Melodien als Waltherweisen bzw. Walthertöne bezeichnen, und es erwächst nun die Aufgabe, diese Melodien für die zugehörigen Walthertexte zurückzugewinnen.

Die in der Kolmarer Liederhandschrift überlieferte 'Hof- oder Wendelweise' wurde bereits von R. VON KRÁLIK<sup>4</sup> als Melodie zu Walthers Lied 25, 26 *Ob ieman spreche, der nû lebe* erkannt, dann wurde diese Melodie ganz ausführlich von R. WUSTMANN behandelt<sup>5</sup>, und nun hat B. sich erneut dieser Weise gewidmet und versucht, auf neuen Wegen zum Ziele zu gelangen. Aber auch diese Lösung kann noch nicht befriedigen. Die bisherigen Bemühungen sind aus dem Stadium des Tastens noch nicht herausgekommen.

Es ist richtig erkannt worden, daß die 'Hof- und Wendelweise' die Melodie zu dem Walthertext 25, 26 birgt. Die Strukturformeln der beiden Lieder stimmen bis auf kleine Abweichungen völlig überein. Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

<sup>1</sup> B. glaubt feststellen zu können, 'daß gerade sie (die Melismen) der Melodie den gregorianischen Charakter verleihen, der nach der ganzen Art der Textgestaltung und nach der Verwandtschaft mit Choralmelodien von ihrem Schöpfer beabsichtigt scheint'. Ganz abgesehen davon, daß der Ausdruck 'gregorianischer Charakter' viel zu vage ist, könnte man von der Melodie jedes andern Liedes dieser Epoche dasselbe mit dem gleichen Recht feststellen. Eine beabsichtigte Verwandtschaft mit liturgischen Melodien ließe sich nur dann annehmen, wenn die Weise Walthers sich etwa als Entlehnung aus der kirchlichen Hymnik herausstellen sollte; ich glaube aber, daß eine dahin gehende Untersuchung ergebnislos verlaufen würde.

<sup>2</sup> P. RUNGE a. a. O. S. 162—163.

<sup>3</sup> G. MÜNZER a. a. O. S. 17 und 42—43.

<sup>4</sup> siehe Anm. oben S. 1, Anm. 3.

<sup>5</sup> R. WUSTMANN a. a. O. S. 446—463.

Kolmar: <sup>1</sup>									
<i>a</i>	<i>β</i>	<i>γ</i>	<i>δ</i> <sub>1</sub>	1. <i>ε</i> <sub>1</sub>					
4a	4a	5b <sub>⌋</sub>	5d <sub>⌋</sub>	4d <sub>⌋</sub>	ζ	η	θ	ι	κ
<i>a</i>	<i>β</i>	<i>γ</i>			2. <i>ε</i> <sub>2</sub>	<i>δ</i> <sub>2</sub>			
4a	4a	5b <sub>⌋</sub>			4e	5f <sub>⌋</sub>			
Walther:									
4a	4a	5b <sub>⌋</sub>	4d <sub>⌋</sub>	4d <sub>⌋</sub>	4g <sub>⌋</sub>	4g <sub>⌋</sub>	4e	5f <sub>⌋</sub>	4e
4a	4a	5b <sub>⌋</sub>		4e	5f <sub>⌋</sub>				

Die durch fetten Druck kenntlich gemachten Abweichungen gilt es nun zu klären. Zunächst hat V. 7 in der Kolmarer Fassung nur in der ersten Strophe 2 Silben mehr als der Walthertext. Dieser Umstand beweist, daß in diesem Vers in der Melodie kleine Veränderungen vorgenommen worden sind, die nun rückgängig gemacht werden müssen. Wenn Zusatzsilben unter einer Tonreihe unterzubringen waren, pflegte man einen längeren Notenwert in zwei kleinere Werte auf derselben Tonstufe aufzuspalten, oder man trennte die beiden Töne einer Binaria, indem man jedem Ton eine besondere Textsilbe unterlegte. Das letztere Verfahren konnte natürlich nur dann angewendet werden, wenn an der betreffenden Stelle eine Binaria zur Verfügung stand.

Also:

I. *Ma - ry du bist daz kin - de - lin so clei - ne*

oder:

II. *Ma - ry du bist daz kin - de - lin so clei - ne*

Der Dichter mußte sich in unserem Fall für das an erster Stelle genannte Verfahren entscheiden; das forderte nicht nur der Habitus der Melodie, sondern vor allem die Tonreihe von V. 10. Das zweite Verfahren konnte nicht in Frage kommen, weil das Profil der Waltherweise als syllabisch deklamierte Melodie keine 2 Binariae in einem Takt kennt. Zudem wäre eine dreimalige Wiederholung des Tones g eingetreten, wodurch die melodische Linie keineswegs gewonnen hätte.

Die Waltherweise dürfte also gelautet haben:

*Ma - ry du bist daz kin - de - lin so clei - ne*  
*Ma - ry du bist die hym - mel - ley - ter*

<sup>1</sup> Die entfernte Ähnlichkeit von *β* und *γ* blieb unberücksichtigt. — Die Strukturformel, die B. S. 83 mitteilt, ist ungenau.

<sup>2</sup> Die Achtelnoten zeigen die Stelle an, an der die Zusatzsilben untergebracht wurden; die Noten an sich stellen keine Werte dar.

V. 11 und 12 des Kolmarer Textes haben männliche Reime im Gegensatz zu Walthers weiblichen Reimen. Der Kolmarer Text muß hier fehlerhaft sein, ganz abgesehen davon, daß der Schreiber in V. 11 den Reim *schon* in *fron*<sup>1</sup> verbessert — was ein reines Versehen sein kann, weil der Reim von V. 12 auch *schon* heißt. Das *schon* des V. 12 ist aber Adverb und muß daher unbedingt *schone* heißen, so daß dementsprechend in V. 11 auch *frone* gelesen werden muß. Damit erhalten die beiden Verse ihre richtige Form:



Die Richtigkeit dieser Konjektur wird durch die 2. und 3. Strophe bestätigt, wo die betreffenden Reime weiblich sind und *here* und *swere* bzw. *dachte* und *brachte* lauten.

Die größten Schwierigkeiten bietet V. 14; sie lassen sich nur durch Zuhilfenahme der musikalischen Textkritik überwinden. Die Hs. schreibt über dem Text:



Aus dieser Schreibung könnte die eigenartige Betonung *herlichē* herausgelesen werden, was B. wohl auch annimmt. Wie der Reim *-liche* behandelt werden muß, ergibt sich einwandfrei aus dem in V. 10 stehenden Reim *lobēlichē*; es ist in V. 14 also auch unbedingt *herlichē* zu lesen. Widerspricht dem aber nicht die Notation?

Wie die übrigen Strophen des Kolmarer Liedes zeigen, muß der V. 14 jeder Strophe 10 Silben bzw. 5 Versfüße mit klingendem Ausgang haben. Es fehlt also wahrscheinlich vor *herliche* ein einsilbiges — bzw. zweisilbiges mit Vokal beginnendes — Wort; oder aber, was vielleicht noch wahrscheinlicher ist, die erste Silbe von *herliche* ist auf einen Takt zu dehnen. Wie dem auch sei, der Notenschreiber hat diese Lücke bzw. Eigenart übersehen, merkt aber am Ende der Verszeile, daß er eine Note zuviel hat und schreibt nun über *-che* als der letzten Silbe des Verses eine Ternaria — die sonst im ganzen Lied nicht vorkommt —, um alle Töne der Verszeile wenigstens untergebracht zu haben. Es liegt hier wieder eine jener Schreiber-Nachlässigkeiten vor, wie sie so häufig beim Übergang von einer Seite bzw. Spalte zur nächsten beobachtet werden können<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> B. liest *ffron*, indem er irrtümlich den nach oben gehenden Schaft des *h* des ausgestrichenen *schon* als zweites *f* liest.

<sup>2</sup> vgl. F. GENNRIK, Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvère-Weisen, Zeitschrift für romanische Philologie 57, 31 ff.

Es ist also in V. 14 zu lesen:

die cro - ne [ ] her - li - che  
bzw. die cro - ne her - - - li - che

Schließlich ist in V. 13 der Hs. nach zu lesen:

die Mo - y - seß sy - der

so daß die Melodie der Kolmarer Liederhandschrift nun durchaus dem Waltherschen Lied entspricht und wie folgt lautet:

*a* *β~γ*

<sup>8</sup> 1. Swer hou - bet - sünde unt schan - de tuot mit si - ner wiz - zende um - be  
4. Swer guot von di - - - sen bei - - - den hát, swerz an im weiz unt sichs ver -

*γ~β* *δ<sub>1</sub>*

<sup>8</sup> guot, sol man den für ei - nen wí - sen nen - nen?  
stát, der sol in zei - nem tó - ren baz er - ken - nen. 7. Der wí - se

*1. ε<sub>1</sub>* *2. ε<sub>2</sub>*

<sup>8</sup> min - net nicht só sé - re, al - sam die go - tes hulde unt é - re: 9. sîn

*δ<sub>2</sub>*

<sup>8</sup> sel - bes lip, wíp un - de kint, diu lát er é er di - siu zwei ver - lie -

*ζ* *η*

<sup>8</sup> se. 11. Er tóre, er dun - ket mich niht wí - se, und ouch der sîn

*θ* *ι*

<sup>8</sup> é - re prí - se: 13. ich wæn si bei - de tó - ren sint. Er gouch, swer

*κ*

<sup>8</sup> für diu zwei ein an - derz kie - se! 15. der ist an reh - ten wil - zen blint.

Die Ausführungen haben gezeigt, daß die Melodie eigentlich besser überliefert ist als der ihr unterlegte Text, und daß sich bei Emendation der Mängel des Textes die Walthermelodie, an deren Echtheit nicht gezweifelt werden kann, gewissermaßen von selbst ergibt. Walther wurzelt mit den melodischen Elementen seiner Weise nachweisbar<sup>1</sup> in heimischer Melodik; er versteht in wohl proportionierten Sätzen einen melodischen Gesamtbau zu errichten, der nicht nur Vertrautheit mit den technischen Mitteln der Liedkunst seiner Zeit verrät, sondern deren zweiter Teil eine solche mit den musikalischen Kunstmitteln der Sequenzen erkennen läßt. So stellt sich die eindrucksvolle, syllabisch deklamierte, feierliche Melodik der Hofweise würdig an die Seite des Palästinaliedes.

Mit der zweiten Walthermelodie der Kolmarer Liederhandschrift, mit *Her Walthers guldin wyse* wußte R. WUSTMANN nichts anzufangen, er hielt es jedoch für möglich, 'daß uns hier die Weise zu Walthers Minnelied 'Frau Stæte' erhalten sei, freilich auch nicht intakt<sup>2</sup>. Nach einigem Jonglieren mit verschiedenen langen Verszeilen, mit rhythmischen Verschiebungen und was anderes mehr in der 'Silbenzähltheorie' der Meister-singer möglich gewesen wäre, gibt er kurzer Hand sein Bemühen auf und überläßt den Leser inmitten dieser Betrachtungen seinem Schicksal.

B. bemerkt zutreffend dazu, daß das von WUSTMANN vorgeschlagene Waltherlied 96,29 *Stæt ist ein angest und ein nôt* 'schon mit Rücksicht auf die Zahl der Verse und die Reimstellung' nicht in Betracht kommen könne, und 'Verlegenheit dürfe nicht dazu führen, eine gänzlich andere Weise als eine zerstörte oder umgearbeitete, aber dennoch eben als eine Walthermelodie auszugeben'<sup>3</sup>.

B. schlägt seinerseits das neunte, allerdings unechte Lied Wolframs: *Maneger klaget die schæenen zît* vor; dieses Lied sei das Original, dessen Weise in der Kolmarer Hs. als Walthers güldene Weise bezeichnet wurde. Wo aber bleibt Walthers Anspruch auf die Weise?

B., der mehrfach die Unantastbarkeit der handschriftlichen Überlieferung betonte, sie vor allem WUSTMANN gegenüber geltend gemacht hat, beginnt nun leider ein Verschieben der Zäsurgrenzen, ein Zerstören des Reimgebäudes, ein Rückbilden, kurz eine Reihe von Manipulationen vermittelst derer, gleichsam wie der Phönix aus der Asche, ein ganz neues, schöneres, zweckmäßigeres und logischeres Gebilde aus den Trümmern des alten hervorgehen soll. Der unechte Wolfram wird schließlich zu einem halbwegs echten Walther.

Demgegenüber ist zu sagen: Dem Bau<sup>1</sup> des Kolmarer Liedes:

$\begin{array}{c} a \\ 3a\cup \end{array}$	$\begin{array}{c} \beta \\ 3b\cup \end{array}$	$\begin{array}{c} \gamma \\ 3c \end{array}$	$\begin{array}{c} \delta \quad \epsilon \\ \hline 5d\cup \end{array}$		$\begin{array}{c} a \quad \beta \quad \gamma \quad \zeta \\ 3w\cup \quad 3d\cup \quad 3c \quad \text{cauda} \end{array}$
--	--	---	---	--	--

kann der des unechten Wolframliedes

$\begin{array}{c} 4a\cup \quad 3b \quad 5c \\ \hline 4a\cup \quad 3b \quad 5c \end{array}$		$6d$		$\begin{array}{c} 4e \quad 3e \quad 5d \end{array}$
--	--	------	--	---

<sup>1</sup> R. WUSTMANN a. a. O. S. 454ff.

<sup>2</sup> ebenda S. 445f.

<sup>3</sup> C. BÜTZLER a. a. O. S. 53.

nicht gleichgesetzt werden, und damit entfällt die Berechtigung der Übernahme der Melodie des Kolmarer Liedes für den unechten Wolfram. Ein Blick auf die Melodien von S. 50 und 62 zeigt im übrigen, daß hier zwei rhythmisch verschobene Gebilde vorliegen.

Müssen wir damit nun die Suche nach dem richtigen Text zu Walthers güldener Weise aufgeben? Keineswegs. Wenn die bisherigen Nachforschungen zu keinerlei Resultat geführt haben, so war daran in erster Linie das Ausgehen von irrigen Voraussetzungen und die mangelhafte Kenntnis der mittelalterlichen Liedkunst als solcher schuld. Man hielt Ausschau nach 10-zeiligen Liedern, während nur 11- bzw. 12-zeilige in Betracht kommen können.

Die Melodie des 12. und 13. Jh.s kennt noch keine Schlußmelismen, wie sie die Kolmarer Hs., aber auch nur an dieser Stelle, aufweist; sie kennt auch kein besonderes instrumentales Nachspiel in dieser Art. Daher kann das Melisma in der Kolmarer Hs. nur die Melodie zu einer ursprünglichen Textzeile sein. Der Aufbau des Kolmarer Liedes ist der des weitverbreiteten 'reduzierten Strophenlai', d. h. die Tonreihe der ersten drei Verszeilen wird für die drei folgenden wiederholt, worauf eine neue Tonreihe einsetzt, an die sich die Wiederholung der Melodie der ersten drei Verszeilen anschließt, und dann fügt die Kolmarer Hs. ganz unmißverständlich noch hinzu: *in fine erit cauda sic*<sup>2</sup>, und es folgt alsdann ein achttöniges Melisma, das mit dem Reimwort der letzten Verszeile *engelschar* nichts zu tun hat. Zu der Reimsilbe *-schar* gehört die Note C, wie die Hs. das auch deutlich vermerkt. Dieser Ton ist nicht nur auf Grund des melodischen Grundrisses, sondern auch als Kadenzton unentbehrlich<sup>3</sup>. Man vergleiche zu dem Sachverhalt das bei B. zwischen den Seiten 50/51 beigegebene Faksimile des Liedes.

Für den Aufbau dieser Melodie kann nur ein Lied Walthers in Betracht kommen, das Lied 88,9 *Friuntlichen lac*. Ohne die geringsten Eingriffe fügt sich der Liedtext der schönen Melodie:

8

I. { 1. Friunt - li - chen lac ein rî - ter vil ge - meit an  
4. Er kôs den mor - gen lieht, do er in dur diu wol - ken sô

VII. { 73. Der rî - ter dan - nen schiet: dô sen - te sich sîn kîp, und  
76. Die schæ - nen frou - wen guot. doch galt er ir mit triu - wen daz

8

ei - ner frou - we ar - me. } 7. Diufrouwe in lei - de sprach 'wê ge -  
ver - re schî - nen sach. }  
liez ouch sê - re wein - de }  
ime vil nâ - he lac. } 79. Si sprach 'swer ie ge - pflac ze sîn - gen

<sup>1</sup> Für die Aufbauformeln verweise ich auf meinen 'Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes', Halle 1932.

<sup>2</sup> B. kennt offenbar die verbreitete und bekannte Formel nicht und korrigiert in: *in fine erit can[tan]da sic*.

<sup>3</sup> Bei B. fehlt der Ton C in allen Übertragungen.

8 sche - he dir, tac, 9. daz dú mich lást bí lie - be lan - ger blí - ben  
ta - ge - liet 81. der wil mir wi - der mor - gen be - swæ - ren mî - nen

8 nicht. 11. daz si dá hei - zent min - ne, deis nie - wan se - ne - de leit.  
muot. 83. nú ligē ich lie - bes á - ne reht als ein se - ne - de wíp.<sup>7</sup>

α β γ ζ

Was von der guten Überlieferung der Melodie bei der 'Hofweise' festgestellt werden konnte, trifft in noch höherem Maße bei dem 'gülden Ton' zu. Der Kontrafaktor benötigte für seinen Liedtext die Melodie ohne die letzte Tonreihe ζ. Der Notenschreiber hätte also nicht nötig gehabt, die 'cauda' mitzuteilen, denn auch ohne diese cauda hätte das Lied einen Abschluß gehabt. Wenn er es trotzdem tut, so verrät er damit einen schönen Zug von Gewissenhaftigkeit und wohl auch Achtung vor der Waltherweise als Kunstwerk. Dem Notenschreiber war jedenfalls die Verstümmelung der Walthermelodie zuwider, und diesem Bewußtsein und dem Pflichtgefühl gegenüber der Tradition verdanken wir nun die Erhaltung der vollständigen Waltherweise, die den beiden anderen an melodischer Konzeption nicht nachsteht.

Es ist deshalb um so mehr zu bedauern, daß die Kolmarer Liederhandschrift Walthers *Gespalten wys* nicht mitteilt, wären wir doch dadurch in der Lage gewesen, die Kolmarer Überlieferung mit der des Münsterer Fragmentes zu vergleichen.

Neben der Kolmarer Liederhandschrift kommt das Singebuch von Adam Puschnann als Quelle für drei Walthertöne in Betracht, und zwar handelt es sich um die im Singebuch auf fol. 172 bff. überlieferten Weisen: den 'langen Ton' auf fol. 172b, den 'Kreuzton' auf fol. 174a und den 'feinen Ton' auf fol. 175a.

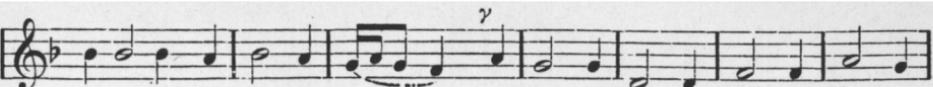
Schon R. WUSTMANN, der die Weise des 'feinen Tones' abdruckt<sup>1</sup>, weil G. MÜNZER sie für zu unbedeutend und konventionell hielt und sie deshalb nicht mitteilt, hat die Melodie des Meistersingerliedes: *Das einundsechzigste caputt* als zu dem Waltherlied 11,30 *Hēr keiser, sīt ir willekomen* gehörig erkannt. In der Tat, der Walthertext paßt ausgezeichnet zu der Weise, und auch ihre Melismatik ist durchaus noch die des 12. und 13. Jh.s.

8 I. { 1. Hēr kei - ser, sīt ir wil - le - ko - men. der kü - ne - ges  
4. Iur hant ist kref - te und guo - tes vol: ir wel - let

III. { 25. Hēr bá - best, ich mac wol ge - ne - sen: wan ich wil  
28. Wes wir dem kei - ser sol - ten pflē - gen, dô ir im

α β

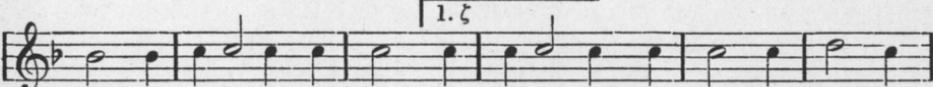
<sup>1</sup> R. WUSTMANN a. a. O. S. 444.

8 

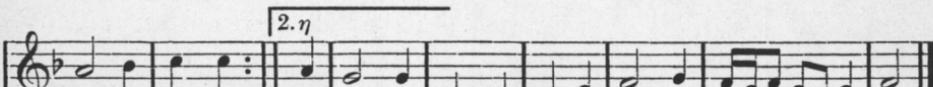
{ na - me ist iu be - no - men: des scht - net iu - wer kröne ob al - len  
 { ü - bel o - der wol, só mac si bei - diu re - - chen un - de  
 { iu ge - hör - sam we - sen. wir hör - ten iuch der kri - sten - heit ge -  
 { gá - bent go - tes se - gen, daz wir in hie - zen hêrre und vor im

8 

{ kró - nen. 7. Dar zuo sag ich iu mæ - re: die für - sten  
 { lô - nen. 10. Und ie der Mis - se - næ - re derst ie - mer  
 { bie - ten 31. Ouch sult ir niht ver - gez - zen, ir sprá - chent  
 { knie - ten. 34. Mit fluo - che vol - mez - zen.' durch got be -

8 

{ sint iu un - - der - tán, 9. si ha - bent mit züh - ten iu - - wer  
 { iu - wer á - - ne wán:  
 { swer dich se - ge - ne, sí 33. ge - se - - - gent: swer dir fluo - che,  
 { den - kent iuch dá bí,

8 

8 künft er - bei - tet.  
 sí ver - fluo - chet 12. von go - te wurde ein en - gel é ver - lei - - - tet.  
 36. ob ir der pfaß - fen é - re iht ge - ruo - - - chet.

Die Reperkussionstöne dieser Melodie brauchen weder ein Zeichen höheren Alters noch ein solches der Abhängigkeit von liturgisch gebundener Musik zu sein. Jedenfalls kann aus einem zufälligen Auftreten des einen oder anderen Melismas eines Walthertones in diesem oder jenem Stück liturgischer Musik noch keine Abhängigkeit von dieser Musik gefolgert werden.

Dagegen besteht zwischen nicht liturgischer geistlicher und weltlicher Musik des Mittelalters kein Wesensunterschied. Walthers Weise unterscheidet sich in nichts von Sequenzmelodien seiner Zeit, und mit ihnen wird man sie — schon ihres Baues wegen — eher in Parallele setzen können als mit kultischer Musik. Es ist auch nicht einzusehen, weshalb infolge der in Walthers Lied vorliegenden Personen- und Zeitkritik die Weise des Liedes in einer 'irrationalen schwebenden Rhythmik' vorgelesen werden sollte. Wir besitzen einen analogen Fall in den Liedern des Fauvel, in denen Mißstände und Verfallserscheinungen der Zeit geißelt werden. Wenn nun hier, von Klerikern verfaßt, ein Rückgriff auf kultische Musik gemacht worden wäre, so wäre das in diesem Gremium verständlich; doch ist nichts davon zu finden. Die Weisen sind in bester Mensuralnotation aufgezeichnet, so daß ein Zweifel an ihrer rhythmischen Interpretation nicht besteht; sie zeigen nichts von jener

‘irrationalen schwebenden Rhythmik’, sondern sind — soweit es sich um ältere Stücke handelt — beste modale Praxis. Natürlich bleibt es den einzelnen Sängern immer noch freigestellt, im Rahmen dieser Rhythmik die einzelnen Strophen je nach ihrem Temperament vorzutragen. Es ist deshalb abwegig, für dieses Lied nun eine quasi gregorianische Notierungsweise einzuführen. Auch bei diesem Lied vermag nichts die modale Lesung zu erschüttern.

Auf fol. 174a seines ‘Singebuches’ teilt A. Puschmann den in Walthers ‘Kreuzton’ gesungenen ‘trost Psalmen Davids 122’ *Ich freu mich des das mir mit*<sup>1</sup>, dessen Struktur die des bekannten ‘reduzierten Strophenlai’ ist. Also:

$$\begin{array}{c|c|c} \text{A} & & \text{B} \\ \hline \text{A} & & \text{A} \end{array}$$

‘Name und Bau dieser Strophe’, so schreibt R. WUSTMANN, ‘erinnern an Walthers textlich wohlbekanntes Kreuzlied’ — gemeint ist Walthers Lied 76.22 *Vil süeze wære minne*.

Nun bestehe freilich der Abgesang des Waltherliedes metrisch aus drei, der des Kontrafaktums aus zwei Teilen; es könne aber durch Verdoppelung des mittleren Melodieteiles B — also AABBA — eine Melodie erschlossen werden, die auch die ‘Kreuzform im Melodiebau’ zu Gehör brächte. Auf diese Weise glaubt WUSTMANN wohl symbolisch den Inhalt von Walthers Kreuzlied mit der melodischen Form seiner Melodie verknüpfen zu können.

‘Die feierlich ernste Weise ist dorisch’, heißt es dann weiter, ‘es ist darin eine Verbindung von äußerer Müdigkeit (zwei fallende Zeilen am Anfang) und großer, getroster Zuversicht und Ergebenheit (sinkende Oktavenleiter der letzten Stollenzeile), unterbrochen von sich aufschwingenden Zeilen’<sup>2</sup>. So ist nach WUSTMANN alles in bester Ordnung. Allerdings macht er keinen Versuch, das auf diese Weise Eruierte nun auch in die Tat umzusetzen.

B. schließt sich den Ausführungen WUSTMANNs an, ohne eine andere Lösung in Erwägung zu ziehen; er will allerdings keine Verdoppelung von B, sondern eine Wiederholung von B am Ende der Melodie — also AABAB —, denn auf diesen Lösungsversuch scheinere der Name ‘Kreuzton’ am besten zu passen. Und nun dreht sich seine Argumentation nur noch um den Namen ‘Kreuzton’ und verliert die Melodie selbst völlig aus den Augen. Ob wir nun AABBA oder AABAB als melodische Form annehmen, wir vermögen weder in der einen noch in der anderen Form etwas zu entdecken, was mit einem Kreuz in Verbindung gebracht werden könnte, beide Formen aber sind mit dem Formenschatz der mittelalterlichen Monodie nicht vereinbar. Durch ein derartiges Kombinieren kann die Singebuch-Melodie schließlich für jedes Waltherlied mit 3- bis 4-füßigen Versen zurechtgemacht werden.

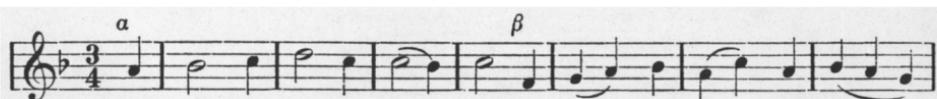
Daher kann auf Grund der durch das Singebuch gegebenen Lage die unbedingte Forderung nur lauten: welcher 16-zeilige Liedtext Walthers läßt sich zwanglos mit der überlieferten Melodie in Einklang bringen?

<sup>1</sup> G. MÜNZER a. a. O. S. 43.

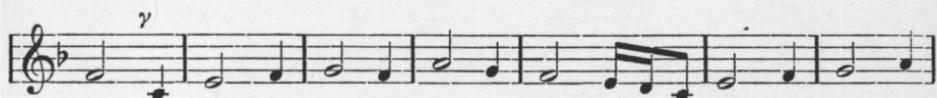
<sup>2</sup> R. WUSTMANN a. a. O. S. 443.



und Wider zur Diskussion stellen können. Das später hinzugefügte Eingangsmelisma ist natürlich unberücksichtigt geblieben; im übrigen verweise ich auf die bei MÜNZER oder B. abgedruckte Meistersinger-melodie.



<sup>8</sup> 1. Ich hörte ein waz-zer die - zen und sach die vi - sche flie -  
5. Swaz kriu - chet un - de fliu - get und bein zer er - de biu -



<sup>8</sup> zen, ich sach swaz in der wel - te was, velt walt loup rôr  
get, daz sach ich, un - de sage iu daz: der kei - nez le - bet



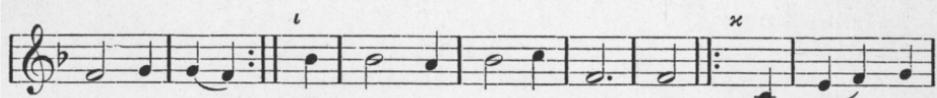
<sup>8</sup> un - de gras. 9. Daz wilt und daz ge - wür - - - me die strî - tent  
â - ne haz. 11. Sam tuont die vo - gel un - der in; wan daz si



<sup>8</sup> star - ke stür - - - me,  
ha - bent ei - nen sin: 13. si dúh - ten sich ze nih - te,



<sup>8</sup> 14. si en - schüe - fen - starc ge - rih - - - te. sie kie - sent kü - ne - ge  
16. si set - zent hêr - ren un - de kneht. sô wê dir, tiu - schiu



<sup>8</sup> un - de reht, 19. daz nú diu  
zun - - - ge, 18. wie stêt dîn or - de - nun - gel 20. und daz dîn



<sup>8</sup> mugge ir kü - nec hât, 21. Be - kê - rá dich, be - kê - re.  
êre al - sô zer - gât. 22. Die cir - kel sint ze hé - re, 23. die



<sup>8</sup> ar - men kü - ne - ge drin - gent dich: 24. Phi - lip - pe setze en



Der Rekonstruktionsversuch zeigt einmal, daß eine Rückgewinnung der Melodie wohl möglich ist, dann aber auch, daß die 'schlechte Meister-singerarbeit', womit B. die Melodie abtut, nicht so ganz zu verachten ist. Manche Anklänge an die anderen Walthermelodien sind überdies festzustellen, so daß die Möglichkeit, es könne eine echte Waltherweise vorliegen, nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist.

Wenn bei der Rückgewinnung der Walthermelodien aus dem Singebuch — im Gegensatz zu der Kolmarer Liederhs. — auch nicht mit aller Bestimmtheit die Zuordnung der einzelnen Töne des Kontrafaktums zu den entsprechenden Textsilben des Vorbildes getroffen werden kann, wenn also ein gewisser Spielraum verbleibt, so bilden diese Weisen trotzdem eine äußerst begrüßenswerte Bereicherung unseres leider so kleinen Repertoriums von Melodien zum älteren mhd. Minnesang. Und damit kommen wir zum letzten Punkt unserer Ausführung, zur Erörterung der Möglichkeit des Ersatzes verlorengegangener Walthermelodien.

Wir bedauern außerordentlich, daß von Walthers Melodienschatz so verhältnismäßig wenig übriggeblieben ist; sollen wir uns aber für alle Zeiten mit dieser Tatsache abfinden? Sollen wir für immer darauf verzichten, Waltherlieder nach einer stilechten Melodie wieder erklingen zu lassen? Sollen Lieder, die in erster Linie für den gesanglichen Vortrag bestimmt waren, immer dazu verurteilt bleiben, zur Leseepoesie herabzusinken?

Wir wissen wohl den Wert einer Originalmelodie einzuschätzen, wir sind auch bemüht, mit allen Mitteln nach solchen zu fahnden und sie sorgfältigst einzurichten; es wäre aber kleinlich, in Ermangelung von Originalweisen auf jede andere Möglichkeit zu verzichten.

Während des ganzen Mittelalters und noch weit über dieses hinaus hat die Kontrafaktur eine große und wichtige, ja zentrale Rolle gespielt: wohl kein Liederdichter hat sich ihr entziehen können. Bei Walther ist sie nachgewiesen, wie bei vielen anderen bedeutenden Dichtern. Wenn also ein Dichter sein Lied auf eine bereits vorhandene Weise dichtete, so war das eine oft geübte Praxis, jedenfalls durchaus kein Verbrechen. Wir kennen sogar Fälle, in denen eine Originalmelodie unter Zustimmung des Liederdichters durch eine schönere, bereits vorhandene Weise, also eine fremde Melodie ersetzt wurde, und noch das 19. Jh. stellte in vielen Gesangbüchern bei zahlreichen Chorälen der Gemeinde die Wahl zwischen zwei oder drei Melodien frei, auf die der betreffende Choral gesungen werden konnte. Warum sollte uns die Möglichkeit, das eine oder andere Waltherlied auf eine passende Melodie der Zeit zu singen, versagt sein?

Ich habe bereits 1924 diesen Weg beschritten und eine Reihe von Melodien nachgewiesen, die mhd. Liedern als Singweisen gedient haben<sup>1</sup>; es stehen uns zahlreiche altfranzösische, altprovenzalische und mittel-

<sup>1</sup> F. GENNRICH, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, Zeitschrift für Musikwissenschaft 7 (1924) S. 65 ff.

lateinische Liedmelodien zur Verfügung, und es handelt sich nun darum, brauchbare Weisen auszuwählen.

Bereits H. J. MOSER<sup>1</sup> hatte auf die Weise zu Bernart von Ventadorns Lied, B. Gr. 70, 42, *Can vei la flor, l'erba e la folha* für Walthers Lied 110, 13 *Wol mich der stunde daz ich sie erkande* hingewiesen. Walthers Lied lautet mit dieser Weise nach der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 20050 fol. 85<sup>v</sup>:

*α*

8 1. Wol mich der stun - de, daz ich sie er - kan - de, diu mir den  
8. Ich hân den muot und die sin - ne ge - wen - det an die

*β*

8 lîp und den muot hât be - turun - gen, 3. sît deich die sin - ne sô  
rei - nen, die lie - ben, die guo - ten. 10. daz müez uns bei - den wol

*γ*

8 gar an sie wan - de, der si mich hât mit ir gûe - te ver -  
wer - den vo - len - det, swes ich ge - tar an ir hul - de ge -

*δ*

8 drun - gen; 5. daz ich ge - schei - den von ir niht en - kan, }  
muo - ten. 12. swaz ich noch fröi - den zer werlde ie ge - wan, }

*ε*

*ζ*

8 6. daz hât ir schœne und ir gûe - te ge - ma - chet, und

*η*

8 ir rô - ter munt, der sô liep - lî - chen la - chet.

Walthers Lied 39, 1, *Uns hât der winter geschât über al* benutzt, wie das eben mitgeteilte Lied, die aus dem Französischen und Provenzalischen bekannte Rhythmik der Dreisilbentakt - Verse, die ihm aber ebenso vertraut sein konnte aus der geistlichen Hymnik seiner Zeit. Walthers Text fügt sich ohne weiteres der Weise des Moniot de Paris,

<sup>1</sup> H.-J. MOSER, Zu Ventadorns Melodien, Zeitschrift für Musikwissenschaft 16 (1934), S. 150f.

Rayn. 1259, *Quant voi ces prés florir et verdoier*, die ich aus derselben Hs. fol. 79<sup>v</sup> mitteile:

8 1. Uns hât der win - ter ge - schât ü - ber al: heide un - de  
6. Möhte ich ver - slâ - fen des win - ters zît! wachē ich die

8 walt bei - de sint nû val<sup>1</sup>, 3. dâ ma - nic stim - me vil  
wî - le, sô hân ich sîn nît, 8. daz sîn ge - walt ist sô

8 suoze in - ne hal. sæhe ich die megde an der strâ - ze den  
breit und sô wît. weiz - got er lât ouch dem mei - en den

8 bal 5. wer - fen! sô kæme uns der vo - ge - le schal.  
strît: 10. sô lişē ich bluo - men dâ rî - fe nû lit.

Dieselbe Hs. enthält auf fol. r<sup>o</sup> auch eine Weise von Gautier d'Espinal, Rayn. 954, *Amours et bone volontés*, die sich vorzüglich zur Vertonung des bekannten Waltherliedes 75,25 *Diu welt was gelf, rôt unde blâ* eignet:

8 1. Diu welt was gelf, rôt un - de blâ, gruen in dem walde und  
3. Die klei - nen vo - ge - le sun - gen dâ. nu schrî - et a - ber diu

8 an - ders - wâ:  
ne - bel - krâ. 5. Pfligt si iht an - der var - we? jâ: sist wor - den

8 bleich und ü - ber - grâ. 7. des rimp - fet sich vil ma - nic brâ.

<sup>1</sup>) *sint beide nû val* der Ausgabe von C. VON KRAUS verlangt eine Umstellung, denn der Schluß des Verses erhält bei der Umstellung *beide sint nû vâl* die beste Akzentverteilung, die bei *sint béide nû vâl* nicht gegeben ist, da auf -dè von *beide* der Nebenakzent fällt, der *nû* zukommen muß. Die Pänultima-Dehnung von *nû* entspricht der von (*win*)têrs.

Eine weitere Liedmelodie desselben Dichters, die Melodie des Liedes Rayn. 2067, *Quant je voi l'erbe menue* kann Walthers Mailied 51,13 *Müget ir schouwen waz dem meien* als Vertonung dienen. Ich teile die Weise nach derselben Hs. der Pariser Nationalbibliothek auf fol. 51v° mit:

$\alpha_1$   $\beta$

8 1. Mu-get ir schou-wen waz dem mei - en wun-ders ist be - schert?  
3. Seht an pfa-fen, seht an lei - en, wie daz al - lez vert.

$\gamma$   $\delta$

8 5. Grözt ist sîn ge - walt: i - ne weiz obê er zou-ber kün-ne:

$\epsilon$   $\alpha_2$

8 7. swar er vert in sî - ner wûn-ne, dân ist nie-men alt.

Schließlich mag noch die Melodie von Blondel de Nesle's Lied, Rayn. 3, *Onques nus hom ne chanta* als Singweise für Walthers Lied 100,24 *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen* nach der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 844 fol. 143d mitgeteilt werden:

$\alpha$   $\beta_1$

8 1. Frô Welt, ir sult dem wir - te sa - gen daz ich im gar ver -  
3. Mîn grô - ziu gültê ist a - be ge - sla - gen; daz er mich von dem

$\beta_2$   $\gamma_1$

8 gol - ten ha - be; 5. Swer ime iht sol, der mac wol sor - gen. é  
brie - ve scha - be. 7. Ich wolt é zei - nem ju - den bor - gen. er

$\delta$

8 ich im lan - ge schul - dic wæ-re,  
swî - get unz an ei - nen tac: 9. Sô wil er danne ein

$\gamma_2$

8 wet - te hân, sô je - ner niht ver - gel - ten mac.

Elf vollständige Melodien zu Waltherliedern werden hier vorgelegt. Es ist zwar immer noch nur ein bescheiden Teil des Liedschaffens unseres größten mittelalterlichen Sängers, das aber nun nicht mehr dazu verdammt bleiben muß, stummer Zeuge einer großen Zeit zu sein. Es ist nun nicht nur möglich, Waltherlieder wieder erklingen zu lassen, sondern in mancher Hinsicht geradezu erwünscht. Denn die Berechtigung so mancher Korrektur im Gebiete der Metrik und der Textkritik, die unter großem Aufwand von Scharfsinn vorgebracht wurde, wird durch den gesanglichen Vortrag auf die zuverlässigste Weise überprüft, und mancher der gemachten Vorschläge dürfte als mit dem gesanglichen Vortrag unvereinbar abgelehnt werden müssen. 'Minnesangs Frühling' wimmelte von Verstößen<sup>1</sup>, die der Sangbarkeit der Lieder Hohn sprachen, und wenn C. VON KRAUS vieles ausgemerzt hat, so bleibt doch auch hier noch manches zu tun.

Die Texte werden wieder Leben gewinnen und mit ihm wird die Textkritik vor neue Aufgaben gestellt, handelt es sich doch nun nicht mehr darum, die Lesart auszuwählen, die durch Häufigkeit des Vorkommens sich einer anderen als überlegen erweist, sondern darum, ob eine Lesart sich der melodischen Gestaltung anpaßt oder nicht. In dem einen Fall vermehren wir die schon ohnehin große Zahl der Gemeinplätze und fördern damit eine nicht besonders wünschenswerte Nivellierung der Texte, im anderen gewinnen wir Einsicht in den Eigenwillen eines Textes, der uns immerhin wertvoller sein sollte als die Schablone. In der Erweckung einer von dieser Seite her gewonnenen Einsicht möchte ich auch eine der Aufgaben obiger Veröffentlichung erblicken.

Wenn schließlich durch die Mitteilung von Wort und Weise sich das mittelalterliche Lied hier in seiner typischen Erscheinungsform als textlich-melodische Einheit darbietet, so mag es in dieser Gestalt den Textmetriker warnen<sup>2</sup>: so lange müssen alle Bemühungen um die Form der Lieder vergeblich bleiben, so lange die Erkenntnisse nicht aus den musikalischen und textlichen Gegebenheiten gleichermaßen gewonnen werden.

<sup>1</sup> Auf eine Anzahl derartiger Verstöße habe ich bereits in meiner Abhandlung: Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, Zeitschr. für Musikwissenschaft 7, S. 65 ff. aufmerksam gemacht.

<sup>2</sup> 'Der Strophiker könnte von der Melodieführung wohl Ergebnisse bestätigt erhalten, Führer aber kann er nur sich selber sein,' ist die Ansicht WALTER FISCHERS, Der stollige Strophenbau im Minnesang, Diss. Göttingen (1932) S. 3, mit dem Resultat, daß er die gangbarsten Strophenformen nicht erkannt hat.