

8 Musik

von Florian Kragl

8.1 Methodologisches zur Interdependenz von Musikkontakt, Sprachkontakt und Textlektüre – 8.2 Einführung in die weltliche Musik des Mittelalters – 8.3 Musikkontakte zwischen lateinischem, romanischem und deutschem Bereich am Beispiel des ‚Palästinaliedes‘ und verwandter Melodien – 8.4 Fallweise offene und prinzipiell offene Fragen: Apotheose des Nicht-Wissens

8.1 Methodologisches zur Interdependenz von Musikkontakt, Sprachkontakt und Textlektüre

‚If You Are But A Dream‘ war einer der ersten ganz großen Erfolge Frank Sinatras. Sinatra hat dieses Lied 1944 – im typischen *crooner sound* mit einem Arrangement von Axel Stordahl – nicht als erster, dafür aber am erfolgreichsten interpretiert. 1945 integrierte er den Song als erste (von zwei) Musiknummern in seinen patriotischen Kurzfilm ‚The House I Live In‘, für den er 1946 den Oscar erhielt. Sinatra hat das Lied bis 1991 live gesungen, 1992 immerhin noch geprobt – doch vor Schmalz triefende Liebeslieder der 40er Jahre wollte man von ihm längst nicht mehr hören.

Der kurze, simpel daherkommende Text des Liedes ist vielschichtiger, als man meinen möchte. Konjunktivisch verhüllt, wird erzählt – von einem Du. Einem Du, das wie ein Traum ist – oder im Traum existiert. Verlassen zu werden – aufzuwachen? –, das wäre dem Ich unerträglich, und doch genügt ihm dann die Fantasie – der Wachtraum, der nun seinerseits Wirklichkeit werden soll. Registerwechsel: Ich will Du küssen, wagt es nicht, das Du könnte sich verflüchtigen – ein unliebsamer Pseudo-Dornröschen-Effekt: Schlafende können wachgeküßt werden, doch als Schlafender seine Fantasie im Traum zu küssen, das ist desaströs. Oder fürchtet das Ich das Zerschneiden seiner Traumliebe durch ein körperliches Bekenntnis? Die nächste Kehrtwende: Würde die Affäre – der Traum? – zu Bruch gehen, dann wacht Ich nicht, wie man erwarten würde, auf, nein, dann hofft es, niemals aus seinem Traum zu erwachen – doch nur, wenn es ein geträum-

tes Du ist. Das führt zurück zum Anfang (*If you are but a dream*): Die Doppelnatur des Traumes als Markierung eines Ideals und als Bewußtseinszustand erzeugt einen semantischen Wirbel, aus dem es, einmal gefangen, kein Entrinnen gibt.

Ein Liedtext ohne seine Melodie – das ist immer so eine Sache. Denn literarhistorisch aufwühlend wird dieser Liedtext erst, wenn man seine musikalische Geschichte mitdenkt: Das Lied, für dessen Text und Musik Moe Jaffé, Nathan Bonx und Jack Fulton verantwortlich zeichnen, war kein neues. Es basiert auf der Romanze in Es-Dur von Anton Rubinstein (1860; op. 44,1), die im frühen 20. Jh. in den USA Gassenhauerstatus erlangt hat, in allen möglichen Arrangements gespielt – und dann eben auch textiert wurde. *Neu* textiert: Schon Rubinstein selbst hat die Melodie neben dem Klavierstück für ein Gesangsduett (mit Klavierbegleitung) zu Alexander Puschkins Gedicht ‚Notsch‘ („Nacht“) verwendet (1852; op. 48,8), der dieses Gedicht, das auch Rimsky-Korsakov und andere vertonten, 1823, angeblich inspiriert von seiner ersten großen Liebe Amalia Riznić, geschrieben hat.

Das ist bemerkenswert – nicht nur, weil hier eine Melodie verschiedene Existenzformen mit verschiedensprachigen Texten durchläuft, also ein klassischer Fall von Kontrafaktur vorliegt. Bemerkenswert erscheint mir vielmehr die Nähe des russischen Textes zu dem englischen, den Frank Sinatra gesungen hat. Puschkins Gedicht wirkt in der Wortsemantik eindeutiger: Ein Ich dichtet im Bett bei Kerzenlicht für und an ein Du, Liebe wird Sprache. Doch dann, wieder, das Dunkel, in dem Ich die Augen seines Du leuchten sieht, die ihn anlächeln, das ihn liebt, das sich ihm hingibt – ein Traumbild. Man mag das ganz rational lesen: Liebesbrief bei Kerzenlicht, dann ein sich in Sehnsucht verzehrender Halbschläfer. Und dennoch stellt sich die Frage, ob nicht die Worte bei Kerzenlicht die Liebeswut erst generieren, erst sie den Wachtraum erzeugen, der nur in prosaischer Lektüre Traum, für das Ich aber Wirklichkeit ist – so wie im Sinatra-Song die Worte einen Schwebezustand etablieren, der sich nicht mehr kategorisieren läßt. Was ‚If You Are But A Dream‘ abstrakt beschreibt, würde hier als kompakte Szenerie imaginiert.

Aufdringlich wird diese Frage indes nur, wenn man den Sinatra-Song kennt (schließlich könnte es ebenso gut eine Szene am Sterbebett einer/s Geliebten o.ä. sein), wobei es von nachrangiger Bedeutung ist, ob die Autoren des englischen Texts nur Rubinsteins Melodie oder auch die Vertonung mit Puschkins Gedicht kannten, ob dieser Sprachgrenzen überschreitende Reinterpretationsprozeß ein intentionaler ist oder nicht. Wesentlich ist vielmehr, daß hier ein Kontrafakturphänomen vorliegt, bei

dem musikalische Identifizierung semantische Affizierung bewirkt. Um von den dabei vorgängigen Variationen im Musikalischen zu handeln – von Rubinstein zu Rubinstein und dann zur Sinatra-Version –, fehlt hier der Platz. Sie könnten eine Interpretation wie die vorgeschlagene um weitere Aspekte bereichern, vielleicht – ich denke an das Arrangement von Nelson Riddle (1957), das die Melodiestimme harmonisch neu auslotet – auch ironisch kommentieren. Daß aber ein enger Bezug der musikalischen, melodischen Strukturen vorliegt, läßt sich nicht abstreiten.

Dies unterscheidet die Situation im 19. oder 20. Jh. fundamental von jener der mittelalterlichen Musikkultur. Das liegt nicht nur an den veränderten kulturellen Rahmenbedingungen: Die Wanderung einer Melodie von der russischen Romantik in die frühe US-amerikanische Popmusik-Szene hat den Charakter des Zufälligen, es könnte genauso gut eine Melodie aus Italien, Deutschland – woher auch immer sein. Die frühen Jahrgänge der Billboard Charts sind voll von solchen Beispielen. Und auch der umgekehrte Weg war und ist, vor allem nach 1945, nicht ausgeschlossen, jede Liedgeschichte steht zunächst für sich. Das ist im späten 12. und auch im 13. Jh. anders: Dort ist die Erzählung immer schon eine gerichtete, Bezugnahmen erfolgen vom deutschen Sprachraum aus auf die romanischen Texte und Melodien – der Einfluß der liturgischen Musik ist nach wie vor schwer abzuschätzen. Wenn aber Melodien gewandert sind, dann von Westen nach Osten.

Von grundsätzlicherem Charakter ist eine andere Differenz zwischen Mittelalter und Neuzeit: Was uns heute selbstverständlich erscheint, gibt es im 12. und 13. Jh. nicht oder nur in Ansätzen: notierte, fertige musikalische ‚Texte‘, die sich kaum einem Analysewunsch verschließen. Kulturelle Bezüge zwischen Romania und deutschem Sprachraum lassen sich, was den musikalischen Bereich angeht, daher nicht in dieser lakonischen Art abhandeln wie der Brückenschlag von Anton Rubinstein zu Frank Sinatra. Oft sind die überlieferten Notate schwer deutbar, wenn denn überhaupt Melodien vorhanden sind; andernfalls bleibt als Hilfskonstruktion die Metrik, so daß viele Annahmen von Kontrafakturprozessen primär das Ziel verfolgen, verlorene Melodien zu erschließen, und dabei musikhistorische Fragestellungen eher an den Rand drängen.

Daß es einen intensiven Austausch von melodischem Material und musikalischen Gepflogenheiten gegeben hat, daran ist freilich nicht zu zweifeln. Das Wandern von Melodien oder Musikstilen über Sprachgrenzen hinweg – darum wird es im Folgenden gehen – ist im Mittelalter aber immer schon ein tiefeschürfendes Problem; tiefeschürfend, weil die Schwierigkeiten und analytischen oder interpretatorischen Lakunen schon in einer

viel grundlegenderen Ebene siedeln als heute: bei der Transkription und Deutung jeder einzelnen Melodie. Ich beginne aus diesem Grund – und auch, um einige musikhistorische Grundbegriffe zur Verfügung zu stellen – mit einer problemorientierten, überblicksartigen Einführung in die weltliche Musik des Mittelalters, um mich dann, mit geschwächtem Optimismus und gestärktem Problembewußtsein, der Frage nach interkulturellen bzw. interlingualen Beziehungen im Musikbereich an einem konkreten Beispielfall zu nähern.

8.2 Einführung in die weltliche Musik des Mittelalters

Notation, Transkription, Überlieferung – Rhythmus – Begleitung und Kontext: Mehrstimmigkeit, Instrumente, Aufführungsszenarien – Melodik – Text und Melodie / *wort* und *note*

Notation, Transkription, Überlieferung

Die Schwierigkeiten im Umgang mit mittelalterlicher Musik setzen, noch drastischer vielleicht als bei der Lektüre alter Texte, bereits bei der Überlieferung ein. Notierte Melodien sind zunächst, im frühen Mittelalter, die Ausnahme, und wo es sie doch gibt, lassen sie sich nur schwer oder auch gar nicht in ein modernes Notationssystem übertragen. Die Rede ist von Neumen (zu griech. *pneuma* „Atem“), eine Art Vortragszeichen, die man in Handschriften ab dem 9. Jh. über oder unter Texte des Offiziums oder der Liturgie setzte. Es handelt sich um jene einstimmigen Melodien des (wohl) 4.–7./8. Jh., die man heute mit dem Überbegriff ‚Gregorianischer Choral‘ faßt. Neumierte Texte stellen dabei jedoch weniger ein konservierendes Notat dar als vielmehr eine mnemotechnische Hilfe, die weniger den Melodieverlauf, sondern mehr die Art und Weise des Vortrags einer Melodie abbildet. Welche Bedeutung diese Zeichen im einzelnen haben, ist in vielen Fällen noch immer strittig, fest steht aber: Ist der Tonhöhenverlauf der Melodie nicht von vornherein (z. B. durch eine andere, spätere Überlieferung) bekannt, läßt er sich aus den Neumen nicht erschließen, die nur Bewegungsrichtungen, nicht aber exakte Tonschritte angeben (Adiastematic).

Diese Situation wandelt sich radikal erst im 11. Jh. Der Vorrat an Gregorianischen Melodien nimmt stetig zu: Das Schlußmelisma der Gesänge (auf *Alleluia*) wird kunstvoll ausgebaut und textiert, vorhandene Melismen erhalten neue Texte oder vorhandene Texte neue Melodien (Tropen), neue

Hymnen werden komponiert. Das scheint die Notwendigkeit erzeugt zu haben, die Tonhöhenverläufe exakt zu notieren (Diastematie), so daß man – entscheidend war wohl der Vorschlag Guidos von Arezzo (gest. 1050) – begann, die Neumen auf (vier) Linien im Terzabstand zu setzen. (Frühere Versuche von Buchstabennotenschriften, die ebenfalls exakte Tonhöhen angeben, haben ihren Ort fast ausschließlich in der mittelalterlichen Musiktheorie.) Die Neumenzeichen werden dabei zusehends in ihrer Komplexität reduziert auf Quadrate und vergleichsweise einfache Zeichengruppen (Ligaturen). Ergebnis ist die ‚Römische Quadratnotation‘, in der noch heute die Melodien des einstimmigen geistlichen Gesangs aufgezeichnet sind.

Schon an dieser Prähistorie der abendländischen Notation läßt sich eine gewisse Dynamik zwischen Notations- und Kompositionsgeschichte ablesen: Die Notenschrift lernt Tonhöhen nicht aus Selbstzweck, sondern schlicht aus einer gewissen Notwendigkeit heraus. Umgekehrt ermöglicht sie dadurch wiederum neue bzw. komplexere Kompositionsverfahren, hier zunächst im Bereich der einstimmigen Musik (komplexere Melodiefolgen, größerer Melodievorrat). Diese Dynamik setzt sich fort, wenn Mehrstimmigkeit zusehends von einer improvisierenden Praxis (z. B. Parallelstimmen in Quart- oder Quintabstand) zu einem theoretisch reflektierten, (wenngleich nicht im streng neuzeitlichen Sinne) auskomponierten Phänomen wird: Es genügt nicht länger, Melodieverläufe zu notieren, sondern es wird nötig, auch zeitliche Verläufe in der Notation abzubilden, um den Zusammenklang von (je für sich melodisch und rhythmisch autonomen) Stimmen auch in Metrik und dann Rhythmik zu organisieren. Das bringt ein Wechselspiel aus kompositorischen Notwendigkeiten und – immer wieder diese überschreitenden – notationstechnischen Möglichkeiten (z. B. Einführung immer kürzerer Notenwerte) auf den Plan, das die Musikgeschichte zumindest bis ins 15. Jh. nachhaltig prägt.

Mit der weltlichen Musik zumindest bis 1300 hat dies allerdings kaum noch zu tun. Sie verharret, was das Schriftbild der aufgezeichneten Melodien anlangt, auf einem Stand, den die geistliche Musik bereits im 11. Jh. erreicht hatte. Die frühesten Notate zur deutschen Lyrik (in den *Carmina Burana*) operieren noch mit adiastematischen Neumenzeichen, der Großteil der Notate steht in Quadratnotation oder Hufnagelschrift (eine im 14./15. Jh. besonders im deutschsprachigen Raum verbreitete Variante der Quadratnotation, bei der aufgrund der Federhaltung Rhomben anstelle von Quadraten verwendet werden, z. T. auf fünf statt vier Notenlinien).

Dazu kommt, daß die Überlieferung der weltlichen Musik im Vergleich zu den zu Tausenden überlieferten geistlichen Melodien meist relativ spär-

lich ist. Gut dokumentiert ist nur der Bereich der Trouvères mit ca. 2000 Melodien. Von den Troubadours sind hingegen keine 300 Melodien erhalten, bei der deutschen Lyrik ist selbst die quantifizierende Einschätzung der Überlieferungslage ein Problem: Anders als im romanischen Bereich überliefern keine großen Lyrikhandschriften Melodien; Ausnahme ist nur die Jenaer Handschrift, die vielleicht bedeutendste Sammlung mittelhochdeutscher Spruchdichtung aus dem frühen 14. Jahrhundert, die zu den Spruchtönen auch die Melodien überliefert (→ Spruchdichtung, Kap. 6.8). Abgesehen davon ist Musik entweder verstreut, in kleinen (Werk-)Hss. (z. B. Neidhart, Frauenlob) oder Fragmenten (ab dem 14. Jh.), dann aber häufig auch nur mit zweifelhaften Zuschreibungen („Walthers Goldener Ton“ und dergl.) erhalten. Je nach Optimismus kann man vielleicht von 150 bis 200 Melodien für die deutsche Lyrik vor 1300 ausgehen, wobei der Minnesang vor Neidhart kaum vertreten ist. Der zeitliche Abstand zwischen (vermeintlicher) Entstehung und Überlieferung ist relativ groß – die Melodieaufzeichnungen stammen fast zur Gänze aus dem Spätmittelalter, die früher gerne getroffene Unterscheidung zwischen ‚authentischer‘ und später Melodieüberlieferung treibt Grenzmarken ins Bodenlose.

Das ‚Palästinalied‘ nimmt sich vor diesem Hintergrund aus wie ein Glücksfall – und das ist der eine Grund, weshalb ich es als ‚Leitmotiv‘ dieses Artikels heranziehen werde. Es ist die einzige relativ früh – im Münsterschen Fragment Z (Staatsarchiv Münster, Ms. VII 15) des frühen 14. Jh. – und vollständig überlieferte Melodie Walthers von der Vogelweide und eine der wenigen erhaltenen Melodien zum Minnesang vor Neidhart überhaupt. Die Aufzeichnung steht in Hufnagelschrift, unterlegt ist der Text der ersten Strophe. In meiner Transkription (Abb. 1) habe ich alle Zeichen der Handschrift – wie es heute üblich ist – neutral als Notenkpunkte wiedergegeben, die Zeilenumbrüche orientieren sich am Reimschema der Strophe. (Auf Detailprobleme der Transkription kann ich hier nicht eingehen, vgl. zum ‚Palästinalied‘ Brunner/Müller/Spechtler 1977, S. 81*.)

Doch auch dieser vermeintliche Glücksfall vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Fragen, die sich aus ihm ergeben, zahlreicher sind als die Antworten, die die Aufzeichnung gibt.

Das erste Problem ist eines, das sich gewissermaßen *ex negativo* stellt: Es betrifft die Spärlichkeit der Überlieferung, die das ‚Palästinalied‘ erst zu dem Sonderfall macht, der es ist. Über die Gründe läßt sich nur spekulieren: Es mag sein, daß das Notieren von Melodien ein technisches Hindernis bedeutete, das viele Schreiber nicht bewältigen konnten, daß es also einfach an der Expertise gebrach. Mag sein, daß – analog zur Frühzeit des

1. Nu al rest leb ich mir wer- de
3. Daz lie- be lant und ouch die er- de

2. Sint myn svn- dich ouge er- sicht
4. Dem man al der e- ren gicht

5. Nu ist ge- schen als ich ie bat

6. Ich bin ko- men an die stat

7. Da got mens- li- chen trat

Abb. 1: Palästinalied

Gregorianischen Choralen – die Notwendigkeit einer Aufzeichnung nicht bestand, weil die Melodien ohnehin bekannt waren. Es kann auch sein, daß das Mißverhältnis zwischen Text- und Melodieüberlieferung ein Indiz dafür ist, daß doch den Texten eine größere Bedeutung zukam als der Musik – zumindest zur Zeit der Sekundärrezeption durch die Sammelbestrebungen vor allem des 14. Jh. All das ist schwer einzuschätzen, der Befund bleibt erratisch.

Konkreter sind die Fragen, die von den überlieferten Melodien selbst aufgeworfen werden: Wieso geben die Notate nur die Tonhöhenverläufe (im schlimmsten Fall – bei Neumen – nicht einmal diese exakt) an und verzichten auf weitere Informationen zum zeitlichen Verlauf und zur Begleitung? Auch diese Defizienz der Überlieferung kann mangelnder Schreib- bzw. Notationskompetenz geschuldet sein – was wiederum eine Ungleichzeitigkeit zu den viel potenteren Notationssystemen der geistlichen Musik des 14. und 15. Jh. darstellte. Und wiederum wäre es genauso gut denkbar, daß man diese Informationen, die uns heute unabdingbar scheinen, nicht

benötigte – sei es, weil man sie für irrelevant hielt, sei es, weil sie selbstverständlich waren; Reflexionen dieses Problems in der zeitgenössischen Musiktheorie sind rar. Anders aber als die schmale Überlieferung ist dies nun eine Defizienz, die sich auch *en détail* diskutieren läßt: Wie steht es um Rhythmik und Begleitung?

Rhythmus

Wie singt man eine Melodie, deren Rhythmus nicht überliefert ist? Das war das dringlichste Interesse der musikwissenschaftlichen Arbeiten zur weltlichen Musik des Mittelalters im frühen und mittleren 20. Jh. Schließlich ging es darum, die Melodien idealiter wieder zum Erklingen zu bringen. Der Optimismus war dabei recht groß und die Konstruktionen bzw. Rückprojektionen z. T. abenteuerlich, so daß die meisten dieser Theorien heute nur noch „historische Bedeutung“ (Tervooren 2001, S. 101) haben: Hugo Riemann wollte in der mittelalterlichen Musik bereits die Viertaktperiode der Wiener Klassik erkennen, während von germanistischer Seite eher eine rigide angewandte Textmetrik als Grundlegung einer musikalischen Rhythmisierung versucht wurde (Paul Runge, Friedrich Saran). Andere, wie etwa Raphael Molitor (der erste Herausgeber der Melodie des ‚Palästinaliedes‘), betonten wiederum die Nähe der weltlichen Melodien zur Gregorianik und plädierten – den damaligen Vorstellungen vom Vortrag der liturgischen Gesänge entsprechend – für eine feierlich-gemessene Vortragsweise (‚oratorische Theorie‘).

Karriere machte aber ein anderes Prinzip: der Versuch, die Ungleichzeitigkeit von weltlicher und geistlicher Notationssphäre einzuschleifen und die einstimmigen Notate der weltlichen Melodien nach Prinzipien zu rhythmisieren, die in der lateinischen Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jh. entwickelt worden waren. Bisweilen (und immer wieder) hat man das versucht, indem man die Prinzipien der ab dem mittleren 13. Jh. sich ausdifferenzierenden (Schwarzen) Mensuralnotation der *Ars antiqua* auf weltliche Melodieüberlieferung anwandte – und mußte dabei (mit wenigen Ausnahmen) kläglich scheitern, da sich der Großteil der Überlieferung massiv gegen die Applikation dieses (auch im Vergleich zur heute üblichen Notation) hochkomplexen und fehlersensiblen Regelwerks sträubte: Aus Sicht der Mensuralnotation ist die weltliche Überlieferung dermaßen von Errata durchwachsen, daß keine Zeitstrukturen mehr erkennbar sind.

Man mußte einen Schritt in der Notationsgeschichte zurückgehen, um bessere Ergebnisse zu erzielen: Zwischen Neumen bzw. rhythmusunspe-

zifischer Quadratnotation und Mensuralnotation steht eine relativ kurze Phase (um 1200), in der man versuchte, den Zusammenklang verschiedener Stimmen durch an der antiken Metrik geschulte, modale Prinzipien zu regulieren. Es sind vor allem die Organa der so genannten Notre-Dame-Schule, die in dieser Notationsform erhalten sind. Das Prinzip der rhythmischen bzw. metrischen Notierung beruht auf sechs verschiedenen Modi, die jeweils durch eine bestimmte Abfolge von langen und kurzen Notenwerten bestimmt sind und je nach Ligaturenfolge aus dem Schriftbild abgeleitet werden können.

Friedrich Ludwig war der erste, der diese Modaltheorie konsequent auch auf weltliche Melodien anwandte. Später war es vor allem Friedrich Gennrich, der in zahlreichen Arbeiten und Ausgaben der mittelalterlichen Musik den modalen Stempel aufprägte. Allerdings stellten sich auch in diesem Bereich bald Probleme ein. Die wesentlich einfachere Theorie der Modalnotation war zwar ‚dehnbarer‘ als die strikten Regeln der Mensuralnotation, und so waren die Notate aus modaler Sicht immerhin nicht gänzlich sinnfremd. Wie aber die korrekte Übertragung einer konkreten Melodie auszusehen habe, ist dann aber doch im einzelnen schwierig zu sagen und letztlich abhängig von Prämissen, die sich die Bearbeiter zusätzlich zur Modaltheorie gesetzt haben: Während die Modalnotationen der Notre-Dame-Schule Halteton-Passagen beschreiben und damit die Ligaturenfolge als Indikator für Zeitrelationen einsetzbar wird, sind weltliche Melodien in der Regel dicht textiert, so daß die Unterscheidung zwischen Einzelnote und Ligatur primär vom Text-Musik-Verhältnis bestimmt ist.

Entsprechend vielfältig waren die Ergebnisse der Forschung, die außer einer konsequenten Dreizeitigkeit (die im 12. und 13. Jh. in der geistlichen Mehrstimmigkeit Usus ist) oft kaum etwas gemein haben. Am deutlichsten zeigt das die Übersicht zu verschiedenen Transkriptionsversuchen des ‚Pälästinaliedes‘, die Burkhard Kippenberg (1971, S. 82) zusammengestellt hat (siehe die erste Melodiehälfte in Abb. 2 – der unterlegte Text stammt nicht aus der Handschrift, sondern aus Maurers Walther-Ausgabe; für die Auflösung der bibliographischen Hinweise siehe ebd., S. 80f.). Die Schwierigkeit liegt offensichtlich schon in der Identifikation der verwendeten Schriftzeichen: kaudiert (Longa) oder nicht (Brevis), ohne oder mit ‚Häkchen‘ (Plica) – von deren metrisch-rhythmischer Interpretation gar nicht zu reden. In Kippenbergs Übersicht – die übrigens nur eine Auswahl darstellt! – dominiert klar die modale Rhythmisierung (B, E, G, H, I, K), daneben wirkt in einigen Versuchen wohl Riemanns Vorschlag nach (C, D, F, L).

A Molitor
1910/11

B Rietsch
1913

C Moser
1920

D Ludwig
1924

E Ludwig
1924

F Schering
1931

G Bützler
1940

H Gennrich
1951

I Husmann
1953

K Gennrich
1954

L Taylor
1956

M Handschrift*

Nu alrest lebe ich mir werde, sit min sündic ou-ge siht
daz reine lant und ouch die erde, den man vil der e- ren giht.

Abb. 2: Rhythmisierungsversuche des ‚Palästinaliedes‘

Auf einige forschungsgeschichtliche Fehden zwischen Vertretern der Modaltheorie mußte notwendig Ernüchterung folgen. In den 1960er Jahren verlor man zusehends das Vertrauen in die Möglichkeit einer streng modalen Rhythmisierung der weltlichen Melodien. Damit einher geht auch ein Nachlassen der Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der weltlichen Musik des Mittelalters (vgl. Lug 1993). Allerdings hat man, was die Rhythmisierung angeht, aus der Not eine Tugend gemacht – nach einem Modell, wie es Ewald Jammers bereits im frühen 20. Jh. in Untersuchungen zur Jenaer Handschrift (Jammers 1924/25) vorgeschlagen hatte: Rhythmisiert werden die Melodien nun in einem komplexen semiologischen Prozeß, der textmetrische Phänomene ebenso zu berücksichtigen versucht wie melodische Verläufe (z.B. Melodiehöhepunkte, Schlußbildung etc.). Eine Parallele hat dieser Paradigmenwechsel in der gregorianischen Semiologie, die nach einem langjährigen Streit zwischen Äqualisten (alle Töne mit gleicher Dauer) und Mensuralisten (modalrhythmische Deutung der Gesänge) versucht, im kritischen Vergleich von neuemierten Aufzeichnungen und Aufzeichnungen in Quadratnotation Aufschlüsse über den Vortragsstil des Gregorianischen Gesanges zu gewinnen. Daß dabei die Individualität des Interpreten besonders stark in die rhythmische Deutung eingebracht wird, liegt auf der Hand, und zwar um so mehr dann, wenn Neumennotate fehlen. Ihren Ort haben diese ‚rhapsodischen‘ bzw. ‚frei-deklamatorischen‘ Deutungen weltlicher Melodien daher auch vor allem in der Aufführung, zumal es mit Hilfe des modernen Notensystems auch kaum möglich ist, ungefähre, nicht meßbare Dauern abzubilden. In den Melodieausgaben hat sich die neutrale Transkription (wie in Abb. 1), z.T. unter Angabe auffälliger Notenzeichen der Quelle als Sub- oder Superskripte, durchgesetzt. Im Prinzip ist man damit wieder in der Nähe der Erstausgabe der ‚Palästinalied‘-Melodie durch Molitor (Abb. 2, A) – der freilich mit der Uniformität der Zeitwerte nicht rhythmische Freiheit, sondern eine ‚schwebende‘ Vortragsweise angezeigt haben wollte.

Dieser Befund zur zeitlichen Gestalt der Melodien, genauer: zu ihrer Erforschung, demonstriert auch und vor allem, welche engen Grenzen der musikalischen Analyse gesteckt sind: Im besten Fall läßt sich der Überlieferung eine Rhythmisierungsmöglichkeit abtrotzen – weiterführende Analysen dieser erschlossenen rhythmischen Konfigurationen wären aber nichts weiter als die Iteration der eigenen Vorannahmen. Die Rhythmisierungsmodelle haben – genau wie die einleitend gestellte Frage, auf die sie antworten – in erster Linie praktische Bedeutung, taugen nicht für aufbauende Studien. Allerdings kann die Unsicherheit, die den Melodien durch

das Fehlen eines zeitsensiblen Notats attachiert ist, bei anderen analytischen Zugriffen virulent werden – doch davon später.

Begleitung und Kontext: Mehrstimmigkeit, Instrumente, Aufführungsszenarien

Anders liegen die Dinge beim zweiten großen Fragezeichen der mittelalterlichen Melodieüberlieferung: der Begleitung. An die Stelle des Wie – denn irgendeine Zeitgestalt mußten die Melodien gehabt haben – tritt jene des Ob. Mehrstimmigkeit im Sinne einer auskomponierten, artifiziellen Kunstübung ist im deutschen Raum erst beim Mönch von Salzburg und dann bei Oswald von Wolkenstein üblich. Und wieder ist es – wie im Falle der Notationsgeschichte – bezeichnend, daß das deutsche Lied seiner Zeit hinterherläuft: Der Mönch und Oswald bedienen sich einer Kompositionstechnik, die in Nordfrankreich (mit Zentrum Paris) schon Jahrzehnte zuvor von Guillaume de Machaut und anderen gepflegt worden war (Ars nova). Kaum ein anderer Bereich bildet ein derart starres Zentrum-Peripherie-System aus wie die mittelalterliche Musikgeschichte, und fast immer liegt der deutschsprachige Bereich – davon zeugt schließlich, im Literarischen, auch die Anlage dieses Handbuches – an der Peripherie.

Bedeutet dies, daß für die deutschen weltlichen Melodien des 12. und 13. Jh. Mehrstimmigkeit ausgeschlossen ist? Die Schriftform scheint dies durch die Nähe zum Gregorianischen Choral anzudeuten, der einstimmig (solo oder im Chor) gesungen wurde. Ein anderes Bild zeichnen jedoch außermusikalische Quellen. Zum einen sind dies ikonographische Zeugnisse, etwa die Miniaturen des Codex Manesse, die einige Minnesänger mit Instrumenten darstellen. Am bekanntesten ist zweifellos die Miniatur zu Frauenlob: Ein Mann (Frauenlob?) sitzt erhöht über einer kleinen Gruppe von Figuren, von denen einige Instrumente halten bzw. spielen; er selbst hält einen Stab oder Stock in der Hand, so daß man geneigt ist, an eine Dirigierszene zu denken. Die Suggestionskraft solcher Bilder ist hoch – die Gefahr, allegorische Bildprogramme (etwa im Hinblick auf allegorische Konnotate einzelner Instrumente oder der Musik überhaupt) zu verken- nen und die Zeugnisse dadurch in eine ihnen fremde Vorstellungswelt des 19. und 20. Jh. zu überführen, ebenso.

Überschaubarer wirken – zum anderen – auf den ersten Blick Textpas- sagen aus höfischer Literatur: Kaum ein höfischer Roman des 12. und 13. Jahrhunderts, der etwas auf sich hält, kommt ohne Musikszene aus. Ih-

ren Ort haben diese Szenen fast immer im Rahmen höfischer Feste, entworfen werden sie zumeist stichwortartig in Aufzählungen diverser höfischer Vergnügungen (Jagd, Turnier, Falknerei etc.). Eine der längsten davon findet sich in der ‚Krone‘ Heinrichs von dem Türlin. Der Artushof hat soeben erfahren, daß Gawein noch am Leben ist, alles Leid ist in Freude verkehrt – der Hof ist bereit für die Handschuhprobe. Doch zuvor wird gefeiert – und musiziert (V. 22084–22110):

*Was vor sweig, das erbuob sich nuo.
Die videler, die richten zuo
Zuo iren vil süszgen leichen
Vnd begunden aber weichen
Zuo freuden vil manigen mut.
Manige suesze note vnd guot
Von der harpfen zuo bant erklang.
Auch erbub sich schon ir gesang
Die rotte mit rijlichem tone.
Das galt ir vil schone
Die süsze symphonie.
Die fleute vnd die clye,
Die lüre vnd die püsin,
Die enwolten da nit sin
Vnder den andern verholn;
Man mobt sie vil gern doln,
Wann sie frölichen hullen.
Darzu noch freuden schullen
Mit den andern an dem drum
Manochorde vnd psalterium,
Der holer mit der gygen.
Es enwolte auch nit swiigen
Organisten vnd tambure.
Ein selig nachgebaure
Was frau Musica
Mit allem irem gesinde da,
Die vorhin was anderswa.*

Das ist beinahe ein Overall-System: Fiedel, Harfe, Rotte (Harfenzither), Drehleier (*symphonie*), Flöte, *clie*(?), Leier, Posaune, Trommel(?), Monochord, Psalterium, Holunderholzflöte, Geige, Drehleier (*organistôn*) und Tambur (Trommel). Die doppelte Nennung der Drehleier signalisiert bereits den enzyklopädischen Charakter dieser Liste, und auch das Monochord weist eher in den Bereich der Musiktheorie, wo es einen hohen Stellenwert für die Demonstration der pythagoräischen Verhältnislehre hatte – wenn nicht doch das Trumscheit gemeint ist, das man im Mittelalter der Spielmannssphäre zuordnete.

Bemerkenswert ist aber, daß gerade bei einer so umfassenden Liste Gesang weitgehend außen vor bleibt. Zwar kümmern sich die Fiedler um Leichs – doch weiß man nicht, ob sie diese bloß spielen oder auch singen. Und der Gesang der Rotte ist wohl ein metaphorischer. Das mag seinen Grund darin haben, daß Gesang – im Gegensatz zu Instrumenten – keine materielle Präsenz hat und sich dadurch schlecht eignet zur Schilderung eines repräsentativen Festes. Marginalisiert wird er dadurch aber allemal, und es fällt schwer, diese Schilderungen höfischer Romanliteratur mit möglichen Aufführungsszenarien höfischer Lyrik zusammenzudenken, der man gemeinhin eine größere Bedeutung beimißt, als ihr die Romanliteratur zugestehen möchte. Das gilt auch für Passagen, die Gesang wenigstens erwähnen, z. B. im ‚Alexander‘ Ulrichs von Etzenbach, als man Alexanders Geburt feiert (V. 1225–1230):

*dá was süeßes dônes vil
von manger bande seitenspil.
dise videlten, jene rotten,
dise mit zûbten spotten,
jene tanzten, dise sungen,
jene lîrten, dise sprungen, ...*

mit *zûbten spotten* und *singen*, vielleicht auch *tanzten* könnten auf verschiedene Formen höfischen Gesangs hindeuten, vielleicht auf Spruchdichtung, Minnesang und Tanzlieder, vielleicht aber auch auf *geteiltez spil*, Leichs und doch Tanzmusik usw. usf. – entscheiden läßt sich das freilich nicht.

Die Topik und Enzyklopädik dieser Aufzählungen, verbunden mit der Unspezifik der verwendeten Begriffe und dem funktionalen Charakter als obligate Ingredienz eines höfischen Festes, läßt grundsätzlich am Realitätsgehalt dieser Szenen zweifeln. Daß ein solcher bis zu einem gewissen Grad gegeben ist, liegt zwar auf der Hand, da es sich schließlich um reale Instrumente handelt und Musik bei Festen schließlich nichts Außergewöhnliches ist. Im Detail wird die Analyse aber schwierig. Insbesondere die innermusikalische Frage, ob hier Gesangsdarbietungen neben, zu oder gegen Instrumentalmusik gestellt werden, wird vom reihenden Gestus der Passagen völlig ausgeblendet. Doch auch die Kombination solcher Passagen mit tatsächlich erhaltener Lyrik fällt, wie angedeutet, schwer.

Auf die Spitze getrieben wird dieses literarische Spiel mit Musikszenen im ‚Tristan‘. Musiziert wird dort allenthalben – Tristan lernt an Markes Hof das Harfespiel, Tantris als Musiklehrer, die Gandin-Episode, Liebeslieder in der Minnegrotte –, ohne daß auch nur für einzelne Stellen Eindeutigkeit in der Interpretation zu gewinnen wäre. Das Musizieren oszilliert zwischen Spiel und Gesang (bei ‚Leichs‘), unklar ist das Verhältnis von

Minneliedern(?) zu ‚Leichs‘, schwer zu bestimmen die Funktionalität der Musikszenen im literarischen Kontext (zu all dem detailliert Van Schaik 1996). Aus diesen Szenen auf das mittelalterliche Musikleben zu schließen, wäre fast so, als würde man das Musikleben des 20. Jahrhunderts aus ‚Les parapluies de Cherbourg‘ (1964), ‚Sound of Music‘ (1965), ‚Cabaret‘ (1972), ‚Grease‘ (1978), ‚Chicago‘ (2002) oder ‚Sweeney Todd‘ (2007) rekonstruieren.

Hier wird das dichte Ineinander von realer Musikszenerie, diffuser Beschreibung und literarischer Funktionalisierung besonders evident. Und so gilt hier ähnliches wie bei der Rhythmisierung der Melodien: Der musikhistorische Befund ist – bei Text- und Bildzeugnissen – enttäuschend unsicher: kaum Verbindliches zu Aufführungssituation, Begleitung, Mehrstimmigkeit. Es bleibt bei Gemeinplätzen: Höchstwahrscheinlich waren Minnesang und Spruchdichtung Teil höfischer Vergnügungen, wahrscheinlich gab es instrumentale Begleitung, vermutlich war die Mehrstimmigkeit keine elaborierte, sondern eine improvisierte (Bordun, Quart-, Quint- oder Oktavparallelen und Variantenheterophonie – also parallele Stimmführung mit punktuellen Abweichungen). Die Interpretation ikonographischer oder literarischer Quellen über musikalische Szenen hingegen kann aufgrund kompliziert sein. Doch das ist eine andere Geschichte.

Melodik

Bleibt als Basis musikhistorischer Analysen das, was einigermaßen gesichert überliefert ist: der Tonhöhenverlauf. Das ist auch jene Größe, die von der zeitgenössischen Theorie für den einstimmigen Gregorianischen Choral behandelt wird. Schon früh wird versucht, das Melodiekorpus in verschiedene Skalenschemata einzuordnen. Es entsteht das System der Kirchentöne oder Modi, zuerst mit den Modi auf *d, e, f, g*, die später (in der Theorie erst im 16. Jh.) um die Skalen auf *a* und *c* (im Tonmaterial den heutigen Moll- und Durtonleitern entsprechend) ergänzt werden. Allerdings implizieren diese Skalen anders als heutige Tonarten keine harmonischen Verlaufsmodelle (Tonika, Subdominante, Dominante etc.), sondern regeln vielmehr den melodischen Verlauf: Entscheidend für die Klassifizierung sind Schlußfindung bzw. Schlußton (Finalis) und Halteton (Repercussa), von denen aus die Skala einer Melodie (hinsichtlich der Lage der Halbtonschritte) betrachtet wird. (Die tatsächliche Lage im Tonraum ist gleichgültig, zumal es keine temperierte Stimmung gibt.) Bei authentischen Modi liegt die Finalis am unteren Ende des Ambitus (meist eine Oktave plus ein

oder zwei weitere Töne nach unten und oben), bei plagalen Modi liegt sie in der Mitte. Die Repercussa ist in der Regel die Oberquinte zur Finalis bei authentischen Modi, die Repercussa in plagalen Modi liegt eine Terz unter der Repercussa des entsprechenden authentischen Modus. (Kommt die Repercussa auf dem problematischen Ton *b/b* zu liegen, wird sie einen Ton höher auf *c* gelegt, um die Tritonusgefahr zu mindern.) Der erste Ton (Initium) ist in der Regel mit Finalis (oder Repercussa) identisch. Die acht ‚alten‘ Skalen sind in folgender Tabelle schematisch dargestellt (F = Finalis, A = Ambitus, R = Repercussa, H = Halbtonschritte; Ambitus ohne Lizenzen [erlaubte Über- oder Unterschreitung des Ambitus], Halbtonschritte von Finalis aus gezählt).

Modus	Ältere Bezeichnung	F	A	R	H
Dorisch	Protus authenticus	d	d–d	a	2/3, 6/7
Hypodorisch	Protus plagalis	d	a–a	f	
Phrygisch	Deuterus authenticus	e	e–e	c	1/2, 5/6
Hypophrygisch	Deuterus plagalis	e	c–c	a	
Lydisch	Tritus authenticus	f	f–f	c	4/5, 7/8
Hypolydisch	Tritus plagalis	f	c–c	a	
Mixolydisch	Tetrardus authenticus	g	g–g	d	3/4, 6/7
Hypomixolydisch	Tetrardus plagalis	g	d–d	c	

Ein idealtypischer Melodieverlauf beginnt auf der Finalis, nähert sich der Repercussa und hält bzw. umspielt diese, um schließlich wieder zur Finalis zurückzukehren. (Man kennt solche sehr schematischen Verläufe noch heute aus den Rezitationsgesängen der katholischen Messe.) In der mittelalterlichen Praxis ist das freilich, speziell bei längeren Stücken (Sequenzen, Leichs), wesentlich komplexer. Frauenlobs ‚Marienleich‘ etwa vollführt, wie Christoph März (1987) gezeigt hat, einen doppelten Kursus durch alle acht Kirchentöne. Zumindest Abschnittsweise gelingt es aber – im geistlichen Bereich – meist recht gut, eine Melodie einer bestimmten Skala zuzuordnen.

Das gilt auch für das ‚Palästinalied‘ (Abb. 1): Z. 1 beginnt damit, die Finalis zu umspielen, der erste Modus wird fixiert. Dann (Z. 2) wird ein Bogen von Finalis zu Repercussa und wieder zurück gespannt, wieder wird das Dorische mit kleinräumigen Bewegungen gefestigt. Nach dessen Wiederholung (Z. 3f.) verlagert sich das Gewicht auf die Repercussa, die zunächst mit einer Quinte aufwärts angesprungen und dann – ähnlich wie

in Zeile 1 die Finalis – umspielt wird, wobei der Ambitus das erste Mal seinen höchsten Ton c (und den gleich dreimal) erreicht (Z. 5). Z. 6 streift, wieder von der Repercussa ausgehend, noch einmal kurz das c , um von dort aus den gesamten – mit einer Oktave vergleichsweise engen – Ambitus der Melodie abwärts zu durchmessen, das tonale Zentrum verlagert sich wieder zur Finalis. Der Zeilenambitus ist der größte des Liedes. Z. 7 bringt, ähnlich wie Z. 2/4, nochmals eine Schweifbewegung von Finalis zu Repercussa zu Finalis.

Die Grundbewegung Finalis – Repercussa – Finalis wird im ‚Palästinalied‘ also – und das ist auch im Gregorianischen Choral der Normalfall – sowohl innerhalb der modusdefinierenden Zeilen als auch durch die sukzessive Verlagerung der tonalen Zentren ausgeführt. Das muß nicht immer in dieser Schematik vollzogen werden. Es mag eine Rolle spielen, daß das ‚Palästinalied‘ schon im Text der liturgischen Sphäre nahesteht, oder auch, daß das ‚Palästinalied‘ im ersten Modus steht, da in der mittelalterlichen Theorie mit den Kirchentönen auch semantische Konnotate und – ganz praktisch – bestimmte Melodiefloskeln verbunden wurden. (Ähnlichkeiten, die wir heute zwischen Melodien zu sehen meinen, können dann immer auch dieser modalen Qualität geschuldet sein!) Betrachtet man andere weltliche Melodien, wird es mitunter schon schwierig, sie überhaupt in das System der Kirchentöne einzupassen, etwa wenn Repercussa und Finalis nicht zueinander stimmen. Besonders kraß ist das bei den Melodien Neidharts, denen man nicht zuletzt aus diesem Grund eine Tendenz zur Tanzmelodik attestiert hat (dazu grundlegend Schmieder 1930a).

Ähnliches gilt für die Mikrostruktur des melodischen Verlaufs. Auch hier ist das ‚Palästinalied‘ mit seiner ruhigen Bewegung in meist kleinen Intervallen recht konventionell gebaut. Und auch hier heben sich speziell die Melodien Neidharts mit ihrer ungleich sprunghafteren Melodik deutlich von der kirchlichen Tradition ab. Blickt man auf den makrostrukturellen Verlauf, lassen sich im ‚Palästinalied‘ aufgrund der ruhigen Auf- und Abbewegung kaum Motivresponionen oder Ähnliches festmachen. Lediglich die Ähnlichkeit von Z. 2/4 und 7 springt ins Auge. Das gewinnt aber erst vor dem Hintergrund des unterlegten Textes Bedeutung.

Text und Melodie / *wort* und *wîse*

Das Zusammenspiel von Text und Musik (*wort* und *wîse*) ist zunächst aber keines der abstrahierenden Analyse, sondern – abermals – der Transkription: Zwar sind den Melodieaufzeichnungen meist Texte unterlegt, doch

mit den normalisierten Texten der Ausgaben hat dies oft herzlich wenig zu tun. Doch nicht nur das macht es schwierig, Text und Musik in Einklang zu bringen: Von Strophe zu Strophe stellt sich im Deutschen das Problem neu, da Melodien prinzipiell silben-, die deutsche Metrik hingegen akzentzählend operiert. Es bleibt nicht aus, nach Bedarf Töne zu ergänzen oder zu tilgen bzw. Melismen zu teilen.

Abgesehen von dieser doch letztlich eher marginalen Variabilität der melodischen oder textlichen Form (schließlich ist es ja auch denkbar, daß zwei Textsilben verschliffen werden etc.), bietet die Analyse des makrostrukturellen Verlaufs von Melodie und Text aber einen überraschend festen Anhaltspunkt für die Klassifizierung der Lieder nach Großformen. Das elaborierteste, graphische Analysemodell stammt aus Friedrich Gennrichs epochemachendem „Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes“ (1932). In leicht modifizierter Form ergäbe das für das ‚Palästinalied‘:

α	β^1	α	β^1	γ	δ	β^2
5ka ⁸	4mb ⁷	5ka ⁹	4mb ⁷	4mc ⁸	4mc ⁷	4mc ⁶
13	14	13	14	10	14	14

Ohne ins Detail zu gehen: Die erste Zeile (griechische Buchstaben) gibt die Melodieteile an, die zweite den metrischen Verlauf (Hebungszahl + Kadenzbildung + Reimstruktur + Silbenzahl), die dritte die Notenzahl. Das ‚Palästinalied‘ ist, so besehen, ein sehr klar strukturiertes Gebilde, sowohl Text als auch Musik bilden eine Kanzonenform aus, die in der Musik dadurch verfeinert wird, daß die letzte Melodiezeile nochmals den Schluß des Aufgesangs aufgreift und dadurch eine Art Da-Capo-Form entsteht. Gennrich hat das „Rundkanzone“ genannt. Die Wiederholungsfrequenz ist relativ hoch und liegt beinahe bei 50 Prozent.

Komplizierter verhält es sich mit Analysen des *wort-wiße*-Zusammenspiels im mikrostrukturellen Bereich: Hier bleibt letztlich nicht mehr, als den melodischen Verlauf ‚nachzuerzählen‘, Hintergrundfolie kann kaum anderes als das System der Kirchentöne sein. Man könnte für das ‚Palästinalied‘ von einer im Aufgesang sich stetig steigernden Melodik sprechen, die dann mit dem dreifachen *c* in Z. 5 ihren Höhepunkt findet. Nach einem kurzen erneuten Aufbegehren am Anfang von Z. 6 klingt der melodische Verlauf langsam wieder aus. Freilich ist das nicht mehr als eine etwas blumige Beschreibung dessen, was ohnehin evident ist. Die spannende Frage ist vielmehr, wie sehr dadurch auch bestimmte Textteile melodisch hervorgehoben werden – wozu natürlich auch Melismen oder me-

lodische Ruhepunkte dienen können (so daß schließlich fast jeder Melodieteil exorbitant sein kann). Doch alleine die Mehrstrophigkeit der weltlichen Lieder macht solche Deutungsversuche beinahe unmöglich, weil die Textstrophen kaum je einmal die Konsequenz, die ihrem semantischen Bau so abverlangt würde, einlösen. Wenn, dann ist dieses auf Sukzession abhebende Analyseverfahren bei Durchkomposition anwendbar, also bei Leichs, und selbst dort nur dann, wenn man bereit ist, mit einer relativ hohen Konstanz der melodischen Hörgewohnheiten vom 12./13. Jh. bis heute zu kalkulieren. Die Schwierigkeit besteht also weniger darin, einen Zusammenhang zwischen Text und Musik auszumachen – der scheint mir, auch wenn man lange daran zweifeln wollte, in jedem Fall gegeben –, und mehr darin, diesen tatsächlich semantisch festmachen oder überhaupt beschreiben zu können.

Das Thema Text und Musik hat aber noch einen anderen, viel grundlegenderen Aspekt: Text versus Musik. Daß wir etwas Defizitäres lesen, wenn wir eine Ausgabe der Texte Walthers von der Vogelweide zur Hand nehmen, ist etwas, an das nicht gerne gedacht wird. Und man hat immer wieder versucht, dieses Problem außen vor zu halten – in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten etwa Günther Schweikle mit seiner Theorie von frühen Aufzeichnungen nur oder vor allem der Texte, wodurch die Musik (auch wenn das selten *expressis verbis* formuliert wurde) zu einem Akzidens des kunstvollen Gedichts wurde. Dagegen stehen Aussagen der Texte über Musik, auch in Minnesang und Spruchdichtung, die der Musik durchaus eine wichtige Rolle zuerkennen, von Sängern als Musikern sprechen und überhaupt selten nur den Text, viel häufiger aber die Gesamtheit der Text-Melodie-Einheiten (als *dôn*) referenzieren. Bloß subsidiär war Musik also wohl kaum, und es mag sein, daß hier auch von Gattung zu Gattung zu differenzieren wäre. Denkt man das weiter, ergibt sich ein enormer Reizüberschuß wenigstens bei der Primärrezeption mittelalterlicher Lyrik, der sich zwar im einzelnen (man denke an das Problem der Begleitung) nicht bestimmen läßt; an der apodiktischen Verbindlichkeit rein textzentrierter Interpretationen zweifeln läßt er aber allemal.

8.3 Musikkontakte zwischen lateinischem, romanischem und deutschem Bereich am Beispiel des ‚Palästinaliedes‘ und verwandter Melodien

Schon dieser kursorische Überblick sollte gezeigt haben, wie prekär der Umgang mit weltlicher mittelalterlicher Musik ist. Das Feld wird von offenen Fragen dominiert: angefangen bei der schlechten Überlieferung, Problemen der Transkription, über nicht vorhandene Informationen zu Rhythmus, Begleitung und Kontext bis hin zur schwierigen Deutung der melodischen Verläufe und der Text-Melodie-Beziehungen. Fragen nach der historischen Entwicklung, wie man sie für andere Bereiche der mittelalterlichen Lyrik gestellt hat (Altes und Neues bzw. Großes und Kleines Lied), sind für den Bereich speziell der deutschen Lyrik oft schon in der Formulierung schwierig.

Allerdings zeichnet sich in einigen Aspekten eine Nähe der weltlichen Melodien zur lateinischen Einstimmigkeit ab (Notenschrift, Tonsysteme), wenn auch lange nicht von einer Deckungsgleichheit der Phänomene ausgegangen werden kann. Ein solches Naheverhältnis könnte, vielleicht in noch größerem Ausmaß, zwischen romanischen und deutschen Melodien bestanden haben. Das war, forschungsgeschichtlich, zunächst in Analogie zu anderen Textformen und Ideologemen, von denen dieses Handbuch handelt, gedacht. Und schließlich hatte man damit auch die Lizenz erworben, melodielos überlieferten deutschen Texten die Melodien ähnlich gebauter aprovenzalischer oder afranzösischer Texte zu unterlegen und mit solchen Kontrafakta den Melodievorrat der deutschen Überlieferung aufzufetten. Die vielbenützte Melodieausgabe von Ewald Jammers (1963) ist voll von solchen Vorschlägen – nicht anders als Einspielungen mittelalterlicher Musik auf Schallplatte und CD.

Musikhistorisch sind derartige Kontrafakturen freilich vergleichsweise uninteressant, weil gerade das Spannende – die Variation bei der Übertragung – nicht zugänglich ist; sofern man dieser Art der Melodiefindung überhaupt historische Relevanz zugestehen möchte. Ich will mich daher im Folgenden auf einen Sonderfall, wieder einen Glücksfall, der Überlieferung konzentrieren – und das ist nun der andere Grund, weshalb das ‚Palästinalied‘ im Zentrum meines Artikels steht. Es mag an seiner intensiven Erforschung liegen – auf jeden Fall aber ist, wie es scheint, kaum eine andere (erhaltene) weltliche Melodie der deutschen Lyrik bis 1300 in ein so engmaschiges musikalisches Interferenznetz eingespannt (→ Minnesang III, Kap. 3.3).

Ich beginne mit einer Bestandsaufnahme. Die Melodien, die – auf ganz verschiedene Weise – mit der *weise* des ‚Palästinaliedes‘ zu tun haben, sind die folgenden:

1) ‚Tristor et cuncti tristantur‘ bzw. ‚Maria moder vnde maget‘ aus der niederdeutschen ‚Bordesholmer Marienklage‘, einem 1475/6 im Augustinerkloster Bordesholm (bei Kiel) aufgezeichneten geistlichen Spiel, das von Kreuzigung und Tod Christi erzählt, vor allem aus Perspektive der klagenden Maria.

2) Das berühmte Lied ‚Lanqand li jorn son lonc en mai‘ des Troubadours Jaufré Rudel (†1170), das in drei Handschriften überliefert ist.

3) Eine zweistimmige Marienantiphon ‚Ave regina coelorum‘, die reich überliefert ist, unter anderem in der Repertoire-Handschrift W1 (Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 677 Helmst. [olim Helmst. 628], wohl Ende 13. Jh.) der so genannten Notre-Dame-Schule. Sie könnte demnach in der zweistimmigen Fassung um 1200 in Paris entstanden sein. Der *cantus firmus*, um den es im Folgenden gehen wird, dürfte daher wohl schon im 11. oder 12. Jh. entstanden sein. (In der Notre-Dame-Schule hat man in der Regel bereits vorhandene, ältere *cantus firmi* um weitere Stimmen ergänzt.)

Die im folgenden gegebenen Transkriptionen folgen den Handschriften so exakt wie möglich: Doppelnoten werden übertragen, die Plica notiere ich als Kombination aus ‚normalem‘ und kleinerem Notenkopf, der unterlegte Text folgt der verwendeten Melodiehandschrift; lediglich die Reimpunkte werden nicht übernommen. Für ‚Lanqand li jorn‘ und die Marienantiphon verwende ich jeweils die älteste Handschrift. Die gesamte (Parallel-)Überlieferung ist (in Abbildungen und Transkriptionen) zugänglich bei Brunner/Müller/Spechtler 1977. Nicht eingehen kann ich auf die nach *communis opinio* haltlose These Huismanns, der einen Konnex zwischen ‚Palästinalied‘ und der Hymnenmelodie ‚Te Joseph celebrent‘ sehen wollte – was nur über gravierende Emendationen des Melodieverlaufs möglich ist (vgl. Brunner/Müller/Spechtler 1977, S. 54*f.).

Den klarsten Bezug zum ‚Palästinalied‘ weisen die beiden Melodien der ‚Bordesholmer Marienklage‘ auf, die neben anderem (in erster Linie lateinischen Traktaten) in UB Kiel, Cod. Bord. mscr. 53.4^o aufgezeichnet ist: Die Melodien stimmen mit jener Walthers so exakt überein, daß mit ziemlicher Sicherheit davon auszugehen ist, daß Walthers ‚Palästinalied‘ Pat stand für diese beiden einstrophigen Gesänge des Spiels.

Der Melodieverlauf von ‚Maria moder vnde maget reyne‘ (Abb. 3) stimmt bis in Details mit jenem des ‚Palästinaliedes‘ überein: Beide stehen im ersten Modus, alle Zeilenfinales entsprechen einander, die Rundkanzo-

1. Ma- ri- a mo- der vn- de ma- get rey- ne
3. Dyn gro- te scry- gent vn- de dyn wey- nent

2. yle byn dy- ner su- ster kynt
4. kla- gen al- le de hijr synt

5. Wijr wert vyl men- nich o- ge rot

6. vm-me dy- nes kyn- des dot

7. dat hijr han- get ver vns blot

Abb. 3: Maria moder vn de maget reyne

nenstruktur ist identisch (die Veränderungen von Z. 2/4 sind konsequenterweise auch in Z. 7 durchgeführt), und auch die einzelnen Zeilenmelodien sind einander so ähnlich, daß man kaum von einem Zufall sprechen kann. Das soll nicht bedeuten, daß es nicht auch Unterschiede gäbe: Z. 1/3 dürfte (auch wenn die metrische Deutung unsicher ist) eher sechs als nur fünf Hebungen haben, dafür allerdings ist die Silbenzahl von 8 bzw. 9 auf 11 bzw. 10 angestiegen. Dies führt zu einer Reduktion von Melismen, die auch in den übrigen Zeilen, besonders dann im Abgesang, zu beobachten ist: Bis auf Z. 5 (11 statt 10) ist die Notenzahl überall auf 10 oder 11 (statt 13 oder 14) reduziert. Das Lied wirkt dadurch gemessener, weniger verspielt – vor allem die Zeilenschlüsse von Z. 1/3, 2/4 und 7 sind im Melodischen wesentlich karger. Auch die Verläufe der Zeilenmelodien sind im einzelnen abweichend: So steht in Z. 1 anstelle der pendelnden Bewegung *d-f-d-f-d* eine auf- und absteigende Melodielinie über *d-f-g-f-d*. In Z. 6 und 2/4/7 hingegen wird, genau gegensätzlich, der große Melodiebogen durch die Antizipation tiefer Töne (*d* bzw. *e*) gebrochen, so daß

1. Tri- stor et cun- cti tri- stan- tur

2. De tu- a tri- sti- ci- a

3. te- cum la- cri- man- tur

4. e- ruc- tant su- spi- ri- a

5. hic ru- be- scit o- cu- lus

6. flet fi- de- lis po- pu- lus

7. de Chri- sti me- sti- ci- a

Abb. 4: Tristor et cuncti tristantur

die Melodieführung abgehackter, die Zeilenschlüsse plötzlicher wirken. Streng beibehalten werden aber in allen Zeilen die charakteristischen Zeileneingänge mit *d-f* bzw. (gewissermaßen auf der Repercussa-Stufe) *a-c* oder – nach Zeilenfinalis *c* – die zur Repercussa führende Formel *e-g-a*. Das macht die Melodie trotz einer gewissen Varianz unverwechselbar.

All das gilt auch für die Melodie zu ‚Tristor et cuncti tristantur‘ (Abb. 4), die genau dieselbe Art von ‚Entschlackung‘ der melismenreichen ‚Palästinalied‘-Melodie aufweist. Z. 1 ist nochmals einfacher und bildet, in melodischen Zentren gedacht, nur noch den Verlauf *d-f-d* aus, in Z. 2/4 und im Abgesang ist lediglich die Ton-Silben-Beziehung gegenüber ‚Ma-

ria moder vnde maget‘ leicht verschoben, was einfach an dem geänderten Text liegt. Bemerkenswert scheint mir, daß der Bearbeiter bzw. Kontrafaktork die Rundkanzonenstruktur mit der Reimstruktur des lateinischen Textes nachgebildet hat: Statt ababccc wie bei Walter und ‚Maria moder vnde maget‘ ist die Reimfolge nun ababccb. All das sind Phänomene, die eine dichte konzeptionelle Arbeit am melodischen Material errahnen lassen.

Dem entgegen steht jedoch, daß Z. 3 aus Perspektive einer klassischen Text- bzw. Melodiekritik als verderbt gelten muß. Die Melodie von Z. 1 wird nicht wiederholt, sondern durch eine ähnliche, kürzere und nochmals einfachere ersetzt, die kaum noch eine melodische Bewegung aufweist; auch der Text ist deutlich kürzer und würde nur durch Einführung ausladender Melismen zur Melodie von Z. 1 passen. Das ist der Grund, weshalb Horst Brunner in seiner Ausgabe (Brunner/Müller/Spechtler 1977, S. 82*) am Beginn von Z. 3 ein *omnes* ergänzt und die Melodie von Z. 1 übernommen hat. Außer acht bleibt dabei, daß sowohl Text wie Melodie auch in der überlieferten Form text- und ‚musikgrammatisch‘ sinnvoll sind – und wer aus der Handschrift gesungen hat, konnte, mußte aber nicht (z. B. nach Vorbild des direkt, im selben Notensystem, anschließenden deutschen Liedes) in die notierte Fassung eingreifen. So stehen bei ‚Tristor et cuncti tristantur‘ einander zwei diametral entgegengesetzte Bearbeitungstendenzen gegenüber: eine, die die Wiederholungsstruktur des Liedes durch den Nachvollzug der Rundkanzone im Reimschema explizit macht, und eine andere, die den Aufgesang tendenziell durch eine durchkomponierte Text-Melodie-Folge ersetzt.

Eines aber steht bei all dem doch fest: daß es schwer vorstellbar ist, daß hier nicht das ‚Palästinalied‘ als Vorlage verwendet wurde. Und schließlich ist das in der ‚Bordesholmer Marienklage‘ auch kein Einzelfall: Für ein anderes Lied hat man die ‚Große Tagweise‘ Peters von Arberg verwendet (Abert 1948).

Viel unsicherer und dann aber auch faszinierender nimmt sich dagegen die Entstehungssituation der ‚Palästinalied‘-Melodie aus. Hier lassen sich die Einflüsse lange nicht mit dieser Sicherheit festmachen – und aus dem eindimensionalen Verhältnis zwischen Melodie A und Melodie B ist plötzlich ein dreidimensionales Geflecht geworden: Irgendwie hat das ‚Palästinalied‘ in seiner Genese sowohl mit Jaufrés ‚Lanqand li jorn‘ als auch mit der Marienantiphon zu tun.

Das mehrfach überlieferte ‚Ave regina coelorum‘ ist in Abb. 5 nach der vermutlich ältesten Handschrift des zweistimmigen Stückes transkribiert. Es handelt sich dabei um einen Kodex (Stadtbibliothek Schlettstatt 22 [olim 95]) des 11. Jh., der vor allem Texte über die Wunder und das Mar-

1. A- ve re- gi- na coe- lo- rum

2. ma- ter re- gis an- ge- lo- rum

3. o ma- ri- a flos vir- gi- num

4. vel- ut ro- sa vel li- li- um

5. fun- de pre- ces ad fi- li- um

6. pro sa- lu- te fi- de- li- um

Abb. 5: Ave regina coelorum

tyrium der hl. Fides enthält. Die Marienantiphon zählt zu Nachträgen, die wohl um 1200 in die Handschrift eingetragen worden sind. Die melodischen Unterschiede zu anderen Überlieferungszeugen sind jedoch marginal und für die weiteren Analysen nicht von Bedeutung; die Überlieferung ist erstaunlich konstant. Nicht transkribiert ist die zweite Stimme (Duplum), da nur der *cantus firmus* Ähnlichkeiten zum ‚Palästinalied‘ aufweist und – angesichts der Musikpraxis des 12. und 13. Jh. – kein Grund zur Annahme besteht, daß dieser nicht auch selbständig existiert hat bzw. ohne Duplum gesungen werden konnte. (Mehrstimmigkeit war um 1200 etwas Akzidentielles, mehrstimmige Kompositionen keine unveränderlichen Gebilde, sondern durch das Hinzufügen oder Weglassen einzelner Stimmen jederzeit variabel.)

Die Marienantiphon hat auf den ersten Blick kaum etwas mit Walthers Weise zu tun, außer daß es sich wiederum um eine dorische Melodie han-

delt. Z. 1 und 2 haben bei Walther keine Entsprechung, die (grammatische) Reimstruktur der übrigen vier Zeilen ist aaaa, es gibt keine Wiederholung bzw. keine aufgesangsartige Struktur (bei Z. 3 u. 4) und im Abgesangsbereich fehlt eine Zeile.

Vergleicht man jedoch Z. 3–6 mit Walthers Melodie, springen die melodischen Ähnlichkeiten im Verlauf der Zeilenmelodien sofort ins Auge (oder Ohr). Z. 3 zeigt denselben Grobverlauf wie Walthers Z. 1/3 (*d-f-d-f-d*), Z. 4 hat denselben Anfang wie Z. 2/4 des ‚Palästinaliedes‘ und unterscheidet sich auch gegen Ende nur marginal: Das melismatische Zentrum ist nicht ganz am Zeilenende auf bzw. um *d*, sondern schon zuvor auf *f* und vor dem Terzsprung *f-d* situiert. Dann lassen die Ähnlichkeiten nach, Z. 5 könnte eine Kombination von Walthers Z. 5 und 6 sein, doch ist dies nur durch die Anfangsintervallik (und im Detail nicht einmal durch diese) und dann durch den ungefähren, stark abstrahierten melodischen Verlauf zu begründen (Bewegungsrichtung, Ecktöne). Auditiv ist diese Ähnlichkeit vermutlich kaum noch wahrnehmbar. Die jeweils letzten Zeilen stimmen dann aber wieder sehr genau überein, insbesondere am Zeileneingang. Gegen Zeilenende steht gegen die fließende Melodik des ‚Palästinaliedes‘ eine starrere Stufenmelodik, die Varianz ist aber im Bereich des Ornamentalen.

Das könnte zur Hypothese Anlaß geben, Walther habe die (ziemlich sicher ältere) Marienantiphon als Vorlage für sein ‚Palästinalied‘ herangezogen. Doch die Konstellation ist komplizierter – Grund ist Jaufrés ‚Lanqand li jorn‘, das ich in der wohl ältesten faßbaren Version der Troubadour-Hs. X, die als Trouvère-Hs. die Sigle U trägt (Paris, B.N. ms. fr. 20050: ‚Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés‘, Anfang/Mitte 13. Jh.), abdrucke (Abb. 6). Die anderen beiden erhaltenen Fassungen weichen aber nicht wesentlich davon ab und unterscheiden sich vor allem durch eine weniger ausgeprägte Melismatik.

Die Makrostruktur entspricht im Wesentlichen der des ‚Palästinaliedes‘: Rundkanzone im Musikalischen bzw. Kanzenenstrophe im Metrisch-Reimtechnischen, ähnliches Reimschema ababccx (wobei x einen Kornreim durch alle Strophen bildet). Beunruhigend ist erst die Analyse der einzelnen Zeilenmelodien: Z. 1/2 beginnt ähnlich wie im ‚Palästinalied‘ und Z. 3 der Marienantiphon, setzt aber am Schluß (*long en mai*) plötzlich jenes Melisma, das bei Walther Z. 2 (*ersicht*) schließt – und das in der Marienantiphon fehlt. Die Zeile endet dadurch auf dem ‚falschen‘ Ton *d* – einen Ton höher als ‚Palästinalied‘ und Marienantiphon. Das wirkt sich auf Z. 2/4 aus, die (anstelle einer Terz aufwärts) mit demselben Ton fortsetzt und damit einen Ton unter Walther und Marienantiphon liegt. Diese Transposition wird konsequent fortgesetzt, die Melodik ist zunächst (wie auch

1. Lan quant li ior sont lonc en mai
3. E quant me sui par-tiz de lai

2. mest bel del chant danz iaus de long
4. mem-bre moi dune a-mor de long

5. uains de ta-lant bruns e en-clin

6. si que chant ne flors dau-be-spin
non mi uaut mais qui uers ia laiz

Abb. 6: Lanquant li ior sont lonc en mai

sonst) freier und verspielter als die Marienantiphon, trifft sich aber mit deren Z. 4 wieder bei $e-d-e-f-d$ bzw. $d-c-d-e-c$ und findet, nach weiteren Verzierungen, folgerichtig die Zeilenfinalis c . Im Vergleich mit dem ‚Palästinalied‘ könnte man sogar so weit gehen zu behaupten, daß die Transposition durch die Sekunde (statt Terz) abwärts nach $danx$ kurz rückgängig gemacht, durch die Terz $e-c$ aber wenig später reetabliert wird. Das in der Antiphon fehlende Schlußmelisma entspricht (transponiert) jenem bei Walther.

Z. 5 hat dann mit der Marienantiphon kaum noch zu tun, ist auch nur schwerlich, wie bei Walther, mit Z. 6 als Ausfaltung der Z. 5 der Antiphon zu begreifen. Ganz im Gegenteil, ist – wenn überhaupt – dann der Schluß von Z. 5 bei Jaufré (*enclin*) in der Art der melismatischen Bewegung dem Ende von Z. 5 der Antiphon (*filium*) vergleichbar. Ungleich größer ist die Nähe der Zeile zu Z. 5 bei Walther. Zunächst wird die strenge transponierte Bewegung weiter getrieben ($g-b$), dann aber folgt noch ein weiterer Schritt nach oben, so daß der Ausgleich zu Walther hergestellt ist und die Melodie auf c und a wechselt. Der Übergang $c-b-a-g$ treibt die Melodie-

linie allerdings wieder einen Ton tiefer als bei Walther, die letzten drei Töne sind gegen das ‚Palästinalied‘ abermals exakt einen Ton tieftransponiert. Auch Z. 6 hat nichts mit der Antiphon zu tun, stimmt aber mit Walthers Z. 6 (abgesehen von den üblichen Mehrnoten bei Jaufré) phasenweise sehr genau überein. Jaufré springt von Z. 5 zu 6 höher und hat damit, durch den folgenden Sekundschrift (statt Terz bei Walther), plötzlich zwei Töne aufgeholt und liegt nun einen Ton höher als Walther. *bin ko-* bzw. *que* gehen transponiert parallel abwärts und nach einer Art Interludium über *chant* wird die Melodik von *-men* in *ne ... be-* ausgeschmückt. Walthers *e* über *an* hat keine Entsprechung, die Abwärtsbewegungen über *die stat* und *spin* laufen aber wieder parallel. Damit ist dieselbe Ausgangslage hergestellt wie in Z. 1: *d* bei Jaufré statt *c* bei Walther. Dort kann Z. 7 anschließen, die genau wie Z. 2/4 durchläuft und die Melodie auf *c* enden läßt.

Es ist schon im melodischen Material verwirrend: Jaufré und Walther stehen einander viel näher als der Marienantiphon, die einmal (Z. 4) näher bei Jaufré (Z. 2/4), einmal (Z. 5) näher bei Walther (Z. 5 u. 6) steht. Noch irritierender ist der Befund, wenn man versucht, die Melodie Jaufrés in das System der Kirchentöne einzuordnen. Von einem durchgehenden dorischen Modus kann keine Rede mehr sein: Zwar beginnt das Lied (Z. 1/3) dorisch, endet dann aber in Z. 1/3 nicht *overt*, sondern *clos*, um von dort aus in Z. 2/4 eine Modulation durch Repercussa *g* und Finalis *c* zu – ja, wozu? – zu ionisch oder mixolydisch durchzuführen. Der Aufgesang bleibt polyvalent. Die Festlegung erfolgt erst in Z. 5 durch (wohl konsequent zu denkende) Vorzeichnung von *b*: Die Melodie ist mixolydisch auf *c*. Z. 6 verharrt darauf; der Zeilenschluß mit *d* ist wohl kaum als Rückmodulation nach dorisch zu denken und eher als Halbschluss (*overt*) – so wie auch die Kadenzierung in Z. 2/4 und 6 des ‚Palästinaliedes‘. Je nach Deutung bleibt Z. 7 im Mixolydischen oder moduliert (vor dem Hintergrund von Z. 5 und 6 – die Zeile für sich ist wieder deutungs offen) erneut dorthin zurück. Damit ist die Melodie Jaufrés wesentlich farbenreicher als jene Walthers – oder auch die Antiphon, die so besehen wesentlich näher bei Walther als bei Jaufré steht.

Das ergibt ein irisierendes historisches Bild. Klar scheint nur, daß der *cantus firmus* der Marienantiphon die älteste der drei Melodien repräsentiert; vor allem liegt das an der Überlieferung und Datierung: Die Marienantiphon ist bereits um 1200 überliefert und alles spricht dafür, daß der *cantus firmus* bereits einige Zeit davor vorhanden war. Doch auch mit Blick auf die musikalische Gestalt scheint es eher unwahrscheinlich, daß die Antiphon-Melodie von Walther oder gar – die tonale Buntheit macht es schwer vorstellbar – von Jaufré abgeleitet ist. Hinter dieser Einschätzung

steckt nicht ein Evolutionsdenken, das den Weg vom (in dem Fall: melismatisch) Komplizierten zum Einfachen kategorisch ausschließt, sondern die Überlegung, daß das Kürzen von Z. 5 und 6 zu einer Zeile und das Hinzufügen von zwei neuen Melodiezeilen am Beginn gegenläufige Tendenzen darstellen. Das hätte man einfacher haben können.

Wie aber steht es mit der – von meiner Melodieerzählung rhetorisch insinuierten – Hypothese, daß Jaufré von Walther abhängt? Die musikalischen Charakteristika der drei Melodien scheinen genau dieses Bild zu vermitteln: Walther ist (aus Gründen der Tonalität) wesentlich näher an der Antiphon und die wenigen Fälle (Melismen), an denen Jaufré näher am Lateinischen ist, sind nicht sonderlich instruktiv. Immerhin wäre es doch ein recht auffälliger Zufall, wenn Walther bei der Bearbeitung von Jaufrés Melodie just den tonalen Verlauf der Vorstufe Jaufrés erreicht hätte. Und dennoch ist es genau diese Kettenreaktion, die das historische Wissen um Jaufré und Walther suggeriert. Alle Unsicherheit über die Lebensdaten mittelalterlicher Dichtersänger ändert nichts daran, daß Jaufré starb, bevor oder kurz nachdem Walther geboren wurde. Blicke die Option, daß Jaufré und Walther unabhängig voneinander von der Antiphon geborgt haben – doch wieso sollten sie genau dieselben Zeilen weggelassen bzw. extendiert und (fast) dieselbe metrisch-reimtechnische Struktur etabliert haben? Irgendeine Berührung zwischen Jaufré und Walther hat es wohl gegeben.

Wie läßt sich das erklären? Man hat verschiedene Möglichkeiten in Erwägung gezogen: Walther könnte auf beide Melodien zurückgegriffen haben und – vielleicht wegen seines geistlichen Inhalts? – die Freiheiten bei Jaufré (extensive Melismatik, tonale Unsicherheiten) reduziert haben. Vielleicht aber ist auch die Melodie Jaufrés bloß schlecht überliefert und stand eine frühere Variante dem ‚Palästinalied‘ wesentlich näher als die erhaltenen Fassungen – gerade die Beobachtung, daß die Änderungen fast durchwegs auf Transpositionsprozessen beruhen, macht dies nicht gänzlich unwahrscheinlich; dagegen steht die Konstanz der Dreifachüberlieferung. Könnte auch sein, daß diverse andere Vor- oder Zwischenstufen – seien dies nun geistliche oder weltliche, romanische oder deutsche Melodien – verloren sind und, ganz ähnlich wie bei der textkritischen Untersuchung mittelalterlicher Literatur, die Spärlichkeit der Überlieferung der Stemmatisierungslust ein Schnippchen schlägt. Und schließlich bleiben neben diesen m.E. plausiblen Erklärungsoptionen noch immer weitere, die größere Eingriffe in geltende historische oder auch musiksystematische Modelle erforderten: daß der *cantus firmus* der Marienantiphon doch nach Jaufré und Walther entstanden ist (das wäre, von Jaufré aus gedacht, eine kontinuierliche Komplexitätsreduktion im Musikalischen), daß Jaufré

irgendwie eine Melodie untergeschoben worden ist, die erst nach Walther entstanden ist, daß Walther eine ältere, fertige Melodie benützte, die zwischen Antiphon und Jaufré steht, daß Walther und Jaufré doch unabhängig voneinander und ausgehend vom selben Quellenmaterial zu sehr ähnlichen Ergebnissen gelangt sind etc. pp. Und schließlich könnte eine rabulistische Sichtweise alle Ähnlichkeiten der drei Melodien der Verwendung desselben Melodieschemas zuschreiben, zumal mit den Kirchentönen auch bestimmte kleinmelodische Verläufe (Melodiefloskeln) verbunden sind. Das würde jede Einflußforschung obsolet machen.

Eines aber gilt unbeschadet all dieser Unsicherheiten und Paradoxien: daß man es mit drei Melodien zu tun hat, deren musikalischer Zusammenhang beim Lesen oder Hören unmittelbar ‚einklingt‘. Das erzeugt einen assoziativen Sog, der über die melodischen Phänomene hinausreicht und auf die gesungenen Texte übergreift. Wer z. B. die Marienantiphon gut kannte und dann das ‚Palästinalied‘ gehört hat, der muß nicht, der kann aber den Zusammenhang erkannt, die eine Melodie vor der Folie der anderen, den einen Text vor dem Hintergrund des anderen verstanden haben. Der Perzeptionsprozeß wird um eine Dimension erweitert, es entstehen semantische Interferenzen, das Interpretationspotential wird potenziert. Wie diese Interferenzen im einzelnen beschaffen sind, darüber läßt sich nicht pauschal handeln. Einige mögliche Aspekte solcher Interaktionsprozesse seien aber zumindest angerissen:

Der lateinische Text der Marienantiphon läßt nur geringen Interpretationsspielraum: Es ist ein ganz konventionell gestricktes Marienlob, Maria bekommt die üblichen Attribute (Königin des Himmels, Rose, Lilie, Jungfräulichkeit) und soll bei ihrem Sohn für die Betenden Fürbitte leisten. Ähnlich schematisch ‚Tristor et cuncti tristantur‘: Es wird mit Maria gelitten, geweint, geschluchzt – *compassio* mit dem Leiden Mariens angesichts des Leidens Jesu. ‚Maria moder vnde maget reyne‘ bringt das, wenn auch leicht variiert, ins Deutsche, im einzelnen ist der niederdeutsche Text konkreter, z. B. Tod statt Leiden Jesu. Ob es an einer Vermittlung durch Walther liegt oder doch bloßer Zufall ist, daß die Melodie (wenngleich in zwei ganz verschiedenen Ausformungen) sowohl in der vermutlich frühen Antiphon als auch Jahrhunderte später, in der ‚Bordesholmer Marienklage‘, mit Mariologischem kombiniert wurde, ist nicht zu entscheiden. Hört man jedenfalls das eine vor dem Hintergrund des anderen, paßt das wunderbar zusammen.

Ähnlich verhält es sich, wenngleich mit Abstrichen, auch noch bei der Kombination von Antiphon oder den beiden Liedern aus der ‚Bordesholmer Marienklage‘ mit Walthers ‚Palästinalied‘ (L 14,38). Dies ist zwar kein

Marienlob im engeren Sinne – der geistliche Rahmen aber bleibt gewahrt. Das gilt trotz der großen Varianz der Überlieferung – insgesamt sind zwölf Strophen erhalten, der Strophenbestand und die Strophenreihenfolge der Handschriften sind aber höchst variabel –, was am parataktischen Charakter der Strophensequenzen liegt. Folgt man (wie meistens) Handschrift A (sieben Strophen), besteht der Rahmenteil aus einem Palästinalob, gepaart mit einer inszenierten Reise ins bzw. Ankunft im Heiligen Land. Dann folgen zentrale christliche Dogmen: Jungfrauengeburt, Erlösung der Christenheit durch den Kreuzestod Jesu, Heidenschelte, Trinität, Höllenfahrt Christi, Auferstehung (als Leid der Juden), Jüngstes Gericht, Gerechtigkeit für Witwen, Weisen und Arme. Am Schluß wird – der Rahmen schließt sich – wieder auf Palästina Bezug genommen, das schon den (allegorischen) Ort für das Jüngste Gericht abgeben mußte: Christen, Juden und Heiden streiten um dasselbe „Erbe“ (was wiederum allegorisch oder historisch lesbar ist), der trinitarische Gott möge entscheiden: *wir sîn an der rehten ger, / reht ist, daz er uns gewer* (Ausz. Cormeau, Str. XII,5f.) – ein typisch waltherscher argumentativ-rhetorischer Kurzschluß. Die weiteren erhaltenen Strophen fügen sich in dieses Bild ein: Erzählt wird von den Wundern Palästinas, es klingen sehr unverhohlenen antijudaistische Töne an, wieder werden einige Dogmen gelistet bzw. wiederholt (freiwilliger Kreuzestod, Himmelfahrt, Jüngstes Gericht), Palästina wird zur Wiege all dessen erklärt, was Gott je mit den Menschen wirkte.

Nichts steht dagegen, das Lied – wie man es üblicherweise tut – im Kontext von Kreuzzug und Kreuzzugspropaganda zu lesen, wobei der konkrete historische Bezug irrelevant ist. Die Möglichkeiten um und nach 1200, sich dieses Lied vorgetragen zu denken, sind wahrlich nicht rar. Und der Bezug zur Antiphon bzw. zur ‚Bordesholmer Marienklage‘ kann, das Musikalische beiseite lassend, auch über die Texte hergestellt werden: Bei der Antiphon wäre es das Reden über Maria und Jesus als Erlöser (als der er in der Antiphon angebetet, im ‚Palästinalied‘ verehrt wird) – also geistlicher Horizont auf ganz basaler Ebene. Etwas dichter sind die Querverbindungen zu den beiden Texten der ‚Bordesholmer Marienklage‘: Zu Jesus und Maria treten Kreuzigung und Auferstehung als Motive, die auch bei Walther eine wichtige Rolle spielen. Man hätte es also mit einer Melodie zu tun, die – wenn man diese systemmusikalischen Zusammenhänge als Intertextualitätssignale nehmen darf – in den geistlichen Bereich gehört und dort mit verschiedenen, z.T. ähnlichen, im einzelnen auch dekungsgleichen Inhalten gefüllt werden kann.

Problemkind ist wieder Jaufrés Lied, das mit seiner vertrackten Ton-systematik aus dem geistlichen Bereich schon im Musikalischen ausschert.

Noch krasser sind die inhaltlichen Divergenzen, die zunächst jeden Zusammenhang mit den anderen Texten absurd erscheinen lassen. ‚Lanqand li jorn‘ (PC 262,2; Ausg. Rieger [1980]) schildert das Paradoxon einer Fernliebe: Die Idealität der unerfüllten Fernliebe prallt auf die Hoffnung auf Erfüllung der Liebe – ohne daß dies im Lied jemals in dieser Plakativität behauptet würde. Vielmehr hört man eine Reflexion darüber, wie es wäre wenn: So brächte das Treffen mit der Ferngeliebten die Trennung der Fernliebe als Idee, was aber ohnehin nie geschehen kann, da die Distanz – die ideelle oder die reale – unüberwindbar ist, da das Ich seiner Fernliebe ohnehin näher ist, wenn es weit von ihr entfernt ist ... Kurzum: Es wird mit der Ambivalenz der Fernliebe als Abstraktum einerseits und als Metonymie für die Geliebte andererseits gespielt – spätestens auf dieser Ebene entgleitet jeder Sinn. Diese Vagheit setzt sich in allen Bereichen des Liedes fort: So bleibt die Artikulation der Hoffnung auf sexuelle Erfüllung zwar verhalten, sei doch die Fernliebe viel besser – und doch will der Pilger die Distanz überwinden, damit seine Fernliebe seinen Pilgerstab und sein Pilgergewand betrachten kann. Am Ende verflucht das Ich seinen Paten(?), der ihm das Schicksal eingebracht hat, liebend nicht geliebt zu werden.

Wie gesagt: Diese Schematik, wie sie meine kurze Skizze evoziert, ist dem Lied fremd. Es fehlt der Platz für eine eingehende Analyse – ich beschränke mich exemplarisch auf Strophe I:

*Lanqand li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing,
e qand me sui partitz de lai
remembra·m d'un'amor de loing.
V'auc, de talan enbrons e clis,
si que chans ni flors d'albespis
no·m platz plus que l'inverns gelatz.*

„Wenn die Tage lang sind, im Mai, gefällt mir der süße Vogelgesang von fern, und wenn ich mich von ihm gelöst habe, erinnere ich mich einer Fernliebe. Ich gehe, von Verlangen niedergedrückt und gebeugt, so (durch die Welt), daß weder der Gesang (der Vögel) noch die Weißdornblüte mir mehr gefällt als der eisige Winter.“ (Übers. nach Ausg. Rieger [1980])

Da ist nicht nur das vordergründige Paradoxon, das Vogelgesang (eine amoene Szenerie wohl, vielleicht reflexiv das Singen des Ichs aufgreifend) und Mai mit Fernliebe und Winter kontrastiert – wobei Vogelsang und Mai wertend unter Fernliebe und Winter gestellt werden. Ausgehend von dieser widersinnigen Konfiguration folgen weitere subtile Subversionen, wenn auch der so eindrücklich-präsentische Vogelgesang *de loing* kommt; wenn die mächtige Fernliebe sich nicht von selbst Bahn bricht, sondern

erst durch das Loslösen des Ichs vom Vogelgesang möglich wird; und wenn all das schließlich in den Erinnerungsmodus verschoben wird.

Einen Weg von dieser paradoxen Liebeslyrik zur Marienantiphon finde ich nicht, wenn man sich nicht auf den Gemeinplatz der Parodie eines Geistlichen durch ein Weltliches begeben möchte. Interessanter ist der Vergleich mit Walther: Es ist nicht nur die Fernliebe, die mit dem Distanzgestus des ‚Palästinaliedes‘ (Reise ins Heilige Land) gleichgeschaltet werden kann. Die Korrespondenzen sind auch im Detail zu finden. Jaufré selbst ruft in Strophe II einen Kreuzzugshorizont auf, wo er im Abgesang den Wert der Fernliebe als so vollkommen beschreibt, daß er um ihretwillen (*per lieis*) gerne ein Gefangener im Reich der Sarazenen geschimpft würde. Das ist wieder inszenierte Offenheit, nicht erfährt man, ob es der Wert der Fernliebe oder der Ferngeliebten ist, unklar bleibt, ob er für die Fernliebe (abstrakt), für die Ferngeliebte oder doch bei der Ferngeliebten gerne im ‚Reich der Sarazenen‘ – nicht wäre, sondern geschimpft würde! Die Idee einer Kreuzfahrt schwingt aber mit – und immerhin ist es eine bemerkenswerte biographische Parallele, daß Jaufré am zweiten Kreuzzug teilgenommen haben dürfte. Die Distanzvorstellung wird in Strophe III wiederholt (die Länder von Ich und Geliebter sind weit voneinander entfernt); in Strophe V folgt dann die Pilgeridee, die wörtlich einen Aufbruch zur Geliebten ins Reich der Sarazenen meinen könnte, genauso gut aber metaphorisch als Zote gelesen werden kann. Das ist kühn – auch angesichts der ab Strophe IV immer dichter werdenden Gottesreferenzen: Das Ich ist zuversichtlich, daß ihm von ihr Fernliebe gewährt wird, wo er doch in Gottes Namen um sie bittet (IV). Fernliebe ist nur durch Gott möglich (V) – und zwar, weil nur dieser Fernliebe installieren kann, so daß das Ich auf Gottes Beistand hofft, um die Fernliebe sehen zu können, was ganz konkret als Stelldichein gedacht wird (VI). Und der verfluchte Pate (VII u. VIII) könnte schließlich auch eine Gottesreferenz sein.

Die intertextuellen Bezugsmechanismen zwischen Walther und Jaufré sind evident: Gottesreferenzen und Distanzüberwindung durch Gottes Hilfe oder um Gottes willen. Anders ist die Kontextualisierung: christliche Dogmen bei Walther, Liebessachen bei Jaufré. Hört man das ‚Palästinalied‘ vor Jaufrés Lied – und historisch ist doch kaum eine andere Option denkbar –, würde man üblicherweise im Jüngeren die Parodie vermuten. Doch es will mir nicht recht einleuchten, wie eine parodistische Rezeption von ‚Lanqand li jorn‘ – eines Textes, der sich unablässig jeder Festschreibung entzieht – vom ‚Palästinalied‘ angeregt werden könnte. Wenn, so müßte, so könnte man einen anderen Rezeptionsversuch wagen: Wer das ‚Palästinalied‘ hört und dabei Jaufrés Melodie und Text im Ohr hat,

kann den parodistischen Stoß – gegen jede produktionsästhetische Evolutionstheorie – historisch vorwärts ausführen und über Walthers bierernste Dogmatik lächeln.

Ob Walther das bewußt inszeniert hat, ist gleichgültig: Die Rezeption funktioniert auch ohne seine explizite Bewilligung *in dem dône*. Daß man aber das ‚Palästinalied‘ gerne ironisiert hat, demonstriert schon die deutsche Überlieferung: In der Weimarer Liederhandschrift F (3. Viertel 15. Jh.; abgedruckt in der Ausg. Cormeau) findet sich (zumindest metrisch) eine Kontrafakturstrophe, die inhaltlich perfekt in ein Lied der Hohen Minne passen würde – und damit auch zu Jaufré: Ein Ich bittet eine *vrouwen* um Nachsicht und Güte für seine Klage, entschuldigt das *missereden* eines *tumben mannes* – Gottesdienst und Frauendienst werden wieder verkehrt. Ulrich von Liechtenstein könnte im ‚Frauendienst‘ das ‚Palästinalied‘ mit seinem Lied XXX (wiederum im Metrum) kontrafaziert und damit – parodistisch? – ins Weltliche (der Minne) gebogen haben. Noch deutlicher ist der Parodiegestus in den ‚Carmina Burana‘ (bei Walther die Sigle M): Hier steht Strophe I des ‚Palästinaliedes‘ am Ende des (auch in der Strophenform ähnlichen) lateinischen Trink-, Sauf- und Freßliedes ‚Alte clamat Epicurus‘ (CB 211). *Nu lebe ich mir alrest werde*, wie es in der Hs. heißt (CB 211a), wird dadurch ganz neu funktionalisiert – auch dann, wenn ‚Alte clamat Epicurus‘ im Subtext seine eigene Antithese, moralisierend und didaktisch ist. So gesehen ist es dann doch verlockend, das ‚Palästinalied‘ schon a priori als ein parodiertes zu lesen – als einen Text, der, gibt man der Versuchung der Produktionsästhetik nach, seiner Parodie nachgedichtet worden wäre.

8.4 Fallweise offene und prinzipiell offene Fragen: Apotheose des Nicht-Wissens

Diese Interpretation ließe sich freilich auch umkehren: Dann wäre Walther der Anwalt der Christenheit, die sich an der Verweltlichung einer Marien-antiphon durch Jaufré stößt, würde Walther die Melodie wieder (modal) zurechtrücken, zeigen, wie man sie ‚richtig‘ in die Volkssprache bringt – musikalisch und textlich. Es möge sich jeder den Walther suchen, der ihm gefällt.

Wesentlich scheint mir eine andere Beobachtung: Derartige Interpretationen werden durch die Engführung literatur- und musikwissenschaftlicher Analysen und Fragestellungen überhaupt erst möglich. Nicht nur erhalten dabei – darauf lag der Fokus meiner Interpretationen – die Texte

neue Sinnschichten, sondern es werden auch die musikalischen Fragestellungen um semantische Potentiale angereichert, etwa bei Walthers (historisch zunächst paradox erscheinender) größerer Nähe zur Marienantiphon. Sichtbar wird dabei, abstrahiert man vom konkreten Beispiel, eine vielleicht überraschende Nähe des geistlichen und weltlichen Bereichs im Musikalischen – zweier Bereiche, die in der Musikgeschichte oft wie zwei Welten nebeneinander geführt werden. Dieses dichte Bezugsnetz umfaßt nicht nur den romanischen und den deutschen Bereich sowie die lateinische Einstimmigkeit, sondern sogar jenen der progressiven lateinischen Mehrstimmigkeit, auch wenn hier dann nur ein *cantus firmus* und nicht der mehrstimmige Satz kontrafiziert wurde. Das wäre gewissermaßen die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.

Daß man bei all dem mit einer kaum kalkulierbaren Anzahl von Unsicherheiten zu kämpfen hat, liegt natürlich ebenso auf der Hand. Großflächige Vergleiche zwischen lateinischen, romanischen und deutschen Melodien werden durch die schmale Überlieferung (im deutschen Bereich) schwierig, wenn nicht unmöglich. Es muß notwendig bei vereinzelt Analysen bleiben, deren Befunde nach verschiedenen Richtungen deutbar sind: mit Bezug auf den Text (wie oben), auf die Gattung, auf die Überlieferung (z. B. Abstand zur Entstehung, Melismenreichtum), auf den Autor, auf die Sprache. Hier fehlt es auch an Vorarbeiten, namentlich an intensiven Studien zu den tatsächlich überlieferten Melodien. Daß die Einflüsse vom lateinischen und romanischen auf den deutschen Bereich im Musikalischen zahlreich sind, ist unbestreitbar. Abstrahierbare Ergebnisse zu Art und Weise dieser Querbezüge scheinen aber, fürs erste, unerreichbar.

Vielleicht werden sie unerreichbar bleiben, zumal schon die Basis all dieser Deutungsversuche, der Melodievergleich, ein heikles Unterfangen, im einzelnen unsicher ist. Intentionalität ist kaum einmal auszumachen. Doch auch die ‚Hörbarkeit‘ von Kontrafakturen ist schwer einzuschätzen. Das liegt noch nicht einmal am tatsächlich überlieferten melodischen Material. Das liegt vielmehr – und das führt zurück zu den grundsätzlichen Unwägbarkeiten der Melodieüberlieferung – am Fehlen der Informationen zu Begleitung bzw. Mehrstimmigkeit und Rhythmik: Eine Melodie, die mit einer anderen konfrontiert bzw. kontrastiert, kontrapunktiert wird, die mit anderen Instrumenten gespielt oder begleitet wird, ist mitunter schon schwer wiederzuerkennen. Wenn derselbe Tonhöhenverlauf aber eine radikal abweichende Zeitgestalt verpaßt bekommt, ist die Identität kaum noch hörbar. Man kann das jederzeit mit egal welcher Melodie im Selbstversuch testen. Vom Problem einer takt- versus einer silbenzählen-

den Metrik gar nicht erst zu reden. Methodisch würde sich hier wohl auch eine strenge Unterscheidung von Produktions- und Rezeptionsästhetik anbieten – allein fehlt auch hier das Quellenmaterial.

Dieses Defizit der Überlieferung unterscheidet die Erforschung mittelalterlicher Kontrafakta ganz grundsätzlich von der Beobachtung heutiger Melodiewanderungen wie im einleitenden Sinatra-Beispiel. (Die Neutextierung angloamerikanischer Melodien durch die deutsche Schlagerindustrie gäbe übrigens ein reiches, wenngleich etwas anstrengendes Untersuchungsfeld ab, über dessen häßliche analogische Suggestion man als Altgermanist nicht gerne nachdenken möchte.) Wie beim Fall von Walther, Jaufré etc. ist zwar auch bei Frank Sinatra und Consorten das Kontrafakturphänomen ein komplexes, eines, das semantische Verschiebungen und Verrückungen bewirken kann. Und selbst dort fällt die positivistisch-intentionalistische Ausbeute mager aus, wenn es offen bleibt, wie bewußt der englische Text auf Puschkins Gedicht Bezug nimmt. Aber es ist immerhin meist, und auch in diesem Fall, einigermaßen klar, daß bzw. wo es sich um Kontrafakturen handelt. Das läßt sich mit Melodik, Rhythmik, Harmonik – und dann natürlich auch mit außermusikalischen Faktoren belegen. Vielleicht muß man es zwei- oder dreimal hören, damit man die Ähnlichkeit bemerkt. Aber irgendwann hört man sie.

Bei mittelalterlichen Melodien ist das schon auf dieser niedrigen Ebene um vieles schwieriger, selbst wenn die Melodien erhalten sind. Welche Risiken man eingeht, wenn man aber Melodien auf Texte appliziert, die dem unterlegten Text im metrischen und Reimschema ähneln, braucht dann gar nicht mehr ausgeführt zu werden. Die Übernahme von metrischen und Reimstrukturen – die natürlich ihrerseits wieder Intertextualitätssignal sein kann – ist nicht gleichbedeutend mit der Übernahme einer Melodie und vice versa; das zeigt auch das ‚Palästinalied‘-Beispiel sehr deutlich. Man kann diesen Weg freilich dennoch beschreiten, um melodiöse Texte für ihre Tonträgerkarriere aus der defizitären Überlieferung zu erlösen, hat das ja auch immer wieder mit großem Eifer betrieben. Hier war davon aber nicht die Rede – und das aus gutem Grund: Es genügt, sich zu vergegenwärtigen, wie viele verschiedene – ich bleibe dabei – Sinatra-Texte (von anderen Interpreten einmal ganz zu schweigen) zur Melodie von Cole Porters ‚You Do Something To Me‘ passen würden. Kalkuliert man mit einer ähnlichen Bandbreite musikalischer Varianz (Melismen, Einfügung von Nebennoten) wie beim Vergleich der beiden Melodien aus der ‚Bordesholmer Marienklage‘ mit einander und mit Walthers ‚Palästinalied‘, wäre das, irgendwann in 800 Jahren, auch die einzig richtige Melodie für den Text von ‚If You Are But A Dream‘. Vielleicht würde die Melodie darauf mit

ihrem ursprünglichen Titel antworten wollen. Aber ob sie auch fortsetzen würde mit: *something that simply mystifies me?*

[Manuskriptabschluß: Juni 2008]

Literaturverzeichnis

Bibliographische Hinweise

Zur Einführung empfehlen sich die entsprechenden Artikel (Personen und Sachen) in MGG² und Sadie (Hg.) 2001, weiters einige Monographien bzw. Handbuchartikel zur mittelalterlichen Musik: Binkley 1992 (besonders zur Aufführungspraxis); Diehr 2004 (vor allem für den deutschen Bereich); Lug 1991 (sozialgeschichtlich orientiert); Haug 2004 (zum mittelalterlichen ‚Lied‘); McMahon 1990 (zum frühen deutschen Minnesang); Stevens 1986. Einen guten Einstieg in die Materie (vor allem zur deutschen Überlieferung) bietet Welker 1988. Einen kritischen Forschungsbericht zu den Melodien deutscher Texte vor 1300 gibt Kragl 2005, vgl. auch die forschungsberichtartige Zusammenstellung bei Mohr 1966. Ein Desideratum ist für den deutschen Bereich eine kompandiale Melodieausgabe, die heutigen Standards der Editionsphilologie standhalten kann. Für die Sangspuchdichtung liegt sie nunmehr vor (Brunner/Hartmann 2011), für den Minnesang fehlt sie allerdings. So ist man meist auf Autorenausgaben (z.B. Brunner/Müller/Spechtler 1977 zu Walther und Schmieder 1930b zu Neidhart) oder mittlerweile zweifelhafte (erschlossene Melodien, Rhythmisierung) Sammlungen angewiesen (z.B. Jammers 1963; Lommatzsch/Gennrich 1957/59; Rohloff 1962; Taylor 1964). Die romanische Melodieüberlieferung ist vorbildlich bei Van der Werf 1977/79 (Troubadours) und Tischler 1997 (Trouvères) ediert. Literaturhinweise zu den einzelnen Unterkapiteln und Abschnitten sind im folgenden getrennt aufgeführt:

8.2 Einführung in die weltliche Musik des Mittelalters / Notation, Transkription, Überlieferung: Überblicke zur Notationsgeschichte geben Apel 1970; Jammers 1975; Schnürl 2000; Stäblein 1975. Die Überlieferung zum deutschen Minnesang (inkl. der Melodien) ist vorbildlich von Schweikle 1995 und Diehr 2004 aufgearbeitet, für den frühen Minnesang ist noch immer Aarburg 1966 wichtig. Für den gesamtmittelalterlichen Horizont siehe die erschöpfende Aufarbeitung der „Sources, MS.“ (Art.) in Sadie (Hg.) 2001. Zur späten deutschen Überlieferung (insbesondere in der Kolmarer Handschrift) siehe Brunner 1975. Mertens 2005a demonstriert in einer Analyse der Musiküberlieferung (vor allem) deutscher Hss. (inkl. Neumen) eindrucksvoll die Bedeutung der Musik nicht nur für die mittelalterliche Lyrik, sondern für fast alle Gattungen an der Grenze von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. / *Rhythmus:* Instruktive Überblicke finden sich bei Taylor 1964, Bd. I, S. 35–37; Aarburg 1967, S. 110f.; Jammers 1975, insb. S. 38–51 (zu den Modi) u. 67–81 (zum deutschen Vers); McMahon 1990, S. 42–59; Tervooren 2001, S. 101–103; am umfassendsten Kippenberg 1962 u. 1971. Zur Modaltheorie siehe Gennrich 1954 und Husmann 1952 u. 1953. Die Grundlegung der heutigen Praxis stammt von Jammers 1924/25, ausgearbeitet wurde das System nicht zuletzt von Van der Werf 1972. Beispiel für eine moderne Rhythmusinterpretation ist Mertens 2005b. / *Begleitung und Kontext:* Musikdarstellungen in mittelhochdeutschen Texten hat Bartels 1997 gesammelt, vgl. zum Thema auch Heinen 1992. Die in deutschen Texten genann-

ten Instrumente werden bei Eitschberger 1999 detailliert vorgestellt. Page 1986 hat, für den romanischen Bereich, versucht, auf Basis (vor allem) literarischer und musiktheoretischer Quellen die Begleitoptionen (Art der Begleitung, Instrumente) nach Liedgattung zu differenzieren. / *Melodik*: Vorbildlich sind noch immer die melodischen Analysen zur Jenaer Handschrift bei Jammers 1924/25 und die Untersuchungen zu Neidhart von Schmieder 1930a, später dann die Studien zu Frauenlob März 1987 u. 1988 sowie Shields 1988. Den seltenen Versuch, verschiedene melodische Stile voneinander abzugrenzen, hat Stäblein 1966 unternommen. In diese Kerbe schlägt auch Kragl 2007. / *Text und Melodie*: Grundlage des makrostrukturellen Analyseschemas ist Gennrich 1932. Zum Thema *wort* und *weise* siehe Ackermann 1959; Kohrs 1969; Taylor 1992; Touber 1964. Die wichtigsten Arbeiten Schweikles sind in Schweikle 1994 gesammelt, kritisch dazu u. a. Lug 1991.

8.3 *Musikkontakte zwischen lateinischem, romanischem und deutschem Bereich*: Die ältere Literatur zum ‚Palästinalied‘ und seinem musikalischen Umfeld sammelt Brunner/Müller/Spechtler 1977, S. 54*, für die Forschungsgeschichte samt Hss.-Beschreibungen siehe ebd., S. 51*–56*, für eine synoptische Melodietranskription ebd., S. 81*–85*, sämtliche Überlieferungszeugen sind im Band abgebildet. Siehe weiters: McMahon 1982/84 (der wegen der allgemeinen Verfügbarkeit melodischer Motive an einer Kontrafaktur zweifelt); McMahon 1990, S. 48, 50, 55, 81, 89–93; Brunner u. a. 1996, S. 66–69; Mertens 1998, S. 280–283. Ein Abdruck der zweistimmigen Marienantiphon findet sich in der (im Darstellungsteil höchst problematischen) Arbeit Schneider 1969, Tl. II, Anhang, S. 34f. Auf das intertextuelle Spiel qua Kontrafaktur hat nachdrücklich Mertens 1998 aufmerksam gemacht.

1) Text- und Melodieausgaben

Romanische Texte und Melodien:

Lommatzsch/Gennrich 1957/59: *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, (in Auswahl) hg. v. Erhard Lommatzsch, mit einem musikalischen Anhang von Friedrich Gennrich, 2 Bde., Berlin 1957/59.

Rieger 1980: *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs*, Bd. I: *Lieder der Trobadors*. Provenzalisch/deutsch, hg. u. übers. v. Dietmar Rieger (RUB 7620), Stuttgart 1980.

Tischler 1997: *Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition*, hg. v. Hans Tischler, Rom 1997.

Van der Werf 1977/79: *Trouvères-Melodien*, hg. v. Henrik van der Werf, 2 Bde., Kassel 1977/79.

Germanische Texte und Melodien:

Brunner/Hartmann 2011: *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts*, hg. v. Horst Brunner u. Karl-Günther Hartmann (Monumenta Monodica Medii Aevi 6), Kassel u. a. 2010.

Heinrich von dem Türlin, *Die Krone*, Bd. I hg. v. Fritz Peter Knapp und Manuela Niesner (ATB 112), Bd. II hg. v. Alfred Ebenbauer u. Florian Kragl (ATB 118), Tübingen 2000/2005.

- Jammers 1963: Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Einführung, Erläuterung und Übertragung, hg. v. Ewald Jammers, Tübingen 1963.
- [Neidhart] Lieder von Neidhart (von Reuental), hg. v. Wolfgang Schmieder, bearb. v. Edmund Wiessner, Wien 1930 [Nachdr. Graz 1960].
- Rohloff 1962: Neidharts Sangweisen, hg. v. Ernst Rohloff, 2 Bde., Berlin 1962.
- Taylor 1964: Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters, hg. v. Ronald J. Taylor (SM 34/35), 2 Bde., Stuttgart 1964.
- Ulrich von Etzenbach [Eschenbach], Alexander, hg. v. Wendelin Toischer, Stuttgart/Tübingen 1888 [Ndr. Hildesheim/New York 1974].
- Ulrich von Liechtenstein, Frauendienst, hg. v. Reinhold Bechstein, 2 Bde., Leipzig 1888. [Walther, L = Zählung der Werke Walthers von der Vogelweide nach Karl Lachmann] Die Lieder Walthers von der Vogelweide, (unter Beifügung erhaltener und erschlossener Melodien) hg. v. Friedrich Maurer, 2 Bde. (ATB 43/47), Tübingen 1955/56.
- Walther von der Vogelweide, Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien, hg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller u. Franz Viktor Spechtler, Göppingen 1977.
- Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche, hg. v. Christoph Cormeau (mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner), Berlin/New York 1996.

2) Forschungsliteratur

- Aarburg 1966: Ursula Aarburg, Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme [neu bearb. Fassung], in: Fromm (Hg.) 1966, S. 378–423 [erst-mals 1956/57].
- Aarburg 1967: Ursula Aarburg, Probleme um die Melodien des Minnesangs, in: DU 19 (1967), S. 98–118.
- Abert 1948: Anna Amalie Abert, Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, in: Die Musikforschung 1 (1948), S. 95–105.
- Ackermann 1959: Friedrich Ackermann, Zum Verhältnis von Wort und Weise im Minnesang, in: WW 9 (1959), S. 300–311.
- Apel 1970: Willy Apel, Die Notation der polyphonen Musik, 2., überarb. Aufl., Leipzig 1970.
- Bartels 1997: Kerstin Bartels, Musik in deutschen Texten des Mittelalters, (Diss. Göttingen) Frankfurt a. M. u.a. 1997.
- Binkley 1992: Thomas Binkley, Die Musik des Mittelalters, in: Hermann Danuser (Hg.), Musikalische Interpretation, Laaber 1992, S. 73–138.
- Brunner 1975: Horst Brunner, Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (MTU 54), München 1975.
- Brunner (Hg.) 1986: Horst Brunner (Hg.), Neidhart (WdF 556), Darmstadt 1986.
- Brunner/Müller/Spechtler 1977: Walther von der Vogelweide, Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien, hg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller u. Franz Viktor Spechtler (s.o. unter Textausgaben).

Brunner u. a. 1996: Horst Brunner u. a., Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, München 1996.

Diehr 2004: Achim Diehr, Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung, Berlin 2004.

Eitschberger 1999: Astrid Eitschberger, Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters, (Diss. Würzburg 1997) Wiesbaden 1999.

Fromm (Hg.) 1966: Hans Fromm (Hg.), Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, Teil 1 (WdF 15), Darmstadt ³1966, S. 378–423.

Gennrich 1932: Friedrich Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle a. d. S. 1932 [Nachdr. Tübingen 1970].

Gennrich 1954: Friedrich Gennrich, Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, in: Die Musikforschung 7 (1954), S. 150–176.

Haug 2004: Andreas Haug, Musikalische Lyrik im Mittelalter, in: Hermann Danuser (Hg.), Musikalische Lyrik. Bd. I: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), Laaber 2004, S. 59–129.

Heinen 1992: Hubert Heinen, Making Music as a Theme in German Song of the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: McGlathery (Hg.) 1992, S. 15–32.

Husmann 1952: Heinrich Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèregesanges, in: Die Musikforschung 5 (1952), S. 110–131.

Husmann 1953: Heinrich Husmann, Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters, in: Die Musikforschung 6 (1953), S. 8–23.

Jammers 1924/25: Ewald Jammers, Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 7 (1924/25), S. 265–304.

Jammers 1975: Ewald Jammers, Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters, Köln 1975.

Kippenberg 1962: Burkhard Kippenberg, Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung. Mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen (MTU 3), (Diss.) München 1962.

Kippenberg 1971: Burkhard Kippenberg, Die Melodien des Minnesangs, in: Thrasybulos G. Georgiades (Hg.), Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins, Kassel u. a. 1971, S. 63–92.

Kohrs 1969: Klaus Heinrich Kohrs, Zum Verhältnis von Sprache und Musik in den Liedern Neidharts von Reuenthal, in: DVjs 43 (1969), S. 604–621 [wieder in: Brunner (Hg.) 1986, S. 121–142].

Kragl 2005: Florian Kragl, Walther, Neidhart und die Musik. Anhang: Über die Erforschung der Musik des Minnesangs bis 1300, in: Helmut Birkhan (Hg.), Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer, Wien 2005, S. 311–346.

Kragl 2007: Florian Kragl, Walther, Neidhart und die Musik. Möglichkeiten der musikalischen Analyse, in: Thomas Bein (Hg.), Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zu Motivik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption, Frankfurt a. M. u. a. 2007, S. 165–212.

- Lug 1991: Robert Lug, Minnesang und Spielmannskunst, in: Hartmut Möller u. Rudolf Stephan (Hgg.), *Die Musik des Mittelalters*, Laaber 1991, S. 294–317.
- Lug 1993: Robert Lug, Minne, Medien, Mündlichkeit. Mittelalter-Musik und ihre Wissenschaft im CD-Zeitalter, in: *LiLi* 23 (1993), H. 90/91: Mediale Bedingungen der Sprachwissenschaft, S. 71–87.
- März 1987: Christoph März, *Frauenlobs ‚Marienleich‘. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Monodie*, Erlangen 1987.
- März 1988: Christoph März: Zum musikalischen Stil in Frauenlobs ‚Kreuzleich‘, in: *WSt* 10 (1988), S. 125–134.
- McGlathery (Hg.) 1992: James M. McGlathery (Hg.), *Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages*, Columbia 1992.
- McMahon 1982/84: James V. McMahon, *Contrafacture vs. Common Melodic Motives in Walther von der Vogelweide's ‚Palästinalied‘*, in: *Revue belge de musicologie / Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap* 36–38 (1982/84), S. 5–17.
- McMahon 1990: James V. McMahon, *The Music of Early Minnesang*, Columbia 1990.
- Mertens 1998: Volker Mertens, Kontrafaktur als intertextuelles Spiel. Aspekte der Adaptation von Troubadour-Melodien im deutschen Minnesang, in: Anton Touber (Hg.), *Le rayonnement des troubadours*, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 269–283.
- Mertens 2005a: Volker Mertens, *Visualizing Performance? Music, Word, and Manuscript*, in: Kathryn Starkey u. Horst Wenzel (Hgg.), *Visual Culture and the German Middle Ages*, New York 2005, S. 135–158.
- Mertens 2005b: Volker Mertens, *Was ist Rhythmus im Minnesang?*, in: Christa Brüstle u.a. (Hgg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005, S. 175–198.
- Mertens 2009: Volker Mertens, *Möglichkeiten und Grenzen einer aufführungsbezogenen Interpretation des Minnesangs: Konstantin Wecker singt Walthers ‚Lindenlied‘?*, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 54 (2009), S. 63–88.
- Mohr 1966: Wolfgang Mohr, *Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes. Fragen und Aufgaben*, in: Fromm (Hg.) 1966, S. 229–254 [erstmalig 1953].
- Page 1986: Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France (1100–1300)*, Berkeley, L.A. 1986.
- Sadie 2001: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London 2001.
- Van Schaik 1996: Martin van Schaik, *Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg*, in: Lambertus Okken, *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg*, 2., überarb. Aufl., 2 Bde., Amsterdam u.a. 1996, Bd. II, S. 1009–1055.
- Schmieder 1930a: Wolfgang Schmieder, *Zur Melodiebildung in Liedern von Neidhart (von Reuental)*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 17 (1930), S. 3–20 [wieder in: Brunner (Hg.) 1986, S. 12–36.]
- Schmieder 1930b: *Lieder von Neidhart (von Reuental)*, hg. v. Wolfgang Schmieder (s.o. unter Textausgaben).

- Schneider 1969: Marius Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien, Tutzing ²1969.
- Schnürl 2000: Karl Schnürl, 2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde, Wien 2000.
- Schweikle 1994: Günther Schweikle, Minnesang in neuer Sicht, Stuttgart/Weimar 1994.
- Schweikle 1995: Günther Schweikle, Minnesang, 2., überarb. Aufl. (SM 244), Stuttgart/Weimar 1995.
- Shields 1988: Michael Shields, Zum melodischen Aufbau des ‚Marienleichts‘, in: WSt 10 (1988), S. 117–124.
- Stäblein 1966: Bruno Stäblein, Zur Stilistik der Troubadour-Melodien, in: Acta Musicologica 38 (1966), S. 27–46.
- Stäblein 1975: Bruno Stäblein, Schriftbild der einstimmigen Musik, Leipzig 1975.
- Stevens 1986: John Stevens, Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350, Cambridge u.a. 1986.
- Taylor 1992: Ronald J. Taylor, The Medieval Poet-Musician: *Wort und Weise*, in: McGla-thery (Hg.) 1992, S. 7–14.
- Tervooren 2001: Helmut Tervooren, Sangspruchdichtung (SM 293), Stuttgart ²2001.
- Touber 1964: Anton Touber: Zur Einheit von Wort und Weise im Minnesang, in: ZfdA 93 (1964), S. 313–320.
- Welker 1988: Lorenz Welker, Melodien und Instrumente, in: Elmar Mittler u. Wilfried Werner (Hgg.), Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988, UB Heidelberg, Heidelberg [1988], S. 113–126.
- Van der Werf 1972: Hendrik van der Werf, The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems, Utrecht 1972.