

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Philosophisch-Historische Fakultät
Musikwissenschaftliches Seminar

Schriftliche Arbeit zur Erlangung des Magistergrades

Untersuchungen zu den Melodien Neidharts

Eine musikalische Analyse der Handschrift O



vorgelegt von Marc Lewon

Erstgutachter: Privatdozent Thomas Schipperges
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

Heidelberg, im Februar 2002

Vorwort

Es war der Wunsch nach einer genauen Kenntnis der Hintergründe historischer Musik und Sprache, der mich dazu bewegte, das Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Heidelberg aufzunehmen. Dieses Bedürfnis erwuchs aus der Erkenntnis, daß der Versuch einer praktischen Rekonstruktion alter Musik nur auf der Basis eines großen Wissens um ihre Grundlagen gelingen kann. Mein Weg führte daher von der Praxis hin zur theoretischen Betrachtung, wobei auch hier der Bezug zum klingenden Ergebnis stets im Blickfeld blieb. Die Resultate der vorliegenden Arbeit, die mitunter aufführungspraktischer Natur sind, sollen von daher auch umgekehrt wieder in meine zukünftige Arbeit als Interpret historischer Musik einfließen. Denkbar wäre beispielsweise eine Erstein-spielung des gesamten Inhalts von Handschrift O unter Berücksichtigung der spezifischen Besonderheiten dieses Überlieferungsträgers.

Mein besonderer Dank gilt Nina Möller, die entscheidende Impulse für meinen Studiumsabschluß lieferte, Jutta Weber M. A., die mir beim Notensatz eine große Hilfe war, Frau Prof. Dr. Ingrid Bennewitz und Frau Mag. Ute Evers für die bereitwillige Zusendung ihrer Magisterarbeiten, die für den vorliegenden Beitrag eine entscheidende Grundlage darstellen, außerdem Herrn Prof. Dr. Ulrich Müller und Frau Dr. Ruth Weichselbaumer, die mir kurzerhand eine komplette Vorabkopie der noch in Vorbereitung befindlichen Salzburger Neidhart-Ausgabe zusandten. Überhaupt war die Korrespondenz mit den Mitarbeitern des Salzburger Neidhart-Projektes von Unkompliziertheit und außerordentlicher Hilfsbereitschaft geprägt, wofür ich ebenfalls sehr dankbar bin.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	5
1. Zu Neidharts Person und Werk	5
a. Neidharts Wirkungszeit	5
b. Zur Namensproblematik	6
c. Zu Neidharts Werk	8
d. Zu Nachwirkungen Neidharts	9
2. Zur Überlieferungslage von Neidharts Werk	10
3. Zum Forschungsstand	13
a. Ein Blick über die zentralen Editionen	13
b. Einzelne Analysen und Theorien zu den Melodien Neidharts	15
4. Voraussetzungen und Aufgaben der vorliegenden Arbeit	20
a. Ausgangspunkt	20
b. Ziel der Arbeit	22
c. Vorgehensweise	22
II. Hauptteil: Melodieanalyse zur Handschrift O	23
1. Zur Überlieferung der Handschrift O	23
2. „Mir ist vmmaten leyde“ (Lied O1)	27
a. Zur Überlieferung	27
b. Zur Diastematik: Ein Rezitativ	30
c. Zur Tonalität: Ein Lied ohne Tonart	34
d. Zusammenfassende Analyse	39
3. „Svmmmer vnde winder“ (Lied O2)	42
a. Zur Überlieferung	42
b. Zur Diastematik: Eine kreative Verarbeitung von Rezitativik	47
c. Zur Tonalität: Eine schwaches Zentrum auf <i>d</i>	55
d. Zusammenfassende Analyse	60
4. „Willekome ey[n som[er weter] suze“ (Lied O3)	62
a. Überlieferung	62
b. Zur Diastematik: Eine fließende Melodie	68
c. Zur Tonalität: Ein Pendeln zwischen zwei Tonarten	73
d. Zusammenfassende Analyse	74
5. „Sinc ey[n gulden hoen“ (Lied O5)	76
a. Zur Überlieferung	76
b. Zur Diastematik: Eine pentatonische Tanzweise	78
c. Zur Tonalität: Eine dorisch-lydische Ambivalenz	81
d. Zusammenfassung	82

6. „dit is heren nithardes scilline“ oder „Ich claghe de blomen und de wnnenclichen zit“ (Lied O6)	84
a. Zur Überlieferung	84
b. Zur Diastematik: Skalenbewegungen und hoher Ambitus	91
c. Zur Tonalität: Eine lydische Melodie ohne Finalis	95
d. Zusammenfassende Analyse	100
7. Zusammenfassende Analyse und Bewertung der Handschrift O	102
a. Die Handschrift O als homogenes, höfisches Repertoire	102
b. Indizien zu Vortragsweise und Entstehung der Handschrift	105
c. Bewertung der Handschrift	107
8. Ausblick	108
Literaturverzeichnis	110

I. Einleitung

1. Zu Neidharts Person und Werk

a. Neidharts Wirkungszeit

In der Vergangenheit wurden viele Versuche unternommen, der Dichterpersönlichkeit, die sich hinter dem Namen „Neidhart“ verbirgt, auf die Spur zu kommen. Während die Germanistik des 19. Jahrhunderts eine recht genaue Vorstellung eines „Ritter Neidhart von Reuenthal“ hatte und sein Leben und Werk mit einiger Genauigkeit rekonstruieren zu können glaubte, ging man im Verlaufe des 20. Jahrhunderts mit größerer Vorsicht bei der Interpretation der raren Indizien vor. In zeitgenössischen, außerliterarischen Quellen findet Neidhart, wie viele seiner dichtenden Zeitgenossen,¹ keine Erwähnung. Die einzigen Hinweise auf seine Wirkungszeit lassen sich aus Zeitbezügen, die in seinen eigenen Liedern enthalten sind, sowie aus der Nennung durch Dichterkollegen erschließen.² Die Werke, in denen er genannt wird, rechnet man dabei größtenteils der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu. Da er in dieser Zeit bereits in Totenklagen erwähnt wird und auf ihn als Vorbild oder Vorläufer Bezug genommen wird, ist seine Lebenszeit also vor der Mitte dieses Jahrhunderts anzusetzen. Der einzige frühe Nachweis fällt in die Zeit um 1215: im „Willehalm“ des Wolfram von Eschenbach wird sein Name genannt und auf seine Lieder angespielt.³ Um diese Zeit muß Neidharts Liedschaffen also bereits einem größeren Publikum bekannt gewesen sein, so daß man grob zurückrechnend ca. 1180 als Zeitpunkt seiner Geburt annimmt. Die Bezüge auf Personen und Zeitgeschehen in seinen Liedern sind zum Teil weitaus schwieriger zu deuten, denn es erfordert zumeist eine Verkettung von Schlußfolgerungen, um zu einem Ergebnis zu gelangen.⁴ Sollten die Interpretationen aber

¹ Die vielzitierte Entlohnungsnotiz in den Reiseabrechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, nach der Walther von der Vogelweide im November des Jahres 1203 fünf „solidos longos“ für die Anschaffung eines Pelzmantels erhielt, stellt eine große Ausnahme dar. (Siehe Brunner/Müller/Spechtler 1977, S. 47* und S. 204f.)

Einzelne der zumeist adligen und damit im Dichterbereich im positivsten Sinne des Wortes „nur dilettierenden“ Minnesänger dieser Zeit finden in außerliterarischen Zeugnissen gelegentlich noch eine Erwähnung, weil sie als öffentliche Personen eine politische Funktion innehatten. Deshalb steht ihre urkundliche Nennung auch in der Regel mit Rechtsfällen in Zusammenhang, niemals aber in Verbindung mit ihrer Tätigkeit als Sänger oder Dichter. Weil also die gegenseitigen Bezüge auf Personen in literarischen und urkundlichen Quellen überwiegend fehlen, bleiben auch diese Zuordnungen von Dichtern auf Personen der Zeitgeschichte zwar gut begründet, aber dennoch stets Vermutung – wie zum Beispiel im Falle Friedrichs von Hausen, dessen Leben ausführlich bezeugt ist und auch zu den Inhalten seiner Lieder paßt (seine Kreuzlieder stimmen gut mit der Teilnahme am Kreuzzug von 1189 überein). Ein Hinweis jedoch, daß die historisch bekundete Persönlichkeit „Friedrich von Hausen“ auch gedichtet hat, fehlt gänzlich.

² Siehe dazu besonders: Schweikle 1970.

³ Die Datierung des „Willehalm“ wiederum beruht ebenfalls nur auf Anspielungen historischer Ereignisse innerhalb der Dichtung.

⁴ Eine sorgfältige Zusammenstellung der Zeitbezüge in Neidharts Werk findet sich bei Bleck (1998). Er geht bei der Beurteilung der Aussagen in den Liedern jedoch sehr traditionell vor, so

zutreffen, so lassen sich historische Anspielungen in seinen Liedern nur bis ca. 1240 finden. Da keine Totenklage Neidharts auf seinen vermuteten Gönner Herzog Friedrich II. von Österreich überliefert ist, nimmt man an, daß der Dichter vor dem Herrscher – also vor 1246 – starb. Diese Argumentation ex negativo steht auf äußerst wackeligen Beinen, denn es könnte ebensogut sein, daß er den Dienst Friedrichs kommentarlos verlassen hatte, seine Totenklage nicht überliefert wurde oder der Sänger sich im Alter anderen Tätigkeiten widmete und dadurch nicht mehr dichtend in Erscheinung trat. Seine Wirkungszeit wird also allgemein bis ca. 1240 angenommen und seine Lebensdaten damit auf ca. 1180 bis ca. 1240 geschätzt.⁵ Mit der Aufnahme einer Strophe aus seinem Werk in den Codex Buranus, der ca. 1225-1230 entstanden ist, wird diese Wirkungszeit bestätigt. Die in dieser Handschrift anonym überlieferte Strophe kann nur aufgrund der viel später einsetzenden Parallelüberlieferung als zu Neidhart gehörig identifiziert werden. Die Tatsache jedoch, daß der Sänger hier schon zu Lebzeiten zitiert und parodiert bzw. kontrafiziert wird, zeigt einerseits, wie bekannt und beliebt sein Œuvre war, andererseits, daß mit Liedern praktisch sofort nach ihrer Entstehung von anderen Dichtern völlig frei umgegangen werden konnte.⁶

Neidharts Heimat und erster Wirkungsbereich wird im Bayerischen angenommen. Neben sprachlichen Eigenheiten sind es vor allem die Selbstaussagen in seinen Liedern und die Verwendung regionaler Begriffe, die zu diesem Schluß führten.⁷ Für die Zeit um 1230 nimmt man einen Wechsel Neidharts nach Österreich zum Wiener Hof an. Zahlreiche Apostrophen an Herzog Friedrich II. werden als Hinweis auf eine mögliche Gönnerschaft dieses Herrschers gewertet, außerdem verkündet Neidhart in einem Lied (Winterlied 24) selbst seine Abkehr vom bayerischen Raum und seine Hinwendung zum österreichischen Hof.

b. Zur Namensproblematik

Die Namensverbindung „Neidhart von Reuental“ ist in erster Linie ein Konstrukt der Germanistik des 19. Jahrhunderts. Beide Namen, „Neidhart“ und das „Reuental“, kommen in seinem Werk in Verbindung mit dem lyrischen Ich vor, so daß die Namensteile kurzerhand zusammengefügt wurden. In allen Handschriften, die

daß die meisten Anspielungen des lyrischen Ichs als reale Äußerungen des Sängers angenommen werden und die Schlußfolgerungen Blecks in seiner Schilderung wie Tatsachen anmuten. Diese Deutungen für eine Biographie Neidharts sind also ambivalent; für eine Datierung seiner Lieder kann die Monographie Blecks aber wichtige Hinweise geben. Eine sachlichere, aber wesentlich knappere Darstellung findet sich bei Schweikle 1990, S. 57-63.

⁵ Angaben mit einer Exaktheit wie „1180-1246“ lassen sich in der Sekundärliteratur finden, beruhen aber ebenfalls auf den oben dargelegten vagen Hinweisen.

⁶ Das betreffende Kreuzlied wird als Sommerlied 11 bezeichnet und mit dem Kreuzzug von 1217-1221 in Verbindung gebracht. Lediglich die erste Strophe dieses Liedes ist einem lateinischen Gedicht, das im wesentlichen den gleichen Versbau hat, nachgestellt. Man nimmt an, daß es sich bei dem lateinischen Lied um eine Nachdichtung handelt und Neidharts Strophe gewissermaßen als Melodieangabe und Synthese dem Lied beigegeben wurde.

⁷ Begriffe aus dem Salzabbau beispielsweise weisen in eine Gegend um Reichenhall.

sein Werk überliefern und eine Autorzuordnung enthalten, wird er lediglich als „(her) nithart“ bezeichnet. Der Dichter war seinen Zeitgenossen also einzig unter diesem Namen geläufig. Eine Standesbezeichnung ist aus dieser Zuordnung ebensowenig wie aus seinem Werk zu treffen, obwohl zahlreiche Versuche unternommen wurden, die Rollen des lyrischen Ichs als „knappe“ und „ritter“ auf den Sänger selbst umzumünzen. Man nimmt an, daß er – ähnlich wie Walther von der Vogelweide – nicht adliger Gelegenheitsdichter, sondern fahrender Berufssänger war.

Je nach Liedgattung und teilweise sogar innerhalb eines Liedes spielt der Autor jedoch mit „Identitäten und Masken“ auf mehreren Ebenen, die von rein fiktionalen bis zu realen Darstellungen reichen können.⁸ Dabei schlüpft das lyrische Ich je nach Bedarf in verschiedene Rollen, teils, um der gewählten Szenerie gerecht zu werden, teils, um persönliche Ansichten des Dichters geschickt zu verschleiern oder um mit Erwartungshaltungen des Publikums zu spielen. In diesem Zusammenhang dient das „Reuental“ (mittelhochdeutsch: riuwental) als Spielfeld, in dem die erzählte Handlung teilweise stattfindet. Der Name ist also in erster Linie poetisch zu deuten, wenngleich er natürlich durch einen wirklichen Ort inspiriert und in Anspielung darauf benutzt worden sein kann.⁹ Nach seinem Wechsel an den Wiener Hof verläßt er diese literarische Bühne und benutzt reale Namen aus dem Tullner Feld westlich von Wien, um die Handlungen seiner Lieder zu konkretisieren. Dabei erfüllen die Namen aber erneut lyrische Rollen und sind nicht als reale Orte realer Handlungen anzusehen.

Sowohl die wahrscheinlich fiktive Herkunftsbezeichnung „von Reuental“ als auch der Dichtername „Neidhart“, mit dem auch gelegentlich das lyrische Ich angesprochen wird, sind sprechende Namen, das heißt, sie haben auch eine literarische Bedeutung, mit der der Dichter ebenfalls spielt. Das „Reuental“ kann als „Jammertal“ übersetzt werden und wird in diesem Sinne auch von ihm verwandt. „Neidhart“ kann im Mittelalter neben „Neidhammel“ sogar „Teufel“ bedeuten, was der Dichter für seine Lieder genauso nutzt. Gleich, ob es ein Künstlername oder sein wirklicher Name war, unter ihm war der reale Sänger seinen Mitmenschen bekannt.¹⁰

Schon Wießner trug diesen Überlegungen mit der 2. Auflage von Haupts Textedition im Jahre 1923 Rechnung, indem er den Titel „Neidhart von Reuental“ zu „Neidharts Lieder“ änderte. Dennoch ist bis heute der kombinierte Name nicht nur in populären Darstellungen, sondern auch in wissenschaftlicher Sekundärliteratur zu finden.

⁸ Siehe dazu besonders: Schweikle 1990, S. 50-57.

⁹ Im bayerischen Raum kommen mehrere solche „Reuentäler“ in Frage.

¹⁰ Provokante Künstlernamen wie „Fegefeuer“, „Höllengefeuer“ und „Teufel“ waren unter Spielern üblich, wahrscheinlich um Aufmerksamkeit zu erregen und mit dem Namen spielen zu können.

c. Zu Neidharts Werk

Die Dichtungen Neidharts bestehen allein aus Liedlyrik¹¹ und lassen sich nur auf Grundlage des traditionellen Minnesangs vollends verstehen, obwohl sie diesem nicht mehr im eigentlichen Sinne zuzurechnen sind, sondern als sogenannter „Gegengesang“ über ihn hinausweisen. Die Rollen und Thematiken des höfischen Minnesangs werden bei ihm parodiert, persifliert und in eine „dörperliche“, eine bäuerlich anmutende Szenerie verlegt. Der derben Umgebung angepaßt, berichten viele Lieder von anzüglich Erotischem und ausgesprochen Gewalttätigem. Zur Umsetzung seiner Handlungen bedient sich der Autor dabei verschiedener Perspektiven innerhalb der Szenerie, wobei während eines Liedes der Blickwinkel völlig wechseln kann. Auf diese Weise entstehen Lieder, deren Strophenblöcke teilweise autark stehen und in gewissem Rahmen nach einem „Baukastenprinzip“ auch anders zusammengesetzt werden können: das Lied erhält eine neue Pointe. In den handschriftlichen Quellen erscheinen demgemäß auch unterschiedliche Strophenreihenfolgen, die in der älteren Germanistik für „verderbte“ Überlieferung gehalten wurden, in jüngerer Zeit jedoch als möglicherweise unterschiedliche Autorfassungen interpretiert werden.¹²

Das Werk Neidharts teilt sich – und auch das ist neu für die Lyrik seiner Zeit – in Sommer- und Winterlieder. Dabei dient der fast jedes Lied eröffnende Natureingang zur Etablierung einer Kulisse: für die Sommerlieder ist dies der Jahreszeit entsprechend meist der Anger als Tanzplatz, wo der „Ritter aus dem Reuental“ als Objekt der Begierde mit den Bauernmädchen und –frauen tanzt. Zumeist dient dabei das Gespräch zwischen Mutter und Tochter oder zweier Freundinnen untereinander als Transportmittel der Handlung. Nicht allein durch den Inhalt, auch in der Form geht Neidhart durch Einführung der zweigliedrigen Reihenstrophe bei diesen Liedern neue Wege: Die traditionelle Minnekanzone mit einem aus zwei gleichgebauten Stollen bestehenden Aufgesang und dem Abgesang, weist insgesamt drei Formteile auf, die in der musikalischen Gestaltung in der Regel auch ein gewisses zyklisches Element offenbaren; die Reihenstrophe besitzt indessen einen eher linear voranschreitenden Bau. Im Gegensatz dazu zeigen die Winterlieder eine wesentlich stärker am Minnesang orientierte Gestaltung: einerseits bedienen sie sich der Kanzenform, andererseits eines Begriffskanons, der auf die eingeführte Symbolik des Minnesangs eingeht. Der Strophenbau und die Strophenzahl dieser Lieder ist außerdem deutlich länger als die der Sommerlieder. Es sind vor allem diese Winterlieder, die das berühmte „dörperliche“ Personal der „Bauernburschen“, die als Kontrahenten des adligen Sänger-Ichs auftreten, durch zahlrei-

¹¹ Epik und Sangspruch sind von ihm nicht überliefert, wobei einzelne Strophen innerhalb seines Liedschaffens Züge der Sangspruchdichtung aufweisen und eine Abhängigkeit Neidharts von Gönnern belegen: die Gêr- oder Bittstrophen, die einzelnen Liedern angehängt sind, gehören zum typischen Repertoire eines fahrenden Sängers.

¹² Siehe dazu: Wenzel 1976, S. 6f.

che Nennungen ländlicher zeitgenössischer Männernamen einführen und den Handlungsort in ein bäuerliches Milieu projizieren. Einzelne dieser Dörper, vornehmlich „Engelmar“, tauchen in verschiedensten Liedern als Träger bestimmter unhöfischer Umgangsformen auf und dienen als Verkörperung einer Verrohung der Etikette und damit als Sinnbild für die Verschlechterung der Umstände allgemein.

Außer den besprochenen Liedtypen erscheinen noch weitere Gattungen in Neidharts Werk, die zum Teil mit den bereits erörterten Thematiken in Liaison stehen. Zum einen sind dies die „werlt-süeze-Lieder“, in der sich die besungene höfische Frau als „Hure Welt“ herausstellt und die als Abkehrlieder vom Weltlichen in sein Spätwerk gezählt werden, zum anderen die Kreuzlieder, die wieder einmal die Konvention ins Gegenteil verkehren und eigentlich als „Anti-Kreuzzugsdichtung“ gewertet werden müssen, denn das darin sprechende lyrische Ich wünscht sich auf dem Kriegszug nichts sehnlicher, als endlich nach Hause zurückkehren zu können. Außerdem tritt noch die Gattung der Schwankdichtungen zu seinem Schaffen hinzu, die aus burlesken Erzählgedichten besteht, die eher die Form von strophischer Kurzepik annehmen, und in denen der Sänger Neidhart als schalkhafter Protagonist recht derbe Streiche mit den Dörpern spielt, die dort schon als Bauern zu identifizieren sind.

Das Aufstreben niederer, aber wohl noch adeliger Stände in höhere Positionen war dem höheren Adel ein Dorn im Auge. Dies mag möglicherweise Anlaß für eine Einführung der Dörper bei Neidhart gewesen sein, dennoch sind diese als Kunstfiguren zu verstehen. Das zeigt schon die Wahl des Begriffs: Der Dichter verwendet das niederdeutsche Wort für „Dörfler“ im oberdeutschen Raum und weist die geschaffene Gestalt dadurch als Kunstprodukt aus. Vermutlich verbergen sich hinter dem Dörper und seinem Verhalten vielschichtige Anspielungen, die über ein Anprangern bäuerlicher Hochstapler hinausgehen und eine allgemeinere Gesellschaftskritik, speziell der Sitten bei Hofe, enthalten.¹³

d. Zu Nachwirkungen Neidharts

Das äußerst facettenreiche Œuvre Neidharts erfreute sich einer großen Beliebtheit und vor allem die Winterlieder mit der ausgeprägten Dörper-Thematik wurden ausgiebig rezipiert und überliefert, denn damit hatte er einen Themenkreis aufgetan, der Zukunft haben sollte. Sein Liedschaffen wurde von Nachahmern und „Schülern“ aufgegriffen und weitergeführt. Namentlich ist der schweizerische Dichter Göli aus dem späten 13. Jahrhundert bekannt, der wie sein Vorbild ebenfalls in der Manessischen Liederhandschrift vertreten ist.¹⁴ Im 14. Jahrhundert

¹³ Besonders in der älteren Forschung wurde die Figur des Dörpers wörtlich als Kritik am Bauernstand aufgefasst.

¹⁴ Zum Verhältnis Neidhart-Göli und zur Charakterisierung von Gölis Werk siehe: Bärmann 1995. In der Überlieferung besteht zwischen den beiden Dichtern eine Schnittmenge an Ge-

schlüpfte offenbar ein Unterhaltungskünstler namens Otto Fuchs in die Rolle Neidharts und dichtete am österreichischen Hofe unter dem Namen „Neidhart Fuchs“ Lieder im Stil des berühmten Vorgängers. Die Schwankerzählungen stammen vermutlich größtenteils von ihm.¹⁵

Auf diese Weise hielten sich zum einen einzelne Lieder Neidharts bis ins 15. Jahrhundert hinein im Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit, zum andern gelangten weitere Dichtungen in die Überlieferung seines Werks und vermengten sich derart, daß die originalen Texte von denen seiner Nachdichter nur schwer zu trennen sind. Während bis ins spätere 20. Jahrhundert hinein deutlich zwischen „echten“ und „unechten“ oder „Pseudo-Neidhart“ unterschieden wurde,¹⁶ geht man heute mit einer Differenzierung vorsichtiger um und betrachtet ein unter Neidharts Namen überliefertes Korpus eher im Ganzen. Nichtsdestoweniger enthalten einzelne Strophen Zeitbezüge, die in wesentlich spätere Zeiten zu datieren sind und damit zumindest die betreffende Einzelstrophe als jünger ausweisen. Auch die Verschmelzung des lyrischen Ichs „Neidhart“ mit der historischen Sängerpersönlichkeit „Neidhart“ ist ein späterer Prozeß, der zuletzt dazu führt, daß die Figur „Neidhart“ als Bauernfeind Eingang in andere Dichtungen findet und schließlich gar in den auf Schwankliedern basierenden Neidhart-Spielen des 15. Jahrhunderts mündet. Wahrscheinlich hat hierbei Otto Fuchs der mittlerweile zur Sagengestalt gewordenen Dichterfigur Pate gestanden.

Die Spätphase der Rezeption neigt dazu, die komplizierten Ebenen von Neidharts Dichtung auf die schlichten, zum Ungeschlachten neigenden Handlungsstränge zu reduzieren und diese umfangreicher auszugestalten. Diese Anteile seiner Lieder trafen den Nerv des grobianischen 15. Jahrhunderts, das besondere Freude an derben Erzählungen und Schwänken hatte.

2. Zur Überlieferungslage von Neidharts Werk

Die Beliebtheit von Neidharts Liedern spiegelt sich hauptsächlich im Umfang ihrer Tradierung wider: 25 Handschriften und Handschriftenfragmente sowie drei Drucke überliefern seine Gedichte.¹⁷ Die Zahl der unter seinem Namen überlieferten Strophen, wozu natürlich auch eventuelle Nachdichtungen zählen, ist mit etwa 1500 Strophen (zu ca. 140 Liedern) sogar höher als bei jedem anderen mittel-

dichten, die je nach Handschrift mal dem einen mal dem anderen zugesprochen wurden. Eine eindeutige Zuordnung fiel in diesen Fällen also offenbar damals schon schwer.

¹⁵ Siehe hierzu das Kapitel „Die Neidhart-Sage (auch Neidhart-Legende)“ in: Schweikle 1990, S. 64-68. Das am Wiener Stephansdom erhaltene Neidhart-Grab bezieht sich wohl ebenfalls auf diesen Otto Fuchs.

¹⁶ Als Echtheitskriterien zählten dabei sehr zweifelhafte Maßstäbe. Neben der vielzitierten Aussage Haupts: „*was in R nicht steht das hat keine äussere gewähr der echtheit*“ (Haupt 1858, S. iv), die er jedoch nicht begründet, ist es vor allem der Grad der Obszönität und Derbheit der Gedichtinhalte, der den Germanisten des 19. Jahrhunderts als subjektives Auswahlkriterium gedient hat, so daß die Einteilung von der Methodik her heutzutage nicht mehr haltbar ist.

¹⁷ In der Zahl der Überlieferungsträger wird sein Opus nur vom Werk Walthers von der Vogelweide übertroffen, zu dem über 30 Quellen vorhanden sind. (Siehe Schweikle 1990, S.1.)

hochdeutschen Lyriker. Die Überlieferungszusammenhänge sind sehr unterschiedlich: neben umfangreicheren Autorensammlungen innerhalb von Lyrikhandschriften sind dies kleinere Autorenfaszikel, Handschriftenfragmente und vereinzelte Streuüberlieferungen,¹⁸ die vom 13. bis ins 16. Jahrhundert datieren.¹⁹ Besonders zum Tragen kommt aber das große Vermächtnis an Melodien. Mit 74 erhaltenen Melodieeinträgen zu 57 verschiedenen Liedern in 7 Handschriften überragt es damit den überlieferten Melodienschatz des gesamten Minnesangs (ca. 50 Melodien). 12 Melodien sind dabei doppelt, eine ist dreimal überliefert. Die beiden adiastematischen Neumeneinträge des Codex Buranus (Hs. M) und des Fribourger Neidhart-Eintrages (Hs. fr) sind jedoch nicht exakt lesbar, so daß die zugehörige Melodie verloren ist.

Im folgenden werden allein die Handschriften, die einen Melodieeintrag aufweisen, aufgeführt, da nur sie für die vorliegende Arbeit von größerer Bedeutung sind:²⁰

Hs. M (Codex Buranus)

– 1 Melodie

(adiastematische Neumen)

Bayerische Staatsbibliothek München Clm 4660
Pergamenthandschrift, bairisch-österreichisch, zwischen 1225-1230

Hs. O (Frankfurter Neidhart-Fragment)

– 5 Melodien

Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, Ms. germ. oct. 18
Pergamentfragment bestehend aus zwei Doppelblättern, niederdeutsch-ostfälisch, um 1300

Hs. s (Sterzinger Miszellaneen-Handschrift)

– 9 Melodien

Stadtarchiv Sterzing, ohne Signatur
Papierhandschrift, Brixen/Neustift (Tirol), zwischen 1400-1410

Hs. fr (Fribourger Neidhart-Eintrag)

– 1 Melodie

(adiastematische Neumen)

Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg (Schweiz), L 24
Papierhandschrift, ostmitteldeutsch, 1. Hälfte 15. Jh.

Hs. w (Schratsche Handschrift)

– 9 Melodien

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. s. n. 344
Papierhandschrift, Preßburg (Niederösterreich), 1431

Hs. ko (t; Kolmarer Liederhandschrift)

– 1 Melodie

¹⁸ Für eine ausführliche Auflistung und Kategorisierung sämtlicher Überlieferungszeugen zu Neidhart siehe folgende Monographien: Bennewitz-Behr 1983, S. 30-38; Schweikle 1990, S. 1-20; ATB 1999, S. ix-xv.

¹⁹ Ein einzelner textloser Melodieeintrag ist sogar noch aus dem 17. Jahrhundert überliefert (Hs. x).

²⁰ Für die folgenden Angaben siehe: Bennewitz-Behr 1983, S. 34-38; Schweikle 1990, S. 7-17; ATB 1999, S. xi-xv; Evers 1999 (die Arbeit von Evers ist hauptsächlich der Melodieüberlieferung zu Neidhart gewidmet).

Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. germ. mon. 4997
Papierhandschrift, rheinfränkisch, eventuell Mainz, um 1460

Hs. c (Riedsche Handschrift) – 45 Melodien

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 779
Papierhandschrift, wahrscheinlich Nürnberg, zwischen 1461-1466

Hs. x – 1 Melodie

Stadtbibliothek Nürnberg, Will III.792
Papierhandschrift, wahrscheinlich Nürnberg, nach 1672²¹

Eine letzte Melodie wurde von Rettelbach über mehrere Zwischenstufen und Annahmen indirekt erschlossen, wodurch die Authentizität dieses Tons in bezug auf eine Autorschaft Neidharts äußerst vage ist.²² Versuche, über romanische Kontrafakturvorlagen Melodien zu weiteren Liedern Neidharts zu finden, wurden bislang nicht unternommen.²³

Die wichtigsten Melodienträger sind die Handschriften O, s, w und c. Die Melodieüberlieferung in diesen Handschriften stellt die Wissenschaft jedoch vor zahlreiche Probleme: einerseits sind die Zeugnisse zum Großteil sehr jung, denn die Entstehung der Handschriften s, w und c fällt ins 15. Jahrhundert, zum anderen erschweren Notationspraktiken die Lesbarkeit der Niederschriften. Besonders der Hauptträger, die Handschrift c, bereitet dabei Schwierigkeiten: die Noten sind der Gedichtniederschrift textlos vorangestellt, so daß eine Textunterlegung erst vorgenommen werden muß, ferner entbehren sie, abgesehen von gelegentlichen später hinzugefügten Abschnittseinteilungen, weitere Hinweise auf Stollenwiederholungen. Eine Schlüsselung ist in der gesamten Handschrift nicht vorgesehen. Auch Akzidenzien fehlen vollständig, so daß nicht einmal hierüber sekundär eine Schlüsselung ergründet werden kann.²⁴

Die Notation aller Überlieferungsträger ist einstimmig und generell rhythmlos in Choralnoten eingetragen. Nur ein Teil der Melodien in Handschrift w und eine in Handschrift c beinhalten Hinweise auf eine Rhythmik. Sie werden häufig als Beweis für einen wechselhebigen Rhythmus im Minnesang oder zumindest bei Neidhart herangezogen, wobei übersehen wird, daß es sich hierbei um eine sehr späte Überlieferung handelt, die einem neuen Zeitgeschmack angepaßt sein könnte.

²¹ Weil diese Quelle in der Sekundärliteratur teilweise übergangen wird (sie enthält nur einen textlosen Melodieeintrag), siehe zu näheren Angaben auch: Brunner/Rettelbach 1980, S. 7f.

²² Siehe Rettelbach 1989. Evers diskutiert die Rekonstruktion Rettelbachs und kommt zu dem Schluß, daß die „rekonstruierte Melodie auf äußerst wackeligen Füßen“ steht. (Siehe Evers 1999, S. 83f.)

²³ Siehe Schweikle 1990, S. 45.

²⁴ Da die Niederschrift in Handschrift c jedoch stark zur Systematisierung neigt, kann angenommen werden, daß eine generelle c4-Schlüsselung vorgesehen war, die denn auch zu brauchbaren Ergebnissen führt. Für eine genaue Diskussion aller Melodieüberlieferungen bei Neidhart inklusive Lösungsvorschlägen siehe: Evers 1999.

3. Zum Forschungsstand

a. Ein Blick über die zentralen Editionen²⁵

Die Beschäftigung mit den Melodien Neidharts begann bereits mit der Ausgabe Friedrich Heinrich von der Hagens, der im vierten Band seiner „Minnesinger“ 1838 Melodien der Handschriften O und c abdruckte. Um die Jahrhundertwende kamen weitere Teilübertragungen und rhythmisierte Transkriptionen hinzu, aber erst 1930 erschien mit der Ausgabe von Schmieder im Rahmen der Reihe DTÖ eine komplette Edition aller überlieferten Melodien, die sogar die bislang einzige vollständige Faksimilierung enthält. Die Faksimiles können heutigen Qualitätsansprüchen zwar nicht mehr genügen und mittlerweile liegen fast alle Melodieüberlieferungen auch in neueren Reproduktionen vor, die Handschrift w jedoch ist bis heute nur bei Schmieder wiedergegeben. Während er die Doppelüberlieferungen der Handschrift O als eigenständige Melodievarianten übertrug, benutzte er die parallelen Melodien der Handschrift w jedoch lediglich als Lesarten zur Korrektur der c-Melodien. Seine Edition ergänzte er in den Beiheften zu den DTÖ um eine erste umfangreichere Analyse und Kategorisierung der Melodien.

Im Jahre 1958 legten der englische Mediävist Hatto zusammen mit seinem Landsmann und Musikologen Taylor eine Edition zu den damals als „echt“ angesehenen Neidhartmelodien vor. Diese Teiledition folgt jedoch in vielen Details den Vorgaben Schmieders, wobei abweichende Eingriffe in die Melodieführung zum Teil nicht begründet sind. Die Ausgabe Gennrichs von 1962 ähnelt in vielerlei Hinsicht der von Hatto/Taylor: er überträgt ebenfalls nur sogenannte „echte“ Melodien Neidharts und kommentiert Eingriffe nur sehr sparsam. In beiden Ausgaben wird eine Systematisierung des überlieferten Tonmaterials vorgenommen, indem beispielsweise ausnotierte Stollenmelodien, die leichte Abweichungen aufweisen, auf eine Grundform zurückgeführt werden. Gennrich geht mit seiner Spartierungsmethode noch einen Schritt weiter, indem er ähnlich gebaute Stellen in den Melodien übereinanderstellt und die jeweils „bessere“ Version dann für alle Positionen verwendet. Immerhin enthält seine Edition einen diplomatischen Abdruck aller edierten Melodien.

Die im gleichen Jahr erschienene Ausgabe von Rohloff (1962) vereint erstmals seit Schmieder wieder alle unter Neidharts Namen überlieferten Melodien. Dabei werden auch Doppelüberlieferungen stets als eigenständige Melodien behandelt und als Alternativen abgedruckt. Jeder edierten Melodie stellt er eine unrhythmisierte Übertragung mit originalen Schlüsseln voran. Ein Forschungsbericht in einem separaten Band rundet diese sehr umfangreiche Arbeit ab.

²⁵ Eine Charakterisierung der einzelnen Editionen inklusive repräsentativen Beispielen nimmt Bennewitz-Behr in ihrer Arbeit vor. (Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 39-83.)

Bis 1975 folgten noch weitere Teileditionen, die zum Teil als Anhang von Texteditionen beigelegt wurden und über die besprochenen Ausgaben methodisch nicht hinausgehen.

Die Editionen, die seit Schmieder erschienen waren, zeichnet vor allem aus, daß zur Textunterlegung nicht der originale Wortlaut der jeweiligen Handschrift, sondern der vereinheitlichte Text der germanistischen Ausgaben verwandt wurde. Während Wießner, der von germanistischer Seite her als Herausgeber der Textausgabe zu Neidhart für eine sichere Vorgehensweise sorgte, in Schmieders Abdruck nur leichte Korrekturen des Textes anbrachte, besorgte Rohloff seine Edition im Alleingang und bediente sich für die Texte, die nicht in den neueren Ausgaben standen, sogar noch des Erstabdrucks durch von der Hagen. Dieses Vorgehen wurde häufiger kritisiert und stellt gegenüber Schmieders Gesamtausgabe einen methodischen Rückschritt dar.

Mit den siebziger Jahren begann ein neuer Ansatz in der Betrachtung und Edition der Lieder Neidharts. Wichtige Voraussetzung dafür war und ist bis heute die Faksimilierung der bedeutenderen Handschriften,²⁶ wodurch eine Überprüfbarkeit von Melodieabdrucken ermöglicht wurde. In einem zweiten Schritt entstanden Anfang der Achtziger Übertragungen zentraler Handschriften, die in Verbindung mit den Faksimileausgaben eine solide Basis für weitere Forschung darstellen. Auf dieser Grundlage befaßt sich die Arbeit von Bennewitz-Behr (1983) intensiv mit der Übertragung und Deutung nur einer Handschrift (der Hs. O) und bietet eine kritische Sichtung der vorangegangenen Editionen. Sie schätzt die Bedeutung dieser frühesten Melodieüberlieferung zu Neidhart hoch ein und beurteilt die Qualität des Manuskripts erstmals nicht wie ihre Vorgänger abwertend. Ihre Beschäftigung mit Text und Noten dieser Quelle bildet seitdem die Grundlage zu Analyse und Interpretation der Handschrift O. In dieser Arbeit formuliert sie ausserdem aufgrund negativer Erfahrungen mit der traditionellen Editions kritik Maßstäbe für eine neue Methodik bei Erstellung von Ausgaben.

Die gründliche Aufarbeitung aller historischen Melodieaufzeichnungen zu Neidhart unter Einbeziehung spezifischer Übertragungsprobleme der einzelnen Handschriften hat Evers 1999 besorgt. Ihre Arbeit enthält neben ausführlichen Quellenbeschreibungen eine Charakterisierung der verwendeten Notenzeichen jeder Niederschrift, Lösungsvorschläge für strittige Übertragungsfragen und einen systematischen, nach Handschriften geordneten Abdruck aller überlieferten Melodien. Sie schließt damit eine bedeutende Lücke in der Aufarbeitung der handschriftlichen Quellen und bietet darüber hinaus Anregungen für ein weiteres Vorgehen zur Erfassung einzelner Handschriftencharakteristika.

²⁶ Siehe vor allem die Faksimile der Reihe *Litterae* im Literaturverzeichnis: Fritz 1973 (Hs. O), Müller/Spechtler/Brunner 1976 (bzw. Gennrich 1967; beide für Hs. ko), Wenzel 1976 (Hs. c), Thurnher/Zimmermann 1979 (Hs. s) und Brunner/Rettelbach 1980 (Hs. x). Die Faksimile Schmieders sind sehr klein und waren bereits zu Zeit des Erscheinens der Edition von Hatto/Taylor vergriffen.

Die Einzelübertragungen von Handschriften und die Arbeit von Bennewitz-Behr zielten schon Anfang der Achtziger auf eine Neuausgabe des gesamten unter Neidharts Namen veröffentlichten Œuvres bei Verzicht auf die künstliche Herstellung eines „Urtextes“ durch gegenseitige Konjekturen der Handschriften. Dieses Projekt „Salzburger Neidhart-Ausgabe“ (SNA) ist noch in Vorbereitung und wird in zwei Abteilungen erscheinen: die Überlieferung von Texten und Melodien ausschließlich der späteren Papierhandschriften sowie die Tradierung der Pergamenthandschriften. Die einzelnen Gedichte werden dabei nach ihrer Reihenfolge in den ältesten Überlieferungsträgern handschriftengetreu abgedruckt und den Wortlauten der parallelen Handschriften synoptisch gegenübergestellt. Auf diese Weise sind die Lieder chronologisch nach ihrer jeweiligen Erstüberlieferung sortiert. Eventuell hinzukommende Melodien stehen im Anschluß des Textabdrucks, so daß Doppelüberlieferungen auch in musikalischer Hinsicht leicht verglichen werden können. Umfangreichere Kommentarbände erörtern unklare Stellen der Handschriften und geben auch die Lesarten der wichtigsten Editionen in bezug auf die Melodien wider. Die SNA ist vor allem für die Germanistik von großer Bedeutung, da mit dieser Edition erstmals die Wortlaute aller Handschriften zu jedem unter Neidharts Namen überlieferten Lied nebeneinander gereiht veröffentlicht werden. Für die Musikwissenschaft ist die Ausgabe wegen des gewissenhaften und in aller Regel unveränderten Abdrucks der Melodien bedeutend, wobei die Sammlung der Lesarten im Kommentar besonders hilfreich ist, weil sie einen knappen Überblick der Forschungsmeinungen zum jeweiligen Lied darstellt.

b. Einzelne Analysen und Theorien zu den Melodien Neidharts

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Melodien Neidharts beschränkte sich in der Vergangenheit nicht allein auf die überlieferungstechnischen Aspekte, die ihren Niederschlag in Editionen fanden, es wurden auch Ansätze zur musikalischen Charakterisierung und Einschätzung seiner Lieder gemacht. Teilweise bereits im Rahmen der jeweiligen Ausgabe, teils in Besprechungen von Editionen, mitunter auch in separaten Aufsätzen beschäftigten sich Musikwissenschaftler mit einer Klassifikation der Melodien. Im folgenden werden einige Theorien und Methoden vorgestellt, die in bezug auf Neidharts Melodienschatz aufgestellt wurden und die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind.

In dem Begleitartikel zu seiner Edition stellt Schmieder schon 1930 wesentliche Merkmale der Melodiebildung bei Neidhart fest, geht dabei aber nur auf einzelne Lieder näher ein. Obwohl in seiner Besprechung die Einteilung in „echte“ und „unechte“ Melodien verwandt wird, kann er einen Unterschied zwischen beiden Kategorien in musikalischer Hinsicht nicht nachvollziehen. Er stellt als eine erste übergreifende Klassifikation der Lieder Neidharts ein System von 13 Abstufungen der melodischen Entsprechung zwischen Formteilen auf und ordnet das Œuvre

darin ein.²⁷ Als tonartliche Grundlage der Lieder erkennt er zwar das Skalenmaterial der Kirchentöne an, bemerkt aber, daß die typischen Eigenschaften der jeweiligen Tonart bei Neidhart nicht zwingend angewandt werden. Als Grund sieht er die eigentümliche Art der Melodik, die sich deutlich von der Melodiebildung des den Charakter der Kirchtentonarten bestimmenden gregorianischen Chorals unterscheidet. Besonders die Schlußbildung findet häufig nicht auf den erwarteten Finaltönen statt. Der Eigendynamik Neidhartscher Melodieführung versucht Schmieder durch ein System von Quintverbänden Herr zu werden, die zwar an Kirchentönen orientiert sind, aber an deren Stelle treten und als tonale Grundlage der Melodien dienen. Sechs verschiedene dieser aus Grundton, Terz und Quint bestehenden Verbände lassen sich demnach im Werk Neidharts finden: c-(e)-g, d-(f)-a, e-(g)-h, f-(a)-c, g-(h)-d und b-(d)-f. Die Terz ist dabei stets eingeklammert, um sie in der Bedeutung hinter den anderen Stufen etwas zurückzustellen. Auf den einzelnen Tönen des entsprechenden Quintverbandes erfolgt sodann eine gehäufte Binnenkadenzierung der Melodie, die gelegentlich sogar so weit geht, daß sie „vielfach ausgesprochen dominantischen Charakter“ besitzt, daß bisweilen gar „von der Quint [...] über die Terz zum Basalton geschritten wird.“²⁸ Obwohl Schmieder sämtliche Melodien in seine tonalen Kategorien einordnet, gibt er zu bedenken, daß einzelne trotz dieser schon recht losen Einordnung auch die Bedingungen eines Quintverbandes nur vage erfüllen.²⁹ Speziell die auf c-(e)-g basierenden Melodien kadenzieren selten auf dem Grundton, was Schmieder mit einem Fehlen der ionischen Tonart in der Musiktheorie erklärt. Faktisch wird in dieser Zeit – gemeint ist das 12. und 13. Jahrhundert – aber schon eine Dur-Tonalität vorbereitet.

Weiterhin entdeckt Schmieder Elemente der Melodiebildung, die von nachfolgenden Forschern immer wieder aufgegriffen wurden: darunter zum Beispiel die generelle Ausgewogenheit in der Linienbildung, in der einzelne Melodiephrasen nicht bloß aneinandergereiht erscheinen, sondern in bezug zueinander stehen, außerdem ein rasches Anstreben melodischer Höhepunkte in Pendelbewegungen, worin Schmieder zusätzlich einen aufführungspraktischen Hinweis in Richtung zügiger Interpretation sieht, ferner eine weitgehend syllabische Vertonung wechselhebiger Texte, die auf eine schlichte Rhythmik der Lieder hinweist, und schließlich den Tanzcharakter einiger Melodien, der vor allem durch springende Melodiebildung evoziert wird. Mitunter betont Schmieder die relative Schlichtheit der Kompositionen, die häufig den Ambitus einer Quinte kaum überschreiten,³⁰ und bezieht dies einerseits auf eine musikalische Entsprechung der bäuerlichen Inhalte seiner Dichtung, andererseits auf den von ihm angenommenen Rezipien-

²⁷ Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 8f.

²⁸ Schmieder 1930 (Artikel), S. 12.

²⁹ Für die Zuordnung der Weisen zu Quintverbänden siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 11.

³⁰ Geringe Tonumfänge kommen zwar bei einigen Melodien Neidharts vor, der absolute Großteil der Lieder jedoch hat einen Ambitus von mindestens einer Oktave.

tenkreis der Dorfbewohner, die von Komplizierterem überfordert worden wären. Letztere Annahme kann getrost übergangen werden, denn Neidharts Dichtung war auf jeden Fall für höfisches Publikum bestimmt und hat mit Bauern – abgesehen von ihrer Funktion als Inspirationsquelle für die Dörpergestalten – nichts zu tun.³¹ Trotz der Feststellung genereller Tendenzen in Melodiebildung und tonaler Anlage der Lieder verweist Schmieder auf die Notwendigkeit von Einzelanalysen, um den musikalischen Grundlagen von Neidharts Liedern nachzuspüren.

Im Kommentarband zu seiner Edition behandelt auch Rohloff allgemeine Fragen zur Komposition der Neidhart-Lieder. Dabei bleibt auch er auf der Grundlage des kirchentonalen Systems, verzichtet jedoch in der Regel auf die eindeutige Zuordnung der Lieder zu einer Tonart und beschreibt die Problematik als „tonartliches Fluktuieren“. Sämtliche Melodien sind daher von Rohloff in ein Schema einsortiert, in dem sie mehreren Grundtönen gleichzeitig zugeordnet werden können. Die tonalen Nebenzentren sind gegenüber der Hauptstufe dabei eingeklammert.³² Die Modulation zwischen Kirchentönen ist seiner Meinung nach auch für Ambituserweiterungen über den Oktavraum hinaus verantwortlich: je nach erreichter Tonart steht eine darauf basierende Oktavskala als zusätzlicher Tonraum zur Verfügung. Einen Überblick der Tonumfänge gibt Rohloff ebenfalls, wobei seine Eingriffe in die Melodiegestalt, zum Beispiel in Form von Transpositionen einzelner Melodieteile, in dieser Liste mitberücksichtigt sind, so daß je nach Interpretation des handschriftlichen Notentextes auch diese Tabelle verändert werden müßte.³³ Das Bild würde sich dabei jedoch nur leicht zugunsten größerer Ambitus wandeln. Rohloff betont als Charakteristika von Neidharts Weisen einerseits den pentatonischen Bau einiger Melodien, andererseits eine jonische Ausrichtung vieler Lieder, die er als „uraltetes Dur-Melos“ bezeichnet.³⁴ Ein temporäres Ausweichen auf eine Tonstufe, die eine Sekund unter- oder oberhalb des Zentraltons liegt, bezeichnet er als strukturbildendes Element und belegt es mit dem Namen „limen“. Die Beschreibung dazu lautet etwas pathetisch:

„Unter *limen* (= Schwelle) verstehen wir die Sekundschwelle, eine tonale Nebensonne sozusagen, welche – stärker oder schwächer – vorübergehend erscheint, um alsbald das Auge wieder für das Zentralgestirn freizugeben.“³⁵

³¹ Ein bäuerliches Publikum hätte erstens die subtilen Anspielungen und Handlungsebenen von Neidharts Dichtung, die eine intensive Kenntnis der Konventionen des höfischen Minnesangs voraussetzen, nicht verstanden, zweitens keine zahlungskräftige Klientel dargestellt, drittens kaum für die große Berühmtheit des Sängers sorgen können, weil es nicht kulturtragende Schicht war und viertens nicht für die Tradierung seiner Werke sorgen können. Die Überlieferung des Minnesangs und mit ihm der Lieder Neidharts wurde im 14. Jahrhundert von einer reichen bürgerlichen Schicht in Angriff genommen, die versuchte, dem Adel und nicht dem Bauerntum nachzueifern.

³² Siehe Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 46-48.

³³ Siehe Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 48.

³⁴ Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 46.

³⁵ Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 45.

Für die Wiederholung einzelner Phrasen innerhalb einer Melodie auf einer anderen Tonstufe verwendet Rohloff den Begriff des „Intervallschubes“, der sich zu meist als Quint-, Quart- oder Terzschub äußert. Einem Tanzcharakter der Melodien widerspricht Rohloff primär, weil neben Anspielungen auf den Tanz in gleichen Liedern ganz andere Themen zur Sprache kommen, die zu einem Tanzlied gar nicht passen. Er hält die Lieder für Kunstprodukte, die lediglich eine „volksmusikalische“ Grundlage enthalten.³⁶ In der eigentlichen Edition stellt er jeder Melodie eine schematische Kurzanalyse des tonartlichen Fluktuiers voran, die mitunter sehr kompliziert ausfällt und zeigt, wie schwierig die tonale Anlage bei vielen Liedern zu greifen ist.

Im Gegensatz zu Rohloff geht Kohrs, der seinen Analysen die Ausgabe Schmieders zugrundelegt, in seinem Aufsatz 1969 ganz selbstverständlich von Tanzliedern aus und sieht darin ebenso wie in der tonalen Anlage der meisten Melodien ein Eindringen des „Volksmusikalischen“. Herausragendes Beispiel dafür ist die Pentatonik, die zudem für eine Eigengesetzlichkeit der Musik gegenüber dem Text sorgt. Er beobachtet aber auch ein zweites, diametral entgegengesetztes Element: Elemente aus der Spruchmelodik und der Psalmodie, die für ein Primat des Textes gegenüber der Musik stehen. Aufgrund seiner Untersuchungen stellt Kohrs schließlich eine Kategorisierung aus drei verschiedenen Grundtypen der Melodiebildung bei Neidhart zusammen:³⁷

1. Die Fallzeile: Die Melodie fällt in Wellen von einem Hochpunkt in Terzintervallen oder Skalenketten ab. Die Hochtöne werden in der Folge durch größere Sprünge wieder erreicht.
2. Der Rezitativ-Typ: ein Melodietypus, der „Reminiszenzen an die traditionelle Spruchmelodik“³⁸ birgt und für den Initium, Tonus currens und Kadenz charakteristische Merkmale sind.
3. Die Ausgleichsmelodik: „Melodien, die [...] meist in ihrem ersten Teil aufsteigen bis auf einen tonal ausgezeichneten Spitzenton, um sodann – in der zweiten Hälfte – wieder abzustiegen und auf der Quint oder Terz oder Prim, seltener auf der Quart oder der Untersekund zu kadenzieren.“³⁹

Die tonale Anlage interpretiert Kohrs als eher unproblematisch: vor allem die Melodien des ersten und dritten Typs basieren seiner Meinung nach vorwiegend auf jeweils einem das ganze Stück über gültigen bordunartigen Grundton. Tonart, Tanzeinflüsse und Bordunpraxis sieht er als Elemente, die außerhalb des Minnesangs liegen, in die Musik Neidharts eindringen und auf diese Weise innerhalb der Lieder für ein größeres Gewicht der musikalischen Gestaltung über das einfache Transportieren des Textes hinaus sorgen.

³⁶ Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 52ff.

³⁷ Kohrs 1969, S. 604-621.

³⁸ Kohrs 1969, S. 618.

³⁹ Kohrs 1969, S. 614.

In tonaler Hinsicht widerspricht Rainer diesen Ansichten in seinem 1983 erschienen Aufsatz radikal. Die ohnehin schon schwierig einzuordnenden Melodien beruhen seiner Auffassung nach nicht nur auf außerkirchentonalem Prinzipien, sogar die scheinbar relativ klar dorisch anmutenden pentatonischen Melodien sind nach seiner Interpretation tonal ambivalent: sie besitzen neben einer dorischen Wesenheit auch eine lydische Qualität.⁴⁰ Eine Entscheidung zwischen diesen tonalen Zuordnungen trifft Rainer jedoch nicht, teilt aber mit, daß die pentatonischen Dreiklangsbrechungen keine Harmonik im modernen Sinne erzeugen, wie später in den Melodien des Mönchs von Salzburg, sondern einer gemischten Tonalität angehören, die sich nicht einer den Oktavraum überspannenden Tonartenstruktur fügen, sondern aus kleinräumigen Tetrachordgefügen heraus eine melodische Eigendynamik entwickeln. Daraus liest Rainer aufführungspraktische Hinweise, die deutlich gegen eine Verwendung von Borduntönen sprechen, mittels derer einer Melodie harmonische Elemente aufgezwungen werden, die immanent nicht vorhanden sind.

Die Abwesenheit ständiger tonaler Gravitationszentren gilt nicht nur im Hinblick auf die Pentatonik einzelner Weisen Neidharts, auch die übrigen Melodien sind gemäß Rainer einem Kompositionsprinzip verpflichtet, das auf kleingliedrige Tetrachordstrukturen aufbaut. Während jedoch die Pentatonik gerade mit der Abwesenheit von Halbtonschritten arbeitet und durch Dreiklangsbrechungen diese spannungsfreien Stellen der Tonleiter erreicht, bedienen sich sekundweise fortschreitende Melodien eben dieser leittonigen Spannungen, um gewisse Punkte innerhalb einer Melodie anzusteuern. Es ist also die Abfolge der Ganz- und Halbtöne innerhalb eines Tetrachordes, die für die melodische und damit die tonale Entwicklung einer Melodie bestimmend ist. Dabei spielt die Vorzeichnung *b* eine gewichtige Rolle, denn sie bezeichnet den lydischen Tetrachord, der auf *f* aufbaut und mit dem oben liegenden Halbtonschritt eine aufwärtsstrebende Tendenz erhält. Der phrygische Tetrachord auf *e* hingegen drängt mit seinem tiefliegenden Leitton die melodische Linie nach unten, während der dorische mit zentralem Halbton keine Ausrichtung besitzt.⁴¹ Die Vermeidung der Stufe *si* in pentatonischer Linienführung vermeidet dabei auch eine Entscheidung zwischen *b*-quadratum und *b*-molle, so daß die Ambivalenz zwischen dorischer und lydischer Tonalität sowie eine gewisse Richtungslosigkeit der melodischen Bewegung schon von vorneherein angelegt ist. Für Melodien, die eher in Richtung einer auf *c* basierenden Tonalität zu deuten sind, erwähnt Rainer ferner die Wichtigkeit des Subsemitonium modi, des Leittons von unten für wichtigere Kadenz der Melodie. Obwohl er diese Gründe für eine Erklärung der tonalen Anlagen der Neidhartlieder heranzieht, gibt Rainer zu, daß ein Großteil der Melodien sich grob

⁴⁰ Siehe Rainer 1983, S. 159. Eine Nähe von D- und F-Tonarten hat schon Müller-Blattau festgestellt. (Siehe Müller-Blattau 1960, S. 71.)

⁴¹ Siehe Rainer 1983, S. 162.

einzelnen Kirchentönen zuordnen läßt. Er schränkt jedoch weiterhin ein, daß diese Tongeschlechter lediglich ein Skalenmaterial zur Verfügung stellen, ohne bestimmte melodische Notwendigkeiten daraus zu erzwingen. Eindeutig kirchentonale Melodien empfindet er als nachträgliche Veränderungen der tonartlich freien Ursprungscompositionen zugunsten eines veränderten Musikgeschmacks. Einen Tanzcharakter, sei es in Zitatfunktion oder grundsätzlich angelegt, spricht Rainer den Melodien nicht ab. Eventuell kann es mit zunehmender Popularität der Melodien dazu gekommen sein, daß sie diesen Aspekt nach und nach immer stärker ausgebaut haben, bis sich im 15. Jahrhundert der Begriff „ein Neidhart“ als Name für eine Tanzgattung durchgesetzt hat.

4. Voraussetzungen und Aufgaben der vorliegenden Arbeit

a. Ausgangspunkt

Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts war auch die musikwissenschaftliche Forschung von den Editionsprinzipien Lachmanns geprägt. Dieser Wissenschaftler, von Haus aus Altphilologe, hatte Anfang des 19. Jahrhunderts die Praktiken der Erstellung eines Urtextes für antike Literatur auf die Edition mittelalterlicher Werke angewandt und auf diese Weise erstmals das Gesamtwerk Walthers von der Vogelweide herausgegeben. Sein Schüler Haupt bediente sich dieser Methoden und prägte mit seiner Bearbeitung der Lieder Neidharts die nachfolgende Forschung entscheidend. Letztendlich basieren auch die neuesten Gedichtausgaben⁴² zu Neidhart auf seiner Editions kritik. In Ermangelung einer eigenen Methodik für die Bearbeitung von Musik zum Minnesang, besonders bei Doppelüberlieferungen, die bei Melodien erheblich seltener als bei Texten vorkommen, bediente sich die wesentlich jüngere Musikwissenschaft zunächst ebenfalls dieser germanistischen Textkritik.⁴³ Ein typisches Beispiel für die von der Germanistik abhängige Sichtweise der Musikwissenschaft dieser Zeit stellt der Artikel zu „Neidhart von Reuental“ in der alten MGG dar:⁴⁴ abgesehen von der Problematik zu Neidharts Beinamen werden hier die Dörpergestalten zu realen Bauern, die Einteilung in „echte“ und „unechte“ Werke Neidharts ist omnipräsent, für einige Handschriften, besonders die Melodiehandschrift O, wird eine verderbte Überlieferung konstatiert und sogar das Autorenbild der Manessischen Liederhandschrift ist mißinterpretiert.⁴⁵

⁴² Zum Beispiel die der Altdeutschen Textbibliothek (ATB), die als Grundlage für Gedichtinterpretationen in den Universitäten verwandt wird. (Siehe Sappeler 1999.) Zur Problematik der Edition von Neidhart-Liedern siehe: Müller 1985.

⁴³ Siehe dazu Bennowitz-Behr 1983, S. 2: Die Germanisten dominierten eindeutig ihre musikwissenschaftlichen Kollegen bei den frühen kombinierten Ausgaben zu Neidhart.

⁴⁴ Siehe Aarburg 1961, Spalte 1363f.

⁴⁵ Das Bild zeigt den Sänger mit abwehrender und abschwörender Haltung in der Bildmitte, wobei er durch vier Figuren bedrängt wird, die aufgrund ihrer groben Gesichtszüge und einer gekkenhaft bunten, teilweise söldnerisch-gerüsteten Aufmachung klar als Dörper zu identifizieren

Während diese Editions kritik für die Germanistik mit Einschränkungen auch heute noch ein historisches Werk aufgrund einer häufig sehr facettenreichen, teilweise widersprüchlichen und häufig fragmentarischen Überlieferungssituation für eine Interpretation „wiederherzustellen“ vermag und die Arbeit der frühen Germanisten in keiner Weise unterschätzt werden darf, stellt sie für die Musikwissenschaft eine Sackgasse dar. Die Gestalt eines Notentextes läßt sich nicht, wie in der Germanistik durch die Hilfsmittel der Linguistik, mit einer Art „Rückübersetzung“ in eine ältere Form überführen (was im Übrigen auch in der Germanistik eine zu hinterfragende Methodik ist). Ebenso wie die Sprache ist auch ein Notentext, besonders wenn er in einer lebendigen oralen Tradition fortbesteht, im Verlauf der Jahrhunderte Veränderungen des Zeitgeschmacks unterworfen. Zwar kann durch Vergleiche paralleler Überlieferungen aus verschiedenen Zeiten der Versuch unternommen werden, ein ursprünglicheres Konzept der Melodie zu entwerfen, das Ergebnis kann jedoch nur Spekulation bleiben und nicht als Grundlage von Analysen dienen, wie es in der Vergangenheit zum Teil betrieben wurde. Um das musikalische Œuvre Neidharts musikologisch erfolgreich erfassen zu können, ist an Stelle der Benutzung vereinheitlichender Editionen von daher eine Betrachtung der individuellen musikalischen Quellen notwendig, inklusive ihrer spezifischen Eigenheiten der Notation, des Überlieferungszusammenhangs, des Zeitraums und des Zwecks der Niederschrift. All diese Faktoren können eine Bewertung des Notentextes entscheidend beeinflussen. Nachdem Evers bereits die Überlieferungssituationen der Melodiehandschriften zu Neidhart umfassend erörtert hat, kommt sie selbst im Ausblick ihrer Arbeit zu dem Schluß:

„Als nächstes stünde dann eine genaue Untersuchung der Melodiecharakteristika an. [...] Für eine derartige Untersuchung müßten die Melodien zuerst nach Handschriften getrennt betrachtet werden. Daran anschließend müßte dann eine Betrachtung des gesamten Korpus der Neidhartmelodien folgen, um eventuelle Gemeinsamkeiten festzustellen.“⁴⁶

Die bisherigen allgemeinen Untersuchungen durch Schmieder, Rohloff, Kohrs und Rainer haben bereits herausragende Merkmale der Melodien isoliert und Systeme aufgestellt, die für eine Einzelanalyse der Melodien auf ihre Anwendbarkeit hin geprüft und entsprechend verwandt werden können.

Für eine erste eingehendere Analyse ist die Handschrift O die naheliegendste: als ältester Überlieferungsträger der Melodien Neidharts verdient sie besondere Aufmerksamkeit. Durch zahlreiche Vorarbeiten ist diese Quelle außerdem besonders gut für eine Interpretation aufbereitet: es existieren Faksimileabbildungen⁴⁷, eine ausführlich kommentierte Übertragung⁴⁸ und eine umfangreiche Beschreibung der

sind. (Siehe dazu auch Walther 1988, S.188.) Der Bilduntertitel in der MGG erscheint hier angesichts des Sachverhaltes eher ironisch: „Neidhart von Reuenthal im Kreise seiner Anhänger.“

⁴⁶ Evers 1999, S. 100.

⁴⁷ Fritz 1973, Brunner/Müller/Spachtler 1977 und Voetz 1988.

⁴⁸ Bennewitz-Behr 1983.

Handschrift⁴⁹. Ferner bemerkt Rainer in bezug auf die Handschriften O und w eine unklarere tonale Anlage, die er für die ursprünglichere Form der Melodien hält. Evers bemerkt dazu:

„Im Vergleich mit Handschrift O sind die Melodien in c viel stärker schematisiert und weisen viel klarere tonale Bezüge auf. Daher erscheinen sie dem modernen Hörer „besser“ als die O-Melodien, die weniger eingängig und schwer nachzusingen sind. Auch verstoßen sie in gewisser Hinsicht gegen moderne Hörgewohnheiten. Da auch die Neidhartherausgeber natürlich unsere heutigen Hörgewohnheiten haben und nicht zur Neidhartzeit gelebt haben, ist es nur verständlich, daß ihnen die Melodien in c schlüssiger und richtiger erschienen als die in O.“⁵⁰

Neben der Möglichkeit, durch ein frühes Zeugnis einer unter Umständen autornahen Fassung der Melodien nachzuspüren, bietet sich außerdem die Gelegenheit, die bislang als unzuverlässig geltende Handschrift O unter anderen Gesichtspunkten neu zu bewerten und der Wissenschaft nahezubringen.

b. Ziel der Arbeit

Ziel der Arbeit ist es, durch Einzelmelodieanalysen der Handschrift O eine musikalische Charakteristik dieser Quelle herzustellen und die Handschrift auf der Grundlage inhaltlicher wie formaler Aspekte neu zu bewerten.

c. Vorgehensweise

Zum Erreichen des Arbeitszieles dienen folgende Voraussetzungen und Arbeitsschritte:

1. Die Quelle soll als eigenständiges Korpus zusammenhängend betrachtet werden. Die künstlichen Einteilungen nach „echten“ und „unechten“ Melodien finden in die Analyse daher keinen Eingang. Es wird außerdem kein gegenüberstellender Melodienvergleich mit den Doppelüberlieferungen der Handschrift c vorgenommen⁵¹, da sich bei einem solchen Vorgehen das Aufspüren einer „Urfassung“ in den Vordergrund drängt und die Interpretation beeinflussen kann. Nur im Detail können Aussagen durch die Parallelüberlieferung gestützt werden, wenn die entsprechende Phrase dort annähernd identisch erscheint.
2. Die Melodien der Handschrift O werden einzeln der Reihenfolge ihrer Niederschrift nach in drei Schritten analysiert und anschließend zusammengeführt:
 - a. Erstellung des der Analyse zugrundeliegenden Notentextes:
Bevor an eine Analyse des Notenmaterials gegangen werden kann, ist es notwendig, die Zuverlässigkeit der Überlieferung genauer zu

⁴⁹ Bennewitz-Behr 1983 und Evers 1999.

⁵⁰ Evers 1999, S. 34.

⁵¹ Eine solche Gegenüberstellung wurde außerdem bereits von Bennewitz-Behr getätigt.

betrachten. Mit Hilfe der Übertragung von Bennewitz-Behr, der Faksimileabbildungen und der neueren Editionen⁵² werden die Problemstellen der Überlieferung erörtert und als Synthese in Form eines Notenabdrucks zusammengeführt.

- b. Analyse der formalen und diastematischen Aspekte in der Melodiebildung:

Unter Einbeziehung der bisherigen Forschungsdiskussion werden die Elemente der Komposition analysiert und beurteilt, die sich auf Linienführung und Intervallstrukturen der Melodie konzentrieren.

- c. Analyse der tonalen Aspekte in der Melodiebildung:

Da die Melodien der Handschrift O sich offenbar dadurch auszeichnen, dem klassischen kirchentonalem System nicht primär unterworfen zu sein, werden diejenigen melodischen Komponenten gemustert, die für eine tonale Entwicklung der Melodie von Bedeutung sind, wobei auch hier die Erkenntnisse der Sekundärliteratur in die Betrachtungen einfließen.

Da sich diese beiden Elemente der Melodiebildung teilweise durchdringen und gegenseitig beeinflussen, bleibt es nicht aus, daß auch in den beiden Analyseteilen Überschneidungen vorkommen. Im abschließenden Resümee der jeweiligen Lieduntersuchung werden dann die Erkenntnisse aus den separaten Betrachtungen zu einer Gesamtanalyse vereint.

II. Hauptteil: Melodieanalyse zur Handschrift O

1. Zur Überlieferung der Handschrift O⁵³

Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main besitzt eine Handschrift der Signatur Ms. germ. oct. 18, die in der Neidhart-Forschung das Kürzel „O“ trägt. Es handelt sich dabei um das Fragment einer Pergamenthandschrift, von der lediglich die zwei äußeren Doppelblätter einer Lage erhalten sind. Aufgrund dieser Überlieferungssituation ist die moderne Blatzzählung irreführend, da zwischen den aufeinanderfolgenden Seiten 2v und 3r eine Lücke klafft, deren Umfang unklar bleibt: eine Foliierung der Blätter fehlt, so daß die ursprüngliche Stärke der Lage nicht mehr eruiert werden kann. Der Verlust wird jedoch auf zwischen zwei und vier Doppelblätter geschätzt.⁵⁴ Das Fragment setzt auf folio 1r mit dem An-

⁵² Vorwiegend die Editionen von Schmieder 1930, Rohloff 1962, Bennewitz-Behr 1983, Evers 1999 und die SNA (voraussichtlich 2002). Da die Editionen von Hatto/Taylor, Gennrich und anderen (siehe dazu die Erörterung der Editionen bei Bennewitz-Behr 1983, S. 39-83) zum Teil völlig eigene Wege gehen, die dem Ziel der vorliegenden Arbeit, eine Charakteristik der Handschrift zu erstellen, entgegenstehen, kommt ihnen im folgenden keine tragende Funktion zu.

⁵³ Zur Überlieferungssituation der Handschrift und zu den folgenden Angaben siehe vor allem: Schmieder 1930 (Edition), S. 59; Fritz 1973, S. vii; Bennewitz-Behr 1983, S. 92f.; Voetz 1988, S. 264f., Holznagel 1995, S. 371-386 und Evers 1999, S. 24-31.

⁵⁴ Siehe Holznagel 1995, S. 376.

fang einer Liedaufzeichnung am linken oberen Rand ein, wodurch es immerhin möglich ist, daß dies auch der Anfang der ursprünglichen Handschrift war. Das letzte in Handschrift O erhaltene Lied bricht gegen Ende einer Strophe am unteren Blattrand von folio 4v ab, woraus zu schließen ist, daß dieser Lage mit Sicherheit weitere Eintragungen folgten. Durch die Lücke der Niederschrift vor folio 3r ist nur die Überlieferung des nachfolgenden Liedes gestört, das zuvor stehende Lied im Strophenbestand jedoch vollständig erhalten.

Die Blätter der Handschrift O wurden offenbar als Einband zweckentfremdet, denn Abriebe und Verschmutzungen zeigen Spuren einer solchen Verwendung.⁵⁵ Das ursprüngliche Format der Handschrift, das aufgrund eines unbeschnitten bewahrten Blattes (folio 3) ermittelt werden kann, beträgt ungefähr 15,5 auf 20,5 cm. Aufgrund der gotischen Minuskelschrift wird das Manuskript meist auf den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert, wobei man vereinzelt auch eine etwas frühere Entstehung um oder kurz vor 1300 annimmt.⁵⁶ Damit stellt es die früheste Melodieüberlieferung zu Neidhart, mitunter sogar zum Minnesang überhaupt dar.

Von der Provenienz des Fragmentes ist nur wenig bekannt. 1838 kam es aus dem Besitz des Arztes und Bücherliebhabers Georg Kloß (1787-1854) in die Stadtbibliothek Frankfurt. Von diesem Aufbewahrungsort hat die Handschrift auch ihren Zweitnamen, „Frankfurter Fragment“, der also nichts mit der ursprünglichen Heimat der Handschrift zu tun haben muß. Bislang wurde aus dem sprachlichen Duktus des Manuskripts eine Herkunft aus der niederrheinischen Landschaft (nördlich von Köln) angenommen, neuere Erkenntnisse aber verweisen auf den niederdeutsch-ostfälischen Raum (um Hannover).⁵⁷ In jedem Fall ist also eine Entstehung der Handschrift nördlich der Benrather Linie anzunehmen. Die Schreiber haben sich dabei offenbar um eine hochdeutsche Lautung bemüht, so daß nur in einzelnen Graphien der niederdeutsche Lautstand einer angenommenen Vorlage durchscheint.

Die Aufteilung des Schriftspiegels ist zweispaltig mit jeweils 34 Zeilen angelegt, wobei die ohne Versmarkierung durchlaufend geschriebenen Strophen voneinander mittels roter Initialen abgesetzt sind.⁵⁸ Zwischen den einzelnen Liedaufzeichnungen ist jeweils ein Freiraum von zwischen 8 und 15 Zeilen gelassen, der in etwa Platz für eine Strophe läßt. Dabei hält sich dieser Zwischenraum nicht streng an die Vorgaben der individuellen Strophenumfänge, so daß nicht von eingeplan-

⁵⁵ Ein Schicksal, das dieses Fragment mit vielen Handschriften des Mittelalters teilt, da das stabile Schreibmaterial uninteressanter Handschriften sich zur Konservierung anderer Manuskripte gut eignete. Schmieder beschreibt die Blätter als „schmutzig, verschnitten, rostfleckig, zerrissen, kurz mit fast allen möglichen, das Entziffern erschwerenden Schäden behaftet“. (Schmieder 1930 (Edition), S. 59.)

⁵⁶ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 93 (inklusive Anmerkung 6), Voetz 1988, S. 265 und Plenio 1917, S. 481.

⁵⁷ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 92, Voetz 1988, S. 265 und Holznagel 1995, S. 371f und 374f.

⁵⁸ Diese Art der Aufzeichnung ist um 1300 gängige Praxis. Vergleiche beispielsweise die nahezu identische Notierweise des Codex Manesse oder der Jenaer Liederhandschrift.

ten Ergänzungen durch die Schreiber ausgegangen werden muß.⁵⁹ Der Text stammt von zwei Händen: die Blätter 1 bis 3 wurden von einem Schreiber, das Blatt 4 von einem zweiten verfaßt. Auf folio 1 am oberen und folio 2 am unteren Rand befindet sich jeweils eine Überschrift, wie sie sonst nur noch in den späteren Papierhandschriften anzutreffen ist. Diese Titel sind wahrscheinlich jüngeren Datums.⁶⁰ Die Melodien wurden von zwei oder drei verschiedenen Schreibern in gotischen Neumen auf vier bis fünf Linien notiert.⁶¹ O1 und O5 entstammen vermutlich einer Feder, ebenso wie die sich deutlich davon unterscheidende Notation der Lieder O2 und O3. O6 hingegen scheint von einem dritten Schreiber verfaßt worden zu sein.

Handschrift O enthält im heutigen Zustand 34 Strophen, die zu sechs Liedern Neidharts gehören. Abgesehen vom Fehlen einiger Silben durch den Blattbeschnitt sind zwei der Strophen aufgrund des Verlustes der Innenblätter und des Anschlusses nach folio 4v unvollständig. Zu fünf Liedern sind in der Handschrift Melodien überliefert, denen wiederum durch den Randbeschnitt der Blätter einzelne Noten fehlen. Innerhalb der Forschung konkurrieren zwei verschiedene Zählungen der Lieder und Strophen. Die Germanistik zählt die Lieder von O1 bis O6 durch, während die Musikwissenschaft lediglich die mit Melodie erhaltenen nummeriert hat. Die Arbeit von Bennewitz-Behr ist die erste musikologische, die sich der vollständigen Durchzählung bedient. Die SNA wählt in dieser Diskussion einen Mittelweg, indem sie keine Liednummern vergibt, sondern die Strophen des Fragmentes von Anfang bis Ende durchzählt, wie es beispielsweise auch bei den Dichterkorpora des Codex Manesse und der Weingartner Liederhandschrift Brauch ist.

Für die vorliegende Arbeit wird die Zählweise von Bennewitz-Behr angewandt, so daß das melodiöse Lied O4 in der Analyse unerwähnt bleibt. Dieses Lied, das von der germanistischen Mediävistik als Winterlied 30 bezeichnet wird, ist in der parallelen Überlieferung der Handschrift c mit einer Melodie tradiert (c90). Da die

⁵⁹ Bennewitz-Behr weist darauf hin, daß die Handschrift O bei der Strophenüberlieferung stets die kürzesten Varianten aufweist. Häufig wird ein in anderen Handschriften zusammenstehender Strophenkomplex in der Handschrift O nur durch eine oder zwei Strophen vertreten. Bennewitz-Behr äußert in diesem Zusammenhang die Vermutung, daß die notierten „Schlüsselstrophen“ als Gedächtnisstütze für den durch sie repräsentierten Strophenkomplex in bezug auf einen Vortrag stehen könnte. (Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 119.) Die vereinzelt nach solchen Strophen auftretenden Kürzel „etc.“ könnten ein Hinweis auf eine derartige Praxis sein.

⁶⁰ Siehe Evers 1999, S. 24.

⁶¹ Holznagel vermutet, daß Text und Noten jeweils von gleicher Hand geschrieben wurden. Das könnte ein Hinweis darauf sein, daß Handschrift O eine Kopie einer einzigen Vorlage ist und nicht aus unterschiedlichen Quellen zusammengestellt wurde. (Siehe Holznagel 1995, S. 377f.) Evers verweist auf die Uneinigkeit in der Bezeichnung der vorliegenden Notation: Bei Gennrich heißen sie „gotische Neumen“ (siehe Gennrich 1962, S. xv), bei Kippenberg „deutsche Neumen in eigener Ausprägung“ (Kippenberg 1962, S. 51) und bei Schweikle „Hufnagelschrift“ (Schweikle 1990, S. 13) (siehe Evers 1999, S. 25, dort auch Anmerkung 74). Holznagel nennt die Notation „gotische Choralchrift“. (Siehe Holznagel 1995, S. 377.)

Sekundärliteratur meist die alte musikwissenschaftliche Numerierung verwendet, sei hiermit darauf hingewiesen, daß die in dieser Arbeit als O5 und O6 angegebenen Lieder dort in der Regel als O4 und O5 behandelt werden.

Eine Besonderheit der Handschrift ist die vollständige und gut zuzuordnende Textunterlegung der ersten Strophe unter die samt Stollenwiederholung ausgeschriebene Notation. Die Tatsache, daß sich die Stollenmelodien jeweils mehr oder minder voneinander unterscheiden, kann hierbei wertvolle Hinweise für die Interpretation der Melodie liefern. In der Vergangenheit wurde darin jedoch stets eine fehlerhafte Überlieferung gesehen. In diesem Charakteristikum unterscheidet sich die Handschrift O von Neidharts Melodiehauptschrift c, in der die Stollenmelodie nur einfach überliefert und die Notation der Gedichtsniederschrift untextiert und sogar ungeschlüsselt vorangestellt ist.

Da bei einzelnen Liedaufzeichnungen der Handschrift eine Unterscheidung zwischen Virga und Punctum nicht exakt zu treffen ist (vor allem die Melodien O1 und O5 bereiten hier Schwierigkeiten)⁶² und die Notation ohnehin keinerlei rhythmische Hinweise enthält⁶³, werden in der Melodienwiedergabe dieser Arbeit lediglich ausgefüllte Notenköpfe für die Tonsymbole der Handschrift verwandt. Alternative oder unklare Lesarten erhalten leere Notenköpfe. Ligaturen sind durch einen Bindebogen markiert, die Verse entgegen der handschriftlichen Fassung jedoch der einfacheren Bezugnahme halber abgesetzt und numeriert. Mit „System“ werden im folgenden einzig die in einer Systemzeile stehenden Noten in der Handschrift bezeichnet, während mit „Zeile“ die Noten einer Verszeile gemeint sind. Die Spalten der Handschrift werden gemäß der Konvention durch die Buchstaben „a“ und „b“ symbolisiert, so daß beispielsweise „O2rb“ bedeutet: Handschrift O, folio 2r, zweite Spalte. Tonnahmen sind kursiv gesetzt und entsprechend moderner Nomenklatur der Oktavbezeichnungen als große, kleine und eingestrichene Tonbuchstaben wiedergegeben.⁶⁴

Da in den folgenden Untersuchungen häufig Bezug auf die handschriftliche Form genommen wird, ist der Arbeit im Anhang eine Kopie aus den Faksimileausgaben zur Veranschaulichung der Ausführungen beigegeben.⁶⁵

⁶² Siehe Evers 1999, S. 25f.

⁶³ Mit der Verwendung des Punctum hauptsächlich für Tieftöne beinhaltet diese Choralnotation vor allem noch melische Elemente der älteren, aus vordiastematischer Zeit stammenden Neumenzeichen.

⁶⁴ Dabei soll die moderne Tonbezeichnung die klare Unterscheidung der mittelalterlichen Oktavstufen abbilden und keine absoluten Tonhöhenangaben suggerieren, die damals noch nicht existierten.

⁶⁵ Die Kopien sind den Faksimileausgaben von Fritz 1973, Voetz 1988 und Brunner/ Müller/Spechtler 1977 entnommen, und zwar solchermaßen, daß die qualitativ beste Abbildung für jede Seite herangezogen wurde.

2. „Mir ist vmmaten leyde“ (Lied O1)

a. Zur Überlieferung

Mit dem vollständig erhaltenen Lied „Mir ist vmmaten leyde“ setzt das Handschriftenfragment O ein. Die Notation ist mit der schwer lesbaren Autorzuordnung „h^s nithart“⁶⁶ in schwarzer Tinte überschrieben, die wohl von späterer Hand stammt. Die darauffolgende Melodieaufzeichnung mit unterlegter erster Strophe nimmt die erste Spalte der Seite O1r größtenteils ein. Nur eine Zeile Text der zweiten Strophe befindet sich noch unterhalb der Notation. Zur Melodie von O1 ist eine Parallelüberlieferung in der späten Handschrift c unter der Nummer c92 erhalten. Das Lied wird von der klassischen Neidhart-Philologie als Winterlied 27 unter die sogenannten „echten“ Lieder gezählt.

Die Überlieferungssituation des Liedes O1 ist sogar für die ungünstigen äußeren Umstände des Handschriftenfragmentes O schlecht: zwar betrifft hier noch kein Seitenbeschnitt die Melodieaufzeichnung und die Verschmutzungen beeinträchtigen die Lesbarkeit des Notentextes nicht, so daß die Noten und Schlüssel erhalten sind. Dagegen erschweren aber die praktisch nicht mehr existenten Notenlinien bisweilen eine eindeutige Lesung.⁶⁷ Ferner sind einzelne Noten durch Abrieb in Mitleidenschaft gezogen und teils stark verblaßt.

Die Forschungsmeinungen zur Interpretation des Notentextes und seiner Überlieferung klaffen demgemäß weit auseinander. Die Diskrepanzen der verschiedenen Editionen liegen einerseits in einer unterschiedlichen Deutung der Zeichen aufgrund der erschwerten Lesbarkeit der Handschrift, besonders wenn nicht das Original, sondern die qualitativ merklich schlechteren Faksimile Schmieders und von der Hagens verwandt wurden.⁶⁸ Ferner verursacht die Annahme von Schreiberfehlern bei der Deutung der Niederschrift abweichende Übertragungen in den Ausgaben. Bis zur kritischen Sichtung der Forschungsdiskussion im Jahre 1983 durch Bennowitz-Behr⁶⁹ gibt daher keine einzige Edition einen genauen Wortlaut der Handschrift wieder. Die Übertragung von Bennowitz-Behr mitsamt Kommentar im Vergleich mit dem Faksimile der Handschrift jedoch zeigt, daß ihre Lesung in diesem Fall weitgehend zuverlässig sein dürfte.

An zwei Stellen weicht Schmieders Fassung von Bennowitz-Behrs Lesung ab: die Melodie des zweiten Stollens unterscheidet sich in der letzten Verszeile in einigen Tönen vom ersten Stollen.⁷⁰ Auffällig ist dabei vor allem der melodische Tiefpunkt *e-d* über den Silben „-lentli-“, der im zweiten Stollen durch die Wendung *d-c* über „ir wil-“ gebildet wird. Schmieder schreibt hier, dem ersten Stollen ent-

⁶⁶ Die Kürzung der Handschrift ist als „her“ aufzulösen. Siehe Voetz 1988, S. 265.

⁶⁷ Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 110.

⁶⁸ Praktisch alle Editionen bis zu Bennowitz-Behrs Arbeit benutzten diese Faksimile. (Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 43.)

⁶⁹ Diese Sichtung ist in ihrer Magisterarbeit enthalten: Bennowitz-Behr 1983.

⁷⁰ Vergleiche die betreffenden Zeilen 4 und 8 im unten stehenden Notenabdruck.

sprechend, ebenfalls *e-d*.⁷¹ Seine Lesung ist, wie Bennewitz-Behr vermutet, auf die schlechte Lesbarkeit der Notenlinien zurückzuführen, denn obwohl auch Schmieder die Varianten in den Stollenmelodien als verderbte Überlieferung bemängelt,⁷² neigt er im Gegensatz zu anderen Editionen in seiner Ausgabe nicht dazu, die beiden Melodien vereinheitlichend auf eine vermeintliche Grundform zurückzuführen. Rohloff schließt sich in seiner Übertragung dieser Lesung an. Der Umstand, daß die abweichende Wendung *d-c* in der Stollenwiederholung aber auch musikalisch einen Sinn ergibt, da sie – wie unten gezeigt wird – schon im Vorfeld eingeführt wird, widerlegt Schmieders Lesung obendrein inhaltlich.

Nebenbei weist Schmieder auf eine unklare Ligatur am Ende des ersten Stollens in Zeile 4 über der Silbe „-beyt“ hin, die wohl von *g-f* zu *g-e* korrigiert wurde. In der letzten Zeile des ersten Stollens liest Rohloff über „mich“ ein *a*, was darauf zurückzuführen ist, daß der Ton in der Handschrift tatsächlich etwas höher notiert ist als das vorangehende *g*, aber nach Meinung von Bennewitz-Behr immer noch unterhalb der dritten Linie steht.

In der Interpretation der Überlieferung von O1 gibt es mit der Annahme der Terzverschreibung einer Notenzeile der Handschrift einen wesentlichen Streitpunkt. Dieser angenommene Schreiberfehler umfaßt den letzten Ton der ersten und die komplette zweite Abgesangszeile (Zeilen 9 und 10).⁷³ Es ist jedoch ein besonderes Merkmal gerade dieser Zeile, daß die Schlüsselung in der Handschrift um eine Notenlinie versetzt ist. Es kommt also auf die Perspektive an, von der aus dieses Phänomen betrachtet wird: gemäß Schmieder besteht eben in dieser abweichenden Schlüsselung der Irrtum des Schreibers. Bennewitz-Behr hingegen vermutet das genaue Gegenteil:

„Immerhin ist die Anlage des gesamten Liedes sehr tief, und der Schreiber setzt mit Beginn von Z.9 bewußt einen neuen Schlüssel, um Hilfslinien zu vermeiden. Erst ab Z. 11 Mitte kommt das F wieder auf die zweite Linie: er muß also die tiefe Melodieführung bewußt wahrgenommen haben. Ein Versehen ist damit wohl ausgeschlossen [...].“⁷⁴

Bennewitz-Behr befindet somit die Korrektur Schmieders als nicht nachvollziehbar und bleibt in ihrer Übertragung dem Wortlaut der Handschrift treu. Zudem überschreitet auch mit der tiefen Melodiephrase, die Schmieder zu korrigieren suchte, der Ambitus der Melodie eine None nicht, so daß hier die Annahme eines zu großen Tonumfangs keinen ausreichenden Grund für eine Transposition der betroffenen Stelle liefern würde. Ein solcher Ambitus ist für Melodien Neidharts

⁷¹ Dieser Lesung schließt sich Rohloff an. (Siehe Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 206f.)

⁷² Siehe Schmieder 1930 (Edition), S. 59.

⁷³ Schmieder vermutete als erster eine solche Verschreibung. (Siehe Schmieder 1930 (Edition), S. 59.) Er läßt seine Terztransposition zwar bereits mit dem letzten Ton der Zeile 9 über dem Wort „mach“ einsetzen, berücksichtigt diesen aber nicht bei der Markierung seines Eingriffs. (Darauf hat schon Bennewitz-Behr hingewiesen. Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 110.) Rohloff bezieht die Verschreibung allein auf den Ton über „mach“ am Ende der ersten Abgesangszeile 9.

⁷⁴ Bennewitz-Behr 1983, S. 110.

durchaus üblich. Rohloffs Korrektur des Tieftons *A* wirkt an dieser Stelle wie ein Kunstgriff, um den Ambitus der Melodie um einen Ton zu verringern. Möglicherweise hat die Parallelüberlieferung der Melodie in *c*, die einen etwas geringeren Tonumfang insbesondere an der fraglichen Stelle aufweist, den Editoren die Hand geführt.

Vier Sachverhalte unterschiedlicher Tragweite verunklaren demnach das Überlieferungsbild der Melodie von O1:

1. die korrigierte Ligatur am Ende des ersten Stollens, die jedoch von den Herausgebern einhellig erkannt und entsprechend dem zweiten Stollen als *g-e* übertragen wurde;
2. der erhöht geschriebene Ton über „mich“ in der 4. Zeile, der von Rohloff als *a* gelesen wurde, nach Lesart von Bennowitz-Behr aber ein *g* ist;
3. der melodische Tiefpunkt gegen Ende des zweiten Stollens, der in den älteren Editionen übereinstimmend als ein dem ersten Stollen entsprechendes *e-d* gelesen, von Bennowitz-Behr aber als *d-c* identifiziert wurde;
4. die Annahme einer Terzverschreibung unterschiedlichen Ausmaßes: entweder nur für den letzten Ton von Zeile 9 oder zusätzlich für die gesamte Zeile 10 – diese Möglichkeit wird von der neueren Forschung verworfen.

Die Edition von Evers bleibt zwar – der Forderung von Bennowitz-Behr entsprechend – sehr eng an der handschriftlichen Vorlage, folgt jedoch in den strittigen Fällen der Punkte 2 und 3 der jeweils von Bennowitz-Behr abweichenden Lesung: einmal ein *a* über „mich“ in Zeile 4 mit der Tendenz zu unterschiedlichen Stollenmelodien, des weiteren die Wendung *e-d* über „ir wil-“ am Ende des zweiten Stollens mit vereinheitlichender Wirkung. Die Übertragung von Evers entstand aufgrund des Schwarz-Weiß-Faksimiles der Reihe *Litterae*⁷⁵, das in den strittigen Punkten schwer lesbar ist. Da Bennowitz-Behr bei ihren Übertragungen das Original vorliegen hatte, als modernes Hilfsmittel die Quarzlampe verwandte⁷⁶ und sie ihre Übertragungsvarianten ausführlich begründet, wird in der vorliegenden Arbeit ihre Lesung stets vorrangig konsultiert.⁷⁷

Die bisherigen Beobachtungen zeigen, daß nichts dagegen spricht, die Melodie von O1 in einer möglichst handschriftennahen Form, ohne Konjekturen seitens

⁷⁵ Fritz 1973, S. 35-42.

⁷⁶ Nach eigener Aussage waren einzelne Töne nur unter dem Licht dieser Lampe erkennbar. (Siehe zum Beispiel Bennowitz-Behr 1983, S. 124.)

⁷⁷ Der Umstand, daß auch Bennowitz-Behr aufgrund des schlechten Zustandes der Handschrift gelegentlich nur wahrscheinliche Lesungen ohne absolute Sicherheit anbieten kann, ändert nichts an der generellen Zuverlässigkeit dieser Übertragung. Nur in eindeutig strittigen Ausnahmefällen, für die Bennowitz-Behr keine Erläuterung ihrer Lesung gibt und ihre Lesung außerdem den bisherigen Editionen folgt, wird von ihren Versionen divergiert, insofern gute Gründe für ein Abweichen sprechen.

des Übertragers, als Grundlage der anschließenden Untersuchungen zu verwenden.

O1: Mir ist vmmaten leyde

1. Mir ist vm - ma - ten ley - de 2. daz der kal - de win - der

3. ver - der - uet lech - ter blo - men vil

4. noch so tvin - ghet mich ein se - lent - li - cher a - re - beyt .

5. des - se cla - ghe bey - de 6. ir - rent mich in hin - der

7. an mi - ner hoghe - sten vroy - den zil

8. o - we daz de gu - te mit ir wil - len daz vor treyt

9. de mir wol ghe - semf - ten mach

10. al - le mi - ne sve - - re

11. o - we left - ich noch den tach 12. daz se mi ge - ne - tich we - re .

b. Zur Diastematik: Ein Rezitativ

In der Vergangenheit wurden bereits im Rahmen von Analysen zur Melodienbildung bei Neidhart Beobachtungen zu einzelnen Liedern geäußert, die, soweit sie sich auf O1 beziehen, an dieser Stelle Beachtung finden sollen. Bisweilen beschäftigt sich die Sekundärliteratur nur mit der Parallelüberlieferung in c. In den Fällen jedoch, in denen die Beobachtungen hinsichtlich der Struktur auch auf O1 anwendbar sind, werden sie in die folgende Zusammenstellung einbezogen. Dabei bleibt die klar getrennte Betrachtung von O1 gegenüber c92 gewährleistet.

Wie für den Beginn des Liedes c92 meint Rainer auch für O1 die ausgeprägte phrygische Initiationsformel



mit ihrer klaren Beschreibung der phrygischen kleinen Sext sowie die für das Phrygische typische Schlußfloskel *f-e* erkennen zu können.⁷⁸ An c92 kann diese Figur, obwohl von *d* ausgehend, noch einigermaßen nachvollzogen werden, da die Melodiebewegung, wenngleich auch nicht der exakte Tonverlauf, übereinstimmt, und schließlich eine Kadenz auf *e* erfolgt, für die die erwähnte Schlußfloskel *f-e* bemüht wird. In bezug auf die Parallele O1 jedoch leuchtet eine solche Beobachtung in keiner Weise ein. Weder ist eine der beiden Wendungen aufzuspüren, noch neigt sich die Melodie in irgendeiner Form dem Phrygischen zu.

In seinem Begleitartikel zur Edition erwähnt Schmieder O1 nicht, ordnet aber die Paralleleüberlieferung c92 in eine Struktur ein, in der er die unter Neidharts Namen überlieferten Lieder nach melodischen Entsprechungen zwischen Stollen und Abgesang kategorisiert. Dabei stellt er ein feinstrukturiertes System von dreizehn Abstufungen des Übereinstimmungsgrades zwischen Melodieteilen auf und weist c92 der Kategorie mit der größten Abweichung zu.⁷⁹ Diese Beobachtung trifft nach seiner eigenen Aussage in umso stärkerem Maße für die parallele Überlieferung O1 zu: „Die Melodie der Hs. O unterscheidet sich von der in c bereits durch die auffallenden Unterschiede in der Komposition von Stollen und Abgesang.“⁸⁰ Neben der klaren kompositorischen Trennung von Auf- und Abgesang vermeint Schmieder ein melodisches Grundmodell zu erkennen, auf das die Komposition zurückzuführen ist:⁸¹



Obwohl auch Bennewitz-Behr eine strenge Einschränkung des melodischen Materials und seine konsequente Verarbeitung als charakteristisch für das Lied in c erkennt, lehnt sie diese Vereinfachung jedoch als zu kurz greifend ab und erweitert das von Schmieder konstatierte Grundmaterial um die auffallenden Eingangintervalle und deren Ausfüllung durch das entsprechende

⁷⁸ Siehe Rainer 1983, S. 159.

⁷⁹ Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 8. Diese Kategorie betitelt Schmieder mit „Stollen und Abgesang verschieden“.

⁸⁰ Bennewitz-Behr 1983, S. 114.

⁸¹ Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 15. Die Floskel ist auch bei Schmieder durch keine genauen Intervallabstände charakterisiert, sondern besteht hauptsächlich aus einer Wechselbewegung, die neben Sekunden auch Terzen beinhalten kann. Die hier gegebene Variante stellt dabei nur die am häufigsten auftretende Form der Floskel dar.

Tonleitermaterial.⁸² Auf die vorliegende Melodie O1 hingegen kann Schmieders Motiv als Kompositionskern nur sehr begrenzte Anwendung finden. Zwar kommt das Element vor, jedoch zu selten, um als Grundmodell dienen zu können. Interpretiert man aber die Wendung



als Variante dieses Motivs – der Terzfall zu Beginn ist hier das wesentliche Element –, so kommt ihm insgesamt eine strukturierende Funktion zu, denn in einer der beiden Formen steht das Motiv am Ende fast jeder Melodiezeile, so daß es eine schlußbildende Wirkung zu haben scheint. Diese Funktion erfüllt das Motiv in den Aufgesangszeilen 2(6), 3(7), 4(8), sowie in den Abgesangszeilen 9, 10 (hier mit verzierendem Melisma unter Verwendung des Leittons, der zusätzlich kadenzierend wirkt), 11 und 12. In den Zeilen 3(7), 9 und 11 hat es dabei nur kadenzvorbereitenden Effekt, denn der Finalton erfolgt dort im Anschluß an die Formel durch einen nochmaligen Schritt nach unten, so daß ein offenes Ende der Zeilen evoziert wird. In Zeile 9 sorgt nur noch die Wechselbewegung der ersten Motivgestalt für eine Reminiszenz an die Kadenzklausel. Akzeptiert man das Motiv folglich als Kadenzmodell von O1, so lassen sich daraus weitergehende Konsequenzen ziehen: die ersten beiden Verszeilen werden gewissermaßen als eine Langzeile melodisch zusammengefaßt, wie Evers es in ihrer Edition bereits graphisch realisiert hat.⁸³ Außerdem stellen dann die durch die Formel erreichten Töne die Binnenfinals der Melodie, was von größerer Bedeutung vor allem für die harmonische Analyse ist.

Kohrs führt als Paradebeispiel für den in seiner Kategorisierung konstatierten Rezitativ-Typ die Melodie von c92 an.⁸⁴ Die Prinzipien eines Rezitativs finden in dieser Melodie eine exemplarische Anwendung: Quintinitium, Tonus currens, der umspielt wird, und Kadenz lassen sich in der Melodie problemlos wiederfinden. In abgeschwächter Form hält Kohrs seine Überlegungen auch für übertragbar auf die Parallelüberlieferung in O.⁸⁵ Eine Gültigkeit der Grundprinzipien des Rezitativs für O1 kann dementsprechend auch nachvollzogen werden. Wenn Kohrs jedoch Reminiszenzen an den traditionellen Sangspruch erwähnt, dann suggeriert das eine fest etablierte, seit langem angewandte Vertonungsart einer Gattung. Die

⁸² Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 113f.

⁸³ Siehe Evers 1999, S. 104.

⁸⁴ Siehe Kohrs 1969, S. 617f. und oben S. 18.

⁸⁵ Siehe Kohrs 1969, S. 618. Die Argumentation Kohrs zitiert auch Bennowitz-Behr in ihrem Vergleich der Melodien O1 und c92 (Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 113f), sie interpretiert noch etwas eingehender: „Die beiden Stollenmelodien werden eindeutig vom Rezitationston G bestimmt, der eingangs durch Quintsprung, in Z. 4 durch Terzaufgang erreicht wird.“ (Bennowitz-Behr 1983, S. 114.)

diagnostizierte Herkunft aus dem Sangspruch wirft also einige Fragen auf: Tatsache ist, daß sich der deutsche Sangspruch erst durch Walther, frühestens also kurz vor Neidhart, wahrscheinlicher aber parallel zu seinem Wirken als bedeutende und eigenständige Form der Dichtung etablierte.⁸⁶ Auf eine traditionell gefestigte Form hätte Neidhart hier kaum zurückgreifen können. Die Beobachtungen Kohrs können also auf unterschiedliche Weise gedeutet werden: einerseits ist eine Herkunft aus der Psalmodie möglich, die bereits seit dem frühen Mittelalter die von Kohrs für den Sangspruch typischen Merkmale ausgebildet hat und sicher auch als Grundlage der Sangspruchmelodien fungierte.⁸⁷ Auch die Melodien der Epik könnten hier den Sangspruch und Neidhart beeinflußt haben. Das wiederum würde bedeuten, daß Neidhart entweder eine zeitgleiche Entwicklung zitathaft in sein Werk integrierte oder parallel zum Sangspruch die gleichen Prinzipien für sein Werk „entdeckte“. Immerhin werden einzelne seiner Strophen zum Genre des Sangspruchs gezählt, wenngleich er nicht als Sangspruchdichter im eigentlichen Sinne zählt.⁸⁸ Eine andere Möglichkeit besteht in der Annahme, daß die Melodien tatsächlich jüngeren Datums sind. Um 1300 war der Sangspruch eine Konvention, deren sich ein Komponist problemlos zitierend hätte bedienen können.⁸⁹ Beide Möglichkeiten kommen für Handschrift O in Betracht, da sie erst um 1300 entstanden ist.

Die vom ersten Stollen abweichende Wendung *d-c* in der 8. Zeile wird von der Melodieführung sorgfältig eingeleitet: während im ersten Stollen ein direkter Sprung vom Rezitationston *g* in die kadenzvorbereitende Wendung *e-d* stattfindet, ist im zweiten Stollen das *f* als Mittler eingeschoben, zu dessen Gunsten der Tonus currens frühzeitig verlassen wird. Das heißt, daß die abweichende Melodieführung des zweiten Stollens nicht auf einen Fehler zurückzuführen, sondern gewollt ist und eine entsprechende Vorbereitung erfährt.

⁸⁶ Die frühesten Sangspruchdichtungen treten um 1200 in Erscheinung. Siehe dazu Tervooren 1995, besonders S. 20.

⁸⁷ Siehe dazu Tervooren, 1995, S. 100f. Tervooren weist auf eine enge Verwandtschaft der Sangspruchmelodien mit dem liturgischen Rezitativ hin, wenngleich er zugibt, daß eine umfassende Formgeschichte zur Melodiebildung der Sangspruchdichtung noch aussteht.

⁸⁸ Besonders die Gêr-, Hûssorge- und minnedidaktischen Strophen lassen auch eine inhaltliche Nähe Neidharts zum Sangspruch erkennen. Die typische „Schachtelbauweise“ seiner Liedtexte erlaubt ein freieres Anfügen oder Zusammenstellen von Strophengruppen oder Einzelstrophen, die inhaltlich weitgehend voneinander getrennt sind und nur vereinzelt durch kleine Korrespondenzen oder die Art der Zusammenstellung in Bezug zueinander gebracht werden. Die Praxis der Sangspruchdichtung, deren wesentlicher Unterschied zum Lied auf der Konzeption aus Einzelstrophen beruht, erweist sich dadurch mit Neidharts Dichtungsprinzipien als äußerst kompatibel.

⁸⁹ Es bleibt zu bedenken, daß auch die Quellen der Sangspruchdichtung, die zu Vergleichen herangezogen werden, erst viel jüngeren Datums, ja sogar erst nach Handschrift O entstanden sind. Eine Verfolgung gattungsspezifischer Abhängigkeiten müßte notgedrungen zu Spekulationen über eine wirkliche Autorschaft Neidharts und damit weg vom Ausgangspunkt der Arbeit führen, in der der Überlieferungsverbund ungeachtet einer „authentischen“ Urheberschaft als eigenständiges Korpus Betrachtung finden soll.

Der auffällige Ton *b* in der 2. und 5. Zeile steht melodisch an herausragender Stelle: er stellt den absoluten Melodiehöhepunkt von O1 dar und wird jeweils durch Terzsprung erreicht und verlassen, wodurch er eine besondere Betonung erhält. Er ist ein Drehpunkt, an dem sich die Melodie nach unten wendet, und zugleich Träger einer auch metrisch betonten Textsilbe. Die Wort-Ton-Beziehung offenbart sich an einer solchen Stelle, denn die unterlegte Silbe bekommt durch diese Wendung einen außergewöhnlich starken Akzent. Die Parallelüberlieferung in *c* bestätigt die Beobachtungen an O1, denn an gleicher Stelle erreicht sie einen Melodiehöhe- und Wendepunkt.

Der auffällige Sextsprung, der sich durch den veränderten zweiten Stollen ergibt, wiederholt sich im Abgesang in ähnlicher Form beim Wechsel von Zeile 11 zu Zeile 12, so daß trotz grundsätzlicher Verschiedenheit der Melodiebildung in Auf- und Abgesang neben der oben erwähnten durchgehenden Kadenzformel ein weiterer Bezug zwischen diesen beiden Teilen hergestellt wird.⁹⁰ Außerdem trägt das Wort „owe“, das gegen Ende des Aufgesangs am Verseingang steht, die gleiche Wendung *e-f* wie die Wortwiederholung gegen Ende des Abgesangs in Zeile 11. Diese Korrespondenzen, der Sextsprung zwischen Zeile 11 und 12, sowie die Tatsache, daß die Kadenzformel in der allerletzten Melodiezeile gerade keine Verwendung findet, sind ein Hinweis darauf, daß auch hier melodisch eine Langzeile über die beiden letzten Verse hinweg hergestellt wird, wie sie Evers ebenfalls in ihrer Ausgabe schon durch das Druckbild hervorgehoben hat.⁹¹

Den grundsätzlichen Unterschied zwischen Auf- und Abgesang identifiziert Bennowitz-Behr mit der „Fallzeile“ 9, die ein neues Element der Melodiebildung in O1 einführt und in abgeschwächter Form eine Fortsetzung in Zeile 10 erfährt. Besonders auffällig ist hier wohl nicht allein die Abwärtsbewegung, sondern vielmehr das erstmals in diesem Lied verwandte pentatonische Element der Zeile, das die Melodie nur für die Dauer der Zeile 9 und der ersten Hälfte von Zeile 10 in einen dorisch-lydischen Mischraum führt, bevor durch die eindeutige Klausel der Zeile 10 die Basis *c* wieder etabliert wird.⁹²

c. Zur Tonalität: Ein Lied ohne Tonart

Die Beschäftigung mit der tonalen Anlage des Liedes O1 hat in der Forschung seit jeher Probleme bereitet. Zwar betont fast jeder Herausgeber für diese Melodie eine Bedeutung des Gravitationszentrums um den Ton *c*, schon Schmieder aber bemerkt, daß sie einer herkömmlichen Kirchentonalart nur schwerlich zugeordnet werden kann: „Eine einheitliche tonartliche Basis ist nicht festzustellen. Abgesang

⁹⁰ Durch diese Entsprechung und die Tatsache, daß die Zeile 12 mit einem Auftakt beginnt, der die beiden Zeilen näher aneinanderrückt, erscheint der Sextsprung hier nicht als trennendes Element, sondern als Teil der Melodiebildung, so daß diese beiden Zeilen einen geschlossenen Melodiebogen umfassen.

⁹¹ Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 114.

⁹² Die von Rainer angesprochene Ambivalenz pentatonischer Linien wird unten, wo sie deutlicher zutage tritt, noch intensiver besprochen werden. (Siehe Rainer 1983, S. 159.)

und einzelne Teile der Stollen (Zeilen 1 und 4) haben den Ton *c* im Verband *c*-(*e*)-*g* zur Basis.⁹³ Sogar für die tonal wesentlich eindeutiger Parallelüberlieferung *c*92 stellt Schmieder eine „etwas getrübe tonartliche Anlage“ fest⁹⁴ und reiht die Melodie unter diejenigen Ausnahmen ein, die in ihren Zeilenschlüssen nicht dem Diktat eines Quintverbandes gehorchen. Was er hier für *c*92 diagnostiziert, gilt erst recht für die Melodie in *O*: es findet dort keine Kadenzierung auf Grundlage eines klaren Quintverbandes statt. An den jeweiligen Verszeilenenden werden im Aufgesang die Töne *g, f, d, e* erreicht, im Abgesang: *A, c, c, e*. Unter Annahme der oben eingeführten Langzeilen für Beginn und Ende des Liedes reduzieren sich die Kadenzöne nochmals auf *f, d, e* und *A, c, e*. Die im Abgesang durchschrittene Quinte von *A* nach *e* jedoch stellt nicht, wie es zunächst erscheinen mag, die Rahmentöne für einen strukturierenden Quintverband, der ja gerade andersherum auf den Grundton hinzielen müßte, sondern bestätigt vielmehr die Tendenz zur Auflösung einer scheinbar zugrundeliegenden Basis *c*.

Wie bereits Schmieder⁹⁵ und Kohrs, erwähnt auch Bennowitz-Behr die Schlußkadenz auf *e* am Ende als bemerkenswerte Wendung, die den Eindruck einer auf *c* basierenden Tonalität des Liedes relativiert: „Z. 12 charakterisiert die Terzenfolge *G E C*, wobei die Dur-Nähe durch die Schlußformel (*C D E*) wieder entkräftigt wird.“⁹⁶

Diese Kadenzierung veranlaßt Rainer, die Melodie seinem sogenannten *mi*-Typus zuzuordnen, der mit dem von Bruno Stäblein für den Minnesang als typisch beschriebenen „*E*-Typus“ identisch ist:

„Der musikalische Habitus von Weisen dieses Typs läßt sich charakterisieren als Mischung aus dorisch infizierter, das heißt aus Gerüsttönen erzeugten Dreiklangsmelodik, mit linearer Fallmelodik aus dem phrygisch-mixolydischen Bereich; die Finalis fällt je nachdem entweder auf *re* oder *mi*, wobei beides schlüssig begründet sein kann, man vergleiche besonders die [...] Doppelversionen *c* 40/w 4, *c* 45/w 1, *c* 92/O 1, wo in den Parallelversionen zu *c* jeweils die aus den Tetrachordgefällen logisch begründbare Finalis *mi* eingeführt wird.“⁹⁷

Es ist vor allem seine als Kompositionsgrundlage der Neidhart-Melodien postulierte Tetrachord-Theorie, die Rainer einerseits für die „Absenz dauernder Gravitationszentren“⁹⁸ verantwortlich macht und die andererseits das Phänomen des *mi*-Typus hervorruft. Gemäß Rainer bestimmt also nicht ein dem Lied zugrundelie-

⁹³ Schmieder 1930 (Edition), S. 59.

⁹⁴ Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 11.

⁹⁵ „Der vereinzelte Fall, daß in einer Melodie [...] sogar die Terz schlußfähig wird [...], gehört auch hierher.“ (Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 12.) Die Tatsache, daß Schmieder sich bei dieser Aussage allein auf den Verband *d*-(*f*)-*a* bezieht und das so deutliche Beispiel *O*1 mit der von ihm im Kommentar seiner Edition selbst festgestellten Basis auf *c* unerwähnt läßt, verwundert nicht, da er offenbar aufgrund der relativ nahen Verwandtschaft von *O*1 mit der Parallelüberlieferung in *c* diese ältere Melodiefassung in seinem Aufsatz gänzlich ignoriert.

⁹⁶ Bennowitz-Behr 1983, S. 114.

⁹⁷ Rainer 1983, S. 165.

⁹⁸ Rainer 1983, S. 165.

gender und durch die gewählte Tonart definierter Quintverband die Haupttonstufen der Melodie und damit die Kadenzten. Vielmehr sind es Gravitationszentren, hervorgerufen durch eine aus dem Dorischen stammende Dreiklangsmelodik, die einzelne Töne als schlußfähig einführen. Das bedeutet kleingliedrige, sich in Viertongebilden bewegende Melodiebögen, die ihren jeweiligen logischen Abschluß im Tetrachordgrundton erreichen, eine tonartige Logik also, die aus den Prinzipien der Melodieführung entsteht und nicht von vorneherein durch eine gewählte Tonart vorgegeben ist.⁹⁹

Dieses Modell erklärt die Verhältnisse im Aufgesang recht gut: der Ton *b* in der 2. Zeile leitet den ersten deutlich erkennbaren Tetrachord ein und dient als Angelpunkt für eine Wendung der Melodie in die Kadenzformel, die schließlich in *f* mündet. Mit der 3. Zeile wird sodann ein neuer Tetrachord eingeführt, der seine Definition und Ausschreitung durch einen Quartsprung erfährt und in der Folge auf *d* kadenziert. Die 4. Zeile hingegen verläuft inhomogener: Zunächst scheint sich der Melodiebogen weiterhin im Tetrachord der 3. Zeile zu bewegen, was durch den Tiefpunkt *d* als vorläufig bestätigt anmutet, jedoch setzt der Quartsprung auf *a* mit der Kadenzformel, die auf *e* führt, gegen Ende dieser Zeile einen neuen, auf *e* basierenden Tetrachord an. Diese Stollenfinalis *e* wird also sorgfältig durch „Umspielen“ mittels der zwei vorangehenden Binnenkadenzen *f* und *d* vorbereitet.

Der zweite Stollen bringt für die ersten Zeilen eine identische Wiederholung. Lediglich die Schlußzeile des Aufgesangs löst die hier ohnehin schon unklare Tetrachordstruktur durch die Wendung *d-c* weiter auf.

Der Aufgesang enthält also neben ganz klar als Tetrachordgebilde erkennbaren Kompositionsstrukturen auch Elemente, die sich diesem Schema nicht fügen. Vor allem die erste Zeile mit ihrem Quartsprung und dem anschließendem Rezitations-ton auf *g* und die letzte Zeile mit ihrem Terzaufgang einschließlich folgendem Tonus *currens* fallen hier aus dem Rahmen. Es sind demzufolge gerade die Elemente, die dem Rezitativ entstammen und aus liturgischem Gebrauch heraus eine feste Zuordnung zu Kirchentönen gewohnt sind, die sich nicht dem Tetrachordprinzip beugen und den Eindruck einer *c*-Tonalität bei O1 festigen.

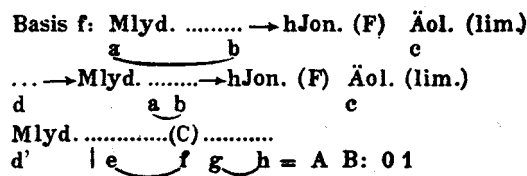
In der ersten Abgesangszeile 9 wird diese kleingliedrige Struktur nun durch eine Fallzeile mit Dreiklangsmelodik aufgebrochen, die einerseits in zwei getrennten Tetrachorden den neuen Tonraum abschreitet, gleichzeitig aber die neuen Gerüsttöne für die Binnenkadenzen des Abgesangs vorbereitet. Die äußere Struktur der Tetrachorde markieren die auf betonten Silben stehenden Noten, die somit als Eckpunkte *g*, *d*, *A* den Rahmen vorgeben, in dem sich die Dreiklangsmelodik *g-e-*

⁹⁹ Die von Rainer aufgrund des oben liegenden Halbtonschrittes konstatierte aufwärtsstrebende Tendenz des lydischen Tetrachords (mit *b*-Vorzeichnung) ist hier jedoch nicht zu beobachten. Möglicherweise müssen die Konsequenzen aus den leittönigen Spannungen innerhalb der Tetrachorde neu überdacht werden.

c-A in zwei Wellen umspielend bewegt und die Kadenzen des Abgesangs (A), c, e vorwegnimmt.

Mit den tonalen Entwicklungen der Neidhart-Melodien hat sich vor allem Rohloff im Rahmen seiner Edition 1962 auseinandergesetzt. Jedem Melodieabdruck stellt er eine Tonartenanalyse voran, in der er sich nicht auf die Angabe einer Finalis beschränkt, sondern die sich ändernde tonale Struktur im Verlaufe einer Melodie in ein System zu bringen versucht. Da Rohloff bemüht ist, alle melodischen Besonderheiten in sein System einzubinden und schlüssig damit zu erklären, wirkt dieses recht kompliziert, und er neigt dazu, gewisse Phänomene tonartlich überzuinterpretieren. Seine Arbeit zeigt indes, wie schwierig gerade die Lieder der O-Handschrift auf einen tonalen Nenner zu bringen sind. Besonders im Vergleich mit Rohloffs Analysen zu den parallelen Überlieferungen und weiteren Liedern anderer Handschriften fällt auf, um wieviel komplizierter seine Schemata – und damit auch die tonalen Beschreibungen – für die Melodien in O sind.

In den tonartlichen Analysen dieser Arbeit wird Rohloffs Beitrag nur insofern bemüht, als seine Erkenntnisse für die Interpretation Neues beitragen können. An dieser Stelle aber seien sein Vorgehen und die damit verbundenen Schwierigkeiten am Beispiel des Liedes O1 einmal exemplarisch vorgestellt und in die Interpretation eingebunden. Rohloff notiert für die Melodie O1 in seiner Edition folgende melodisch-tonale Struktur:¹⁰⁰



Die Kleinbuchstaben unter den abgekürzten Kirchentonnamen repräsentieren die einzelnen Melodiezeilen,¹⁰¹ in den Klammern stehen die jeweils erreichten tonalen Zentren und durch die Bindebögen, die Rohloff nicht erläutern, sollen offenbar übergreifende melodische Phrasen gekennzeichnet werden.¹⁰²

Die erste Melodiezeile verweilt mit Quintinitium und Tonus currens in mixolydischer Tonart, wobei augenscheinlich die „Basis f“ das tonale Zentrum dafür liefern soll. Diese Beurteilung verwundert, da einerseits das f in dieser Zeile keinerlei Rolle spielt, zum zweiten in dieser Phrase außer einer Quinte kein Intervall durchlaufen wird und somit keine tonartlichen Verhältnisse entstehen: beim

¹⁰⁰ Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 200. Die Abkürzungen bedeuten Mlyd. = Mixolydisch, hJon. = Hypo-Jonisch, Äol. = Äolisch, lim. = limen (= Schwelle).

¹⁰¹ Man beachte die Sorgfältigkeit, mit der Rohloff Beobachtungen in seinem System wiedergibt, wie hier die leichte Stollenvariante von Zeile 8, markiert als d'. Er erkennt offenbar diese Varianten an und versucht nicht, sie als korruptierte Formen zu verurteilen.

¹⁰² Für die Zeilen 1 und 2 (bei Rohloff a und b) und die Zeilen 11 und 12 (g und h) bestätigt Rohloffs Zeilenbindung die oben postulierten melodischen Langzeilen.

ersten Vernehmen des Stückes ist am Ende dieser Zeile die Tonart noch nicht geklärt – es könnte sich hierbei ebenso gut um das Dorische handeln, für das ein Quintanfang am üblichsten ist. Spätestens zu Anfang des zweiten Stollens wird natürlich klar, wie dieses Initium zu verstehen ist, dennoch wirkt die exakte Bestimmung einer Tonart für einen einzigen Quintsprung etwas zu weitgreifend, zumal sie zwar anachronistisch, aber weit treffender als Jonisch interpretiert werden könnte – eine Kategorisierung, die Rohloff in der Folge auch nicht scheut. Die Basis *f* offenbart sich hingegen erst in der zweiten Melodiezeile, die Rohloff als *f*-Jonisch bezeichnet. Anscheinend verleitet die Vorzeichnung *b* ihn zur Verwendung der Tonart, die erst viel später von der Musiktheorie zusammen mit dem Äolischen in den Kanon der Kirchentöne aufgenommen wird, um eine Beschreibung für die Verwendung von Moll- und Dur-Tonarten zu finden, die in der Renaissance schließlich das kirchenmodale System sprengen. Im vorliegenden Fall greifen jedoch nach wie vor die Kirchenmodi, denn das Lydische wird im Mittelalter sehr häufig mit *b*-Vorzeichnung verwendet.¹⁰³

Für die 3. Melodiezeile konstatiert Rohloff, vermutlich wieder aufgrund des eben erwähnten *b*, eine Modulation nach Äolisch, denn die Hinwendung zur Binnenfinalis *d* wäre normalerweise als dorisch zu bezeichnen. Ein einzelnes *b* muß hier keinen Moll-Charakter suggerieren. Betrachtet man nämlich diesen Ton, wie oben erörtert, als melodischen Angelpunkt einer neuen Wendung der Melodie innerhalb eines Tetrachordes, dann verliert das *b* seinen harmonisch-tonalen Impetus. Die Kadenz auf *d* kann somit getrost als Hinwendung zum Dorischen betrachtet werden. Der Bezeichnung „Äolisch“ stellt Rohloff in Klammern das Kürzel für das von ihm benannte Phänomen des „limen“ zur Seite, in diesem Fall als „Sekundschwelle“ über der Basis.¹⁰⁴

Die Bezeichnung der Wendung nach *d* als *limen* bedeutet, daß Rohloff als Grundlage der Melodie die Basis *c* ansieht, die in seiner Analyse jedoch im Aufgesang überhaupt keine Erwähnung findet. Der Abgesang steht nach Rohloffs Auskunft hingegen allein auf *c*, wobei daran zu erinnern ist, daß er den melodischen Tiefpunkt *A* in Zeile 9 nach *c* „korrigiert“. In seiner Auflistung der „Stufen der tonalen Basis und des tonartlichen Fluktuiere[n]s“¹⁰⁵ weist er dementsprechend das Lied O1 der Basis *c* mit den Nebenstufen *f* und *d* zu. Die für das tonale Zentrum wichtige Finalis *c* kommt zwar mit der Kadenz von Zeile 10 im ganzen Lied nur ein einziges Mal vor, wird dabei jedoch über den Subsemitonium modi erreicht, den Roh-

¹⁰³ Ob sich aus dem Lydischen mit *b*-Vorzeichnung die moderne Dur-Tonart entwickelt hat, ist reichlich diskutiert worden.

¹⁰⁴ Siehe S. 18 und Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 45.

¹⁰⁵ Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 46-48.

loff und Rainer als wesentliches Merkmal mittelalterlicher Melodien mit Dur-Charakter ausmachen.¹⁰⁶

Obwohl Rohloff die beobachteten tonalen Formen mit einem „Fluktuieren“ zwischen den Tonarten zu beschreiben versucht, geht er doch allein vom „klassischen“ kirchenmodalen System aus, wobei deutlich wird, wie schwierig dieser Bereich auch terminologisch zu fassen ist: weil das System eben nicht ausreicht, muß er es um die Anachronismen Jonisch und Äolisch erweitern. Seine Analysen greifen erst da wieder richtig, wo auch im kompositorischen Ansatz ein Wirken der Kirchentöne spürbar ist. Sinnvoll erscheint deshalb eine Verknüpfung dieses Ansatzes mit der von melodischen Bögen ausgehenden Tetrachordtheorie Rainers: beide Ansätze nehmen sich des Problems nämlich von entgegengesetzten Positionen aus an, eine Lösung jedoch scheint in der Mitte zu liegen. Als Grundstruktur Neidhartscher Melodik greift das kirchenmodale System durchaus noch.¹⁰⁷ Einzelne Phänomene, besonders das tonale Modulieren, vermag es aber nicht mehr zu erklären. An diesen Stellen greift meistens das Tetrachordsystem Rainers, das für die Ausweichungen zu neuen tonalen Zentren auch abseits der charakteristischen Hauptstufen eines Kirchentones verantwortlich gemacht werden kann. In Zeile 4(8) ist jedoch eine Durchdringung beider Prinzipien zu beobachten: die Melodiebewegung gehorcht den Vorgaben des Rezitativs, die tonale Entwicklung aber ordnet sich keinem Kirchenton unter.

d. Zusammenfassende Analyse

Bei Zusammenstellung der bisherigen Ergebnisse offenbart sich folgendes Bild der kompositorischen Strukturen von Lied O1, die aus verschiedenen, sich teils durchdringenden Elementen bestehen.

1. Melodieübergreifende Merkmale

- a. Die Melodie O1 ist in ihrer Anlage nicht zyklisch konzipiert, das heißt, es gibt keine umfangreicheren melodischen Phrasen, die Korrespondenzen zwischen den einzelnen Melodieteilen herstellen.
- b. Für eine Homogenität der Komposition sorgen jedoch kleine, aber auffällige Floskeln, die über die gesamte Melodie hinweg in Erscheinung treten: das regelmäßigste Motiv ist dabei die kadenzvorbereitende Formel mit ih-

¹⁰⁶ Siehe Rainer 1983, S. 160 und Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 46. Letzterer vermerkt dort: „Wie kräftig sich [...] das uralte Dur-Melos mit seinen Hauptelementen durchgesetzt hat, beweisen u. a. die Melodien [...] (O1) [...]. Sogar der Leitton unter der „jonischen“ Finalis ist vorhanden“.

¹⁰⁷ Die Bevorzugung von unorthodoxeren Modi, vornehmlich des Lydischen mit *b*-Vorzeichnung, deutet zwar eine Tendenz an, die schließlich von den Kirchentonarten wegführt, oder – aus anderem Blickwinkel gesehen – möglicherweise aus nichtkirchlicher Tradition erst zur Ordnung durch diese Tonarten gelangte, das Material aber bewegt sich größtenteils noch im abgesteckten Rahmen der Modi. Die von Rohloff verwandten Tongeschlechter Jonisch und Äolisch lassen sich durch Transposition der Kirchentöne erklären, wobei das Äolische auf *d* mit kleiner Sext nicht einmal offen zutage tritt und eigentlich als Dorisch identifizierbar ist.

rem charakteristischen, einleitenden Terzfall. Eine Verknüpfung von letzter Aufgesangs- und letzter Abgesangszeile¹⁰⁸ wird durch drei Elemente erreicht:

- i. den ohrenfälligen Sextsprung *c-a*;
 - ii. die sich entsprechende Stollen- und Abgesangskadenz auf *e*, wenngleich sie auf unterschiedliche Weise erreicht wird;
 - iii. die identische Vertonung der unvermittelten Interjektion „*owe*“.
- c. Die Bildung der wichtigen Kadenzen mit Ausnahme des Abgesangschlusses findet mittels Zweitonligaturen statt (Zeilen 1(4), 5(8) und 10).
 - d. Springende Bewegungen, die größtenteils durch Gegenbewegungen abgefangen werden, sowie Tonwiederholungen prägen die Melodiebildung des gesamten Liedes, während eine sekundweise Fortschreitung in Form von Skalenketten konsequent vermieden wird.
 - e. Der Tonumfang der Melodie hält sich im unauffälligen Rahmen einer Note auf.

In weiteren Punkten unterscheiden sich die Auf- und Abgesangsmelodien deutlicher voneinander, so daß sich eine getrennte Beobachtung anbietet.

2. Zum Aufgesang

- a. Melodiebildende Prinzipien des psalmodischen Rezitativs gestalten die Zeilen 1(5) und 4(8): einer Initiumsfigur folgt stets ein Tonus currens, wodurch der Text Einfluß auf die Melodieformung nimmt und für eine sehr geradlinige Gestaltung der Zeilen sorgt. Durch dieses Gestaltungsmittel werden zielstrebig größere Textmengen transportiert, ohne daß sich die Zeilen mit melodischer Bewegung allzusehr aufhalten.
- b. Der Ton *b* in den Zeilen 2 und 6 erfüllt eine doppelte Funktion: er dient nicht nur als tonartlicher Angelpunkt zu einer Wendung ins Lydische, sondern verleiht als melodischer Höhepunkt der unterlegten Silbe eine besondere Betonung.
- c. Die einzige melodische Abweichung des 2. Stollens in Zeile 8 beruht nicht auf fehlerhafter Überlieferung, sondern ist planvoll vorbereitet und sorgt neben der Herstellung einer Parallelität zur letzten Abgesangszeile mit der tiefergelegten Wendung *d-c* auch für einen deutlicheren Abschluß des Aufgesangs.
- d. Es herrscht kein einheitliches tonales Zentrum, besonders durch das Eingangsintervall scheint aber das *c* als Ausgangsbasis zu fungieren. Modulationen zu den neuen tonalen Zentren der Zeilen 2(6), 3(7), 4(8) entstehen aus der Melodiebewegung auf der Grundlage von Tetrachorden.

¹⁰⁸ Als letzte Abgesangszeile wird hier die Verbindung von Zeile 11 und 12 aufgefaßt.

3. Zum Abgesang

- a. Die Zeile 9 markiert den Beginn des Abgesangs durch ein neues Element der Melodiebildung: die bis dahin weitgehend rezitativische Struktur wird zugunsten einer pentatonischen Fallzeile aufgegeben, die außerdem die Kadenzöne der Abgesangszeilen vorwegnimmt.¹⁰⁹
- b. Die Linienführung des Abgesangs gestaltet sich schon beginnend mit Zeile 9 wesentlich unruhiger als die der Stollenmelodien.
- c. Auch in diesem Teil von O1 herrscht keine einheitliche tonale Anlage, die Basis *c* jedoch erhält durch Verwendung des Subsemitonium modi *H* bei der Kadenzierung der Zeile 10 eine deutlichere Festigung.

Die Melodie zeigt eine bewußt gestaltete Anlage, in der sich Auf- und Abgesang kontrastierend gegenüberstehen: während der Aufgesang sich rezitativischer Schemata bedient, verwendet der Abgesang eine vorwiegend springende Melodiebildung. Dadurch ist die Melodie sehr abwechslungsreich, durch das gänzliche Fehlen von Skalenmelodik aber auch unruhig gestaltet. Die tonale Anlage bleibt unklar und basiert weniger auf kirchentonalem Prinzipien, die die Melodie von außen her strukturieren, als vielmehr auf einer aus melodischer Motivation entstandenen tonalen Fortschreitung.

¹⁰⁹ Man könnte in dieser Zeile eine gewisse Art von „Exposition“ für den Abgesang sehen.

3. „Svmm̄er vnde winder“ (Lied O2)

a. Zur Überlieferung

Der Aufzeichnung des Liedes O1 folgt nach einem trennenden Freiraum auf folio O1vb die Notation des Liedes „Svmm̄er vnde winder“, das als Winterlied 22 Eingang in die germanistische Forschung fand. Zur Melodie existiert in diesem Fall keine parallele Überlieferung. Die Notation erstreckt sich von der Mitte der Spalte O1va bis zur ungefähren Mitte von O1vb.

Die Lesbarkeit der Melodie von O2 ist etwas beeinträchtigt. Ein Beschnitt der Seiten betrifft die Melodie zwar kaum, jedoch ist durch starke Zerstörung und Nachdunkelung des linken Seitenrandes die Lesung erschwert. „Außerdem ist am Ende der ersten und zweiten Zeile die Tinte stark verwischt, möglicherweise durch Wassereinwirkung, so daß zumindest im Faksimile die Noten und teilweise auch der Text nicht mehr lesbar sind.“¹¹⁰ Dafür sind aber wesentliche Elemente der Notenaufzeichnung noch erhalten, denn „Trotz des stark beschädigten Rands von fol. 2 sind fast alle Schlüssel der Melodie O 2 zu erkennen“¹¹¹. Diejenigen Schlüssel, die nicht mehr lesbar sind, können aufgrund der Parallelstellen als c4-Schlüssel identifiziert werden. Bennewitz-Behr meint jedoch, daß eine Schlüsselergänzung bis zur 7. Zeile, von der in der SNA ausgegangen wird,¹¹² nicht nötig sei.

Die Abweichungen sogar der zentralen, relativ handschriftennahen Editionen untereinander und von der Handschrift sind bei diesem Liede noch frappanter als bei O1. Dies ist zum einen auf die schwierige Überlieferungssituation, zum anderen auf kommentierte wie stillschweigende Veränderungen durch die Herausgeber zurückzuführen¹¹³.

Der Aufgesang birgt in der Lesung von Bennewitz-Behr nur wenige wirklich strittige Stellen, die hauptsächlich in der Deutung des überlieferten Notentextes bestehen. Nur Evers nimmt eine abweichende Lesung des Notentextes vor: in Zeile 7 interpretiert sie das Notenzeichen über der Silbe „en-“ als absteigende Sekundligatur *a-g*. Alle anderen Editionen einschließlich Bennewitz-Behr lesen hier jedoch eine einfache Virga, die sich auch als solche im Faksimile identifizieren läßt. Der Abgesang bereitet hingegen in der Interpretation der handschriftlichen Substanz

¹¹⁰ Evers 1999, S. 26.

¹¹¹ Evers 1999, S. 29.

¹¹² SNA I: R5 (Kommentarband).

¹¹³ Bennewitz-Behr beschreibt ausführlich die Diskrepanzen der Editionen (siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 124f.); und im Kommentar der SNA befindet sich ein ausführlicher Lesartenapparat, der durch die Beigabe von Notenbeispielen besonders anschaulich ist. Die Korrekturen der Herausgeber, die in erster Linie eine Vereinheitlichung der Stollenmelodien anstreben und zu meist von einer „verderbten“ Überlieferungssituation der Handschrift O ausgehen, sollen im folgenden ebenso wenig eine Rolle spielen wie die irrtümlichen Lesungen der Handschrift, die von Bennewitz-Behr geklärt werden konnten. Lediglich die auch von Bennewitz-Behr als kritische Punkte erkannten Problemstellen der Melodieüberlieferung sollen hier erörtert werden.

größere Schwierigkeiten, die schon bei der Textverteilung beginnen. Schmieder und Bennewitz-Behr schlagen in Zeile 10 eine Spaltung des Tons *a* über dem Wort „langhe“ vor, um dadurch die Ligatur auf die vorletzte Silbe zu verschieben und so eine Korrespondenz in der musikalischen Behandlung der klingenden Verskadenz zur letzten Zeile herzustellen:

Gegen diese Lösung spricht, daß die Ligatur in der Handschrift eindeutig über der Silbe „-ghe“ plazierte wurde und durch eine Spaltung des letzten Tons der Zeile 10 ebenfalls eine klingende Kadenz erreicht würde, ohne daß in die Textverteilung eingegriffen werden muß. Eine Ligatur auf dem Reimwort ergibt sich nicht obligatorisch, da der charakteristische Terzsprung auf die Finalis hier fehlt. Die Herstellung einer Parallelität dieser Zeilenenden erscheint verlockend. Dennoch folgt die vorliegende Arbeit in diesem Fall der handschriftlichen Überlieferung, da keine zwingende Notwendigkeit für ein Abweichen besteht.

Die Schwierigkeiten mit dem eigentlichen Notentext beginnen bereits mit der ersten Abgangszeile:

„Problematisch ist [...] die Schlüsselsetzung in Z. 9 (bis einschließlich Z. 10 Mitte) (= O 1vb, 2. System): an dieser Stelle ist in der Hs. keine Vorzeichnung zu erkennen, man muß sich an dem knapp vor Schluß des Systems stehenden *b* orientieren, aber selbst dies bleibt unsicher, da alle Notenlinien vollständig abgerieben sind und auch der Übergang von System 2 zu 3 nicht eindeutig entscheidbar ist [...]“¹¹⁴

Es ist vor allem dieser Übergang vom 2. zum 3. System auf folio O1vb, der zu unterschiedlichen Lösungen in den Editionen führte. Einheitlich gehen alle Ausgaben von der geläufigen *c4*-Schlüsselung für das 2. System aus, die im übrigen auch für alle anderen Systeme dieser Liedaufzeichnung gilt. Man ist bei Betrachtung des Faksimiles geneigt, die ersten vier Töne der Zeile 10 als *a-c'-c'-a* zu lesen, wie es Gennrich getan hat¹¹⁵, wobei die beiden *c'* die kritischen Töne an der Schnittstelle der Systeme darstellen. Vor dem ersten dieser Töne ist zwar das besagte Vorzeichen *b* vermerkt, die Note scheint aber mindestens im Terzabstand zur vorangehenden zu stehen, die in den Ausgaben einhellig als *a* wiedergegeben wird. Der zweite dieser strittigen Töne, mit dem ein neues System in der Handschrift begonnen wird, steht genau hinter der Schlüsselung, so daß es sich hierbei eindeutig um ein *c'* handeln muß. Sollten beide Töne jedoch als *c'* zu lesen sein,

¹¹⁴ Bennewitz-Behr 1983, S. 124.

¹¹⁵ Bennewitz-Behr 1983, S. 125.

so hat das Akzidens *b* hier wenig Sinn. Rohloff wählt die Lesung *a-b-c'-a*, während Schmieder und Bennowitz-Behr sich für die umgekehrte Variante *a-c-b'-a* entscheiden. Während die erste Deutung vor allem auf die relativ klare Lesung des zweiten *c'* eingeht, unterschlägt sie jedoch eine weitreichende Konsequenz: die Vorzeichnung ist der einzige Hinweis auf eine Schlüsselung in diesem System. Sollte der letzte Ton des Systems also das vorgezeichnete *b* sein, so bereitet es Schwierigkeiten, den vorangehenden Ton als *a* zu lesen, also einen Sekundschritt anzunehmen. Die Lesung von Schmieder und Bennowitz-Behr ist insofern bequemer, als sie beim letzten Ton des Systems von einem Terzsprung ausgeht, und dieses aufgrund der dazwischenliegenden Vorzeichnung als auf *c4* geschlüsselt definiert wird. Das Akzidens bezieht sich in diesem Fall also auf keine Note im gleichen System, sondern die erste im nächsten. Dabei wird jedoch die Tatsache ignoriert, daß der erste Ton der nächsten Zeile höchstwahrscheinlich ein *c'* ist. In diesem Dilemma scheint Gennrichs Lesung von zwei aufeinanderfolgenden *c'* tatsächlich den goldenen Mittelweg darzustellen – mit eben jener Schwachstelle, daß die Vorzeichnung zweckfrei wäre.

Eine dritte Variante eröffnet sich aber, wenn man die oben angestellten Beobachtungen konsequent anwendet:¹¹⁶ Angenommen, der letzte Ton des zweiten Systems von O1vb ist tatsächlich das mit der Vorzeichnung bedachte *b*,¹¹⁷ und das vorangehende Intervall umfaßt mindestens eine Terz, so wären die beiden zuvor stehenden Noten identischer Tonhöhe entweder als *g* oder gar als *f* zu lesen. Es lassen sich ferner Notenlinienandeutungen um die ebenfalls auf gleicher Höhe stehenden Töne zu den Silben „-dus han“ und „ghe-“ erkennen. Da diese wiederum ungefähr im Terzabstand zu den zuvor erwähnten, noch unklaren Tönen stehen, muß es sich hierbei um die Reste der *d*-Linie handeln. Alle übrigen Töne ergeben sich nun relativ klar. Der erste Ton der Zeile wäre demnach ein *f*, so daß hiervor der entsprechende *f3*-Schlüssel gestanden haben müßte: es läßt sich direkt vor diesem Ton sogar im Faksimile ein sehr schwacher Schemen ausmachen, der zur oberen Rundung eines *f* gehört haben könnte. Wenn also wirklich in diesem System ein Schlüsselwechsel auf *f3* vorliegt, dann ließe sich das Fehlen eines *c*-Schlüssels dadurch erklären, daß er gar nicht ausgeführt wurde, weil die entsprechende Linie als Schreiblinie des Textes darüber dient. Ein bewußter Schlüsselwechsel zur Darstellung einer tiefen Melodiephrase am Beginn des Abgesangs geht außerdem mit den Beobachtungen zur Melodie O1 konform.¹¹⁸

¹¹⁶ Die folgende Variantenüberlegung wird in Abweichung von Bennowitz-Behr nur deshalb angestellt, weil sie auch in ihrer Arbeit die Lesart lediglich erwähnt, aber nicht begründet, eine deutliche Diskrepanz zwischen Handschrift und allen Übertragungen jedoch sogar im Faksimile erkennbar ist.

¹¹⁷ In der Tat läßt sich sogar im Faksimile ganz schwach der Schemen einer Linie knapp unter dem Ton *b* erkennen, was die Lesung bekräftigen würde, da das *b* ja in einem Zwischenraum liegen muß.

¹¹⁸ Der Schlüsselwechsel von *c4* nach *f3* für eine tiefe Melodieführung zur Vermeidung von Hilfslinien ist in Handschrift O wiederholt zu beobachten: neben O1 auch in O3 und O6.

Die neue, alternative Lesung für besagtes System heiße demnach wie folgt:

Die leeren Notenköpfe markieren diejenigen Noten, die aufgrund der schlechten Lesbarkeit des Originals als Varianten zu den jeweils unmittelbar vorangehenden Tönen möglich sind.

Das ohnehin suspekte Erscheinungsbild der Melodie, vor allem in bezug auf Ambitus und tonales Gefüge, wird durch die neue, unbequemere Lesung scheinbar eher problematischer. Entgegen klassischer Forschungsmeinung fügt sich die neue Variante jedoch gut in das Spektrum der Melodiebildung dieser Handschrift ein. Im folgenden dient die Version Gennrichs gleichwohl aus Kontrollgrnden als Alternative zu dieser Lesart.¹¹⁹

Die zweite Problemstelle gegen Ende des 3. Systems von O1vb liegt ebenfalls in der Umgebung einer Vorzeichnung. Und wieder scheint bei näherem Hinsehen das *b* keinem Ton anzugehören, so daß in manchen Editionen, darunter der SNA, die Lesung *g-a-c-a-a-g* ber den Silben „vnde han minen mot an“ zu finden ist. Auch hier wäre die Vorzeichnung ohne Sinn. Schmieder, Rohloff und Bennowitz-Behr lesen übereinstimmend *g-a-c-a-b-g*, wobei sie das Akzidens auf den ersten im nächsten System stehenden, allerdings schwer lesbaren Ton beziehen. Dieser scheint jedoch eher, wie in der SNA geschehen, als *a* identifizierbar zu sein. Ein Weg aus diesem Dilemma könnte die Deutung des letzten Tones dieses Systems als das durch die Vorzeichnung gemeinte *b* darstellen, da diese Note vom Kopf her zwar noch auf der *a*-Linie steht, ihr Virgahals jedoch – vielleicht als Korrektur eines irrtümlich gesetzten Notenkopfes gedacht – deutlich höher gezogen ist und damit klar in den darüberliegenden Zwischenraum ragt. Als alternative Lesung bietet sich also folgende Variante an:¹²⁰

¹¹⁹ Für den praktischen Musiker besteht in den Varianten von Schmieder-Bennowitz-Behr, Gennrich und Rohloff kein großer Unterschied. Diese melodischen Feinheiten können in mündlicher Praxis sehr schnell von der einen in die andere Version wechseln.

¹²⁰ Diese Deutung soll gleichberechtigt den übrigen angegestellt sein, ohne sie zu ersetzen, da sie im Gegensatz zur Variante der Zeile 9 (siehe oben) auf wesentlich instabilerem Fundament fußt. Für die tonale wie melosbezogene Analyse ist der Variantenreichtum dieser Stelle jedoch kaum von Bedeutung (siehe Anmerkung 119 auf S. 46).

Neben zahlreichen Diskrepanzen, die auf individuelle Editionsprinzipien und irrtümliche Lesungen zurückzuführen sind, konzentriert sich die Lesartenproblematik im wesentlichen auf vier Punkte:

1. die Lesung einer Ligatur *a-g* in Zeile 7 über der Silbe „en-“ durch Evers, die jedoch von keiner weiteren Edition gestützt wird;
2. die Forderung von Schmieder und Bennowitz-Behr nach einer Tonspaltung in Zeile 10 über dem Wort „langhe“, um die Ligatur *g-f* in Analogie zum Reimwort der letzten Zeile auf die vorletzte Silbe zu verlagern;
3. die Schlüsselung der ersten Abgangszeile 9, die in der Handschrift nicht mehr erkennbar ist, von den Editionen aber stets als *c4* postuliert wird, sowie – damit verbunden – die Interpretation der *b*-Vorzeichnung im 2. System von O1vb, die die Herausgeber sehr unterschiedlich handhaben;
4. die Deutung des Akzidens *b* im 3. System von O1vb (betrifft Zeile 11).

Eine bisher nicht angeführte, weil von der handschriftlich bezeugten Gestalt deutlich abweichende Lesart wird im Zuge der Analyse von Melodiebildung und Linieneinführung unten abgedruckt und eingeschätzt. Im folgenden Melodieabdruck als Grundlage der Analyse werden zu den Punkten 3 und 4 stets die oben erörterten, neu eingeführten Varianten verwandt, wobei für die weitreichende Neuinterpretation von Punkt 3 die Alternativlesung Gennrichs ebenfalls Eingang in die Deutung findet. In bezug auf Punkt 1 wird der traditionellen Lesung der Zeile Vorzug gegeben, für Punkt 2 von einer Verrückung der Textunterlegung abgesehen und der Handschriftenversion gefolgt.

O2: Svmmmer vnde winder

1. Svmm - mer vn - de win - der 2. sint [mir] bey - de ghe - li - che lanc

3. we se och vn - der - scey - den sin

4. des - se re - te la - zent mir zo lo - sen a - ne strit

5. nie - man ist so swin - der 6. to - der lie - ue ley - den wanc

7. em en - kan der blo - men scin

8. tru - ren nicht er - ven - den her en sien sich al - le ta - ghe

9. al - dus han ich mich ghe - sent

10. nach der gu - den lan - ghe here

11. vnde han mi - nen mot an se ghe - went

12. so ist ir vra - ghen wes ich dum - mer ghe - - re

Die leeren Notenköpfe (g) der Zeilen 9 und 10 markieren eine aufgrund schlechter Lesbarkeit des Originals mögliche Alternative zu dem jeweils vorangehenden Ton *f*.

b. Zur Diastematik: Eine kreative Verarbeitung von Rezitativik

Das wohl augen- und ohrenfälligste melodische Intervall der Melodie von O2 ist der Sextsprung *g-e'* zu Anfang der Zeilen 2 und 6, der zwar in fast allen Editionen „unkorrigiert“ wiedergegeben wird, den Bennewitz-Behr aber zumindest als überraschende, den Melodiebogen merkwürdig unterbrechende Wendung kommentiert.¹²¹ Vor einer Interpretation stellt sich daher die Frage „hinsichtlich der Einschätzung von „richtig“ und „falsch“ der überlieferten Melodie.“¹²² Für die Richtigkeit des Sextsprunges spricht einerseits die eindeutige Notierung und durch das Ausschreiben der Stollenwiederholung auch die klare Bestätigung des

¹²¹ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 124.

¹²² Bennewitz-Behr 1983, S. 128.

Phänomens – Verschreibungen des Notators von Handschrift O kommen hier nicht ernsthaft in Frage. Außerdem findet sich im Intervallsprung der Zeile 12 (*c-a*) eine Entsprechung zur besagten Stelle des Aufgesangs¹²³. Der Aufwärtssprung in die Sext scheint für Melodieführungen dieser Handschrift nicht ungewöhnlich zu sein, denn auch O1 und O3 enthalten dieses melodische Intervall. Es ist hier jedoch entgegenzuhalten, daß der Sextsprung in allen anderen Fällen von einem absoluten Tiefpunkt der Melodie ausgeht und sie auf eine Haupttonstufe zurückführt, sich somit also innerhalb des bereits abgesteckten Tonrahmens aufhält und eher wie ein „Befreiungsschlag“ aus melodischen Tiefen wirkt. Eine ganz andere Funktion hat dieses Intervall im Aufgesang von O2: durch ihn wird zu einem extrem frühen Zeitpunkt ein völlig neuer Tonraum für die Melodie erschlossen und ein anderes tonales Zentrum wirksam. Die mittels eines typischen Initiums ange deutete dorische Tonart kann sich innerhalb lediglich einer Zeile kaum etablieren, bevor sie abrupt verlassen wird. Von daher ist dieser spezielle Sextsprung nicht direkt mit den melodischen Intervallen anderer Melodieteile vergleichbar.

Die Forschung traut diesbezüglich der handschriftlichen Überlieferung wenig, was sich in den Korrekturvorschlägen von Bertau und Kur bereits in den sechziger Jahren für den betreffenden Melodieteil von O2 äußert: beide gehen von einer Quintverschreibung des besagten Melodieteils aus und übertragen die entsprechenden Zeilen wie folgt, wobei letztlich nicht erklärbar ist, wie es zu einer solchen Verschreibung in der Handschrift hätte kommen sollen:¹²⁴

¹²³ Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 128.

¹²⁴ Bertau beschreibt seine Lesung im Rahmen einer Besprechung der Ausgabe von Hatto/Taylor lediglich in Worten (siehe Bertau 1960/61, S. 25f.), während Kur seiner Interpretation anlässlich einer Besprechung der Edition Rohloffs ein Notenbeispiel beigelegt (siehe Kur 1966, S. 71-73), das bereits von Bennowitz-Behr zitiert wird (siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 128) und hier der Anschaulichkeit halber in Umschrift wiedergegeben ist. Die übrigen Diskrepanzen der Lesart Kurs gegenüber der Handschrift, beispielsweise die Korrektur des ersten Tons im zweiten Stollen von *e* zu *d* sowie der normalisierte Liedtext, sollen hier unbeachtet bleiben.

8
1. Su - mer un - de win - der 2. sint mir doch ge - li - che lanc,
8
3. swies joch un - der - schei - den sin:
8
4. di - se re - de la - zet in ze - loe - sen a - ne strit!
8
5. nie - men ist so kin - der, 6. tuot im lie - be lei - den wanc
8
7. im en - kan der bluo - men schin,
8
8. triu - wen, niht er - - wen - den, er en - sen sich al - ler zit

Die eckigen Klammern markieren die nach unten quintversetzten Partien.

„Tatsächlich erscheint diese transponierte Fassung erheblich „verstehbarer“ als die handschriftlich bezeugte“¹²⁵, denn nach der dorischen Initiumsformel verharrt die Melodie für eine weitere Zeile hauptsächlich auf dem erreichten Rezitationston *a* und festigt durch die Bewegung im Quintraum die dorische Tonart. Selbst die Halbtonverhältnisse bleiben nach einer Transposition identisch und zudem wird der relativ große Ambitus der handschriftlichen Fassung auf eine Oktave reduziert. Diese Zusammenziehung jedoch erscheint angesichts der üblichen Tonumfänge der Handschrift O eher zu drastisch, denn hier ist für gewöhnlich im Gegensatz zu späteren Neidhart-Überlieferungen der tendenziell große Ambitus einer None oder Dezime anzutreffen. Ergänzt man jedoch diese Korrektur um die oben dargestellte neue Lesung der Zeile 9, die den Tonraum entgegen allen Editionen um zwei Töne nach unten vergrößert, so würde diese kombinierte Fassung wieder den „unauffälligen“ Umfang einer Dezime einnehmen.

Eine solche Quintverschreibung ist allerdings nur denkbar, wenn bereits die Vorlage von Handschrift O einen Fehler besaß oder der Schreiber von O einen f3-Schlüssel irrtümlich als c3-Schlüssel las. Die nicht identische Wiederholung des Stollens, die dennoch den gleichen Sextsprung aufweist, ist jedoch ein starkes Indiz gegen einen solchen Fehler, denn schon in der Vorlage hätten die betroffenen Zeilen in separaten Systemen mit falscher oder mißverständlicher Schlüssellung stehen müssen – das sind für einen solch „geregelten Irrtum“ der Zufälle zu

¹²⁵ Bennowitz-Behr 1983, S. 129.

viele. Die ausgeschriebenen, nicht identischen Stollen sprechen hingegen vielmehr für eine relativ aufführungsnahe Notation in der Handschrift O, die nicht auf rein schriftlicher Verbreitung mit in der Folge leichter auftretenden Verschreibungen basiert, sondern durch „Abhören“ über allenfalls wenige Zwischenstationen in die Handschrift gelangte.

Während Bertau keine Ursachen für die Transposition anführt, nimmt Kur einen in der Handschrift nicht vermerkten Schlüsselwechsel für die nämlichen Zeilen an. Dieser Wechsel hätte jedoch von einem c4- auf einen f4-Schlüssel erfolgen müssen, was erstens sehr ungewöhnlich und zweitens aufgrund der Linienführung dieser Zeilen auch gänzlich unnötig gewesen wäre. An den Stellen des vermeintlichen Schlüsselwechsels ist die Handschrift ausgerechnet dermaßen unleserlich, daß man nicht zu sagen vermag, ob sich dort eventuell gar ein neuer Schlüssel befunden haben könnte. Zum Teil ziehen sich die betreffenden Melodiephrasen aber bis in ein neues System hinein, das, wenn auch im Faksimile aufgrund starker Verschmutzung nicht erkennbar, so doch gemäß Lesung mit dem gängigen, unveränderten c4-Schlüssel vorgezeichnet ist. Diese Erklärung vermag also nicht hinreichend zu befriedigen.

Als weitere melodische Elemente erkennt Bennewitz-Behr im Aufgesang dieser Melodie ein den Beobachtungen zu O1 ähnelndes, rezitatives Moment der Zeilen 1, 2 und 4 mit Wiederholung im zweiten Stollen.¹²⁶ Ungeachtet einer eventuellen Transposition dieser 2. (6.) Zeile, die das Merkmal nur intensivieren würde, begegnet hier erneut der von Kohrs konstatierte Rezitativ-Typus.¹²⁷

Neben dem rezitativen Element sieht Bennewitz-Behr in Zeile 4 außerdem die Fortführung einer in Zeile 3 beginnenden Fallzeile¹²⁸, die von den Tonrepetitionen lediglich spannungsvoll unterbrochen wird. An dieser Stelle kommt es jedoch sehr auf die Interpretation der Zeile 3 (respektive 7) und auf die Einschätzung der Funktion der Melodiebewegungen an.

Nimmt man für besagte Zeile die Korrektur von Bertau und Kur an, so offenbart sich der Aufgesang von O2 als fast mustergültiges Rezitativ. Durch eine Initiumsformel wird in Zeile 1 vom Grundton *d* ausgehend der Rezitationston *a* erreicht, der in der Folge die 2., 3. und einen Großteil der 4. Zeile beherrscht. Die Binnenkadenz am Ende der 2. Zeile auf *e* und der kurze Abstieg auf *d* mit erneutem Aufschwingen zum Rezitationston in der 3. Zeile sorgen für eine Zeilenstrukturierung und melodische Abwechslung des sonst zu eintönigen Tonus *currens*. Der erneute Abstieg gegen Ende der 4. Zeile bereitet schließlich die durch einen Terzsprung klar angesteuerte Kadenz auf *d* vor. Von einer versübergreifenden Fallzeile kann hier keine Rede sein.

¹²⁶ Bennewitz-Behr 1983, S. 129.

¹²⁷ Siehe S. 18. Kohrs bespricht O2 in seinem Aufsatz nicht direkt, die von ihm aufgestellten Prinzipien lassen sich aber auch hier wiederfinden.

¹²⁸ Bennewitz-Behr 1983, S. 129 sowie oben, S. 18.

Folgt man der handschriftlich bezeugten Fassung des Aufgesangs, wie Bennewitz-Behr sie zugrunde legt, so ist die rezitativische Struktur nicht mehr so extrem ausgebildet. Der durch das Initium erreichte Hauptton *a* wird in der 2. Zeile sofort abgesprungen und durch einen neuen Rezitationston *e'* ersetzt, der sodann auf *h* kadenziert. In Zeile 3 sorgt ein erneuter Absprung von *d'* auf *a* für das Erreichen der ursprünglichen Hauptstufe, die mittels eines Abstiegs und erneutem Initium betätigt wird, welches die Eingangsformel imitiert. Eine einzige, nur kurz durch Rezitationstöne unterbrochene Fallzeile ist auch in der handschriftennahen Lesart nicht anzunehmen: der erste Abwärtssprung in Zeile 3 dient allein dem Verlassen der höheren Rezitationsebene und dem Erreichen des ursprünglichen Tonus *currens a*. Der nun folgende spiegelsymmetrische Bau der Restzeile 3 erfüllt den Zweck, die schnelle Bewegung abzufangen, auszugleichen und auf den Rezitationston zurückzuführen. Es liegt in Zeile 3 also der Fall einer Ausgleichsmelodik vor, wie Kohrs sie als weiteres Element Neidhartscher Melodiebildung erwähnt¹²⁹.

Rainer hebt in dieser Melodie für das Dorische typische melodische Elemente hervor, die sich generell einer Gerüstöne erzeugenden Dreiklangsmelodik bedienen¹³⁰, darunter beispielsweise das Initium *d-f-g-a*¹³¹, das das Lied O2 in einer ausgezierten Variante eröffnet und in schlichter Form die zweite Hälfte der Zeile 3(7) gestaltet. In umgekehrter Reihenfolge wird die Formel an dieser Stelle ebenfalls durchlaufen und sorgt mit ihrem Krebs für den symmetrischen Bau der 3. (7.) Zeile.¹³² Eine Nähe dieses Formelmaterials zur Pentatonik wurde häufig konstatiert, im vorliegenden Fall jedoch findet neben den erwähnten Floskeln lediglich die Formel *d-c-A* in der neuen Abgesangsversion der Zeile 9 und die Schlußfloskel *f-d* Verwendung.¹³³

Für den Abgesang diagnostiziert Bennewitz-Behr als dominante Stilelemente einen Bewegungsausgleich, der – wie gezeigt – bereits den Aufgesang prägt, und die Verwendung von Terzsprüngen. Die Ausgleichsmelodik sorgt dabei für eine zeilenweise Gliederung der Abgesangsmelodie, wobei Zeile 9 durch die angedeutete Pentatonik und den spiegelsymmetrischen Bau noch sehr offen wirkt. Evers fordert für die ersten beiden Abgesangszeilen deswegen wieder einen übergreifenden melodischen Bogen,¹³⁴ so daß die pentatonische Bewegung der Zeile 9

¹²⁹ Siehe oben S. 18.

¹³⁰ Siehe Rainer 1983, S. 165.

¹³¹ Rainer 1983, S. 158f. „Diese Formeln wiederum sind [...] sowohl Gemeingut einstimmiger Musik des Mittelalters, wie darüber hinaus einstimmiger diatonischer Musik im allgemeinen“ (Rainer 1983, S. 167), wie Rainer an einigen Beispielen aufzeigt. Der Komponist bediente sich also mitunter eines gängigen Formelkataloges.

¹³² Diese zweite Hälfte der 3. (7.) Zeile dient gleichzeitig als Initium für den Tonus *currens* der darauffolgenden Zeile 4.

¹³³ Weitere dorisch-pentatonische Kurzglieder sind gemäß Rainer (1983, S. 158) noch *g-f-d*, *a-g-e* und die Formeln *d'-c'-a-f-d* und *c-d-f-g-a-c'*.

¹³⁴ Siehe Evers 1999, S. 105. Die melodischen Langzeilen werden bei ihr durch die Notation anschaulich dargestellt.

eine Antwort und Kadenz in Zeile 10 erfährt. Diese Interpretation ist bei klassischer Lesung der Zeile 9 verstehbar, weil sie weitgehend aussagefrei dasteht und durch eine Verbindung mit Zeile 10 erst eine Richtung erhält. Bennowitz-Behr betrachtet dennoch besagte frei im Raum stehende Zeile als autonom. Der Absang stellt nach ihrer Darstellung in seinen Kadenztönen eine zielstrebige Bewegung von *a* über *f* auf *d* hin dar.¹³⁵

Die neue Lesung dieser Zeile um eine Terz tiefer eröffnet für die melodische und tonale Interpretation allerdings neue Horizonte. Durch sie erhält der gesamte Absang eine eindeutige Betonung des tonalen Zentrums *f*, denn die drei Zeilen 9, 10 und 11 kadenzieren nun jeweils auf diesen Grundton hin. Sogar die letzte Melodiezeile betont das *f* ganz deutlich, bevor in einem Zitat des Aufgesangs die Finalis *d* erreicht wird.

Eine besonders auffällige Kadenzformel begegnet am Ende der Zeile 11: die Töne *g-f-e-d-f* über den Worten „an se ghewent“. Diese Klausel ist aus der zeitgleich (um 1300) überlieferten Sangspruchdichtung bekannt und erscheint beispielsweise identisch als strukturierende Kadenz in der Melodie Friedrichs von Sonnenburg, die in der Jenaer Liederhandschrift mit dem Text „So wol dir werlt“ unterlegt ist.¹³⁶ Da der Aufgesang auch hier voll ausnotiert ist,¹³⁷ kommt die Klausel insgesamt achtmal vor. In den folgenden Beispielen ist die hier identische Stollenwiederholung unter den Text des ersten Stollens gesetzt:

¹³⁵ Bennowitz-Behr 1983, S. 129. Bennowitz-Behr greift hier eine Feststellung auf, die Schmieder bereits für viele Lieder Neidharts konstatiert, ohne dabei jedoch O2 einzuschließen. (Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 12.)

¹³⁶ Litterae 10: Jenaer Liederhandschrift, f. 63v, Übertragung: Holz: Jenaer Liederhandschrift, S. 108. In der Übertragung von Holz wurden die Kadenztöne der Zeile 2 versehentlich eine Terz zu hoch übertragen, in der Errata am Ende der Ausgabe aber zu *f-f* über dem Wort „sol“ korrigiert.

¹³⁷ Dabei ergeben sich wie in Handschrift O ebenfalls geringe Unterschiede in den beiden Stollenmelodien.

So wol dir wert

2. [...] be - si - - tzen sol.
6. [...] keyn lib ge sach.

4. [...] -ber du mich.
8. [...] sel - be dich.

9. [...] die mvo - ter dyn.
10. [...] -be - schuol - ten syn.

11. [...] vnd e - re han.

12. [...] vn - der - - - - tan.

Eine zweite der insgesamt vier erhaltenen Melodien Friedrichs verwendet ebenfalls die erwähnte Klausel, allerdings stets mit zusätzlichem Leitton:¹³⁸

Nv merke ho vnd edele man

3. [...] dich ra - ten sol.
6. [...] tzvo ra - te wol.

8. [...] got vnd e - re.

12. [...] nicht en phli - get.

15. [...] nym - mer an ge - si - get.

Weitere Beispiele dieser Klausel, wenngleich in nicht so extremer Häufung, finden sich in der Jenaer Liederhandschrift auch an anderen Stellen, zum Beispiel bei Meister Stolle (f. 2r), dem Unverzagten (f. 40r) und Meister Zilies von Sayn (f. 20v) und anderen. Beim Hinnenberger erscheint ebenfalls die Variante mit Leitton von unten (f. 37r) und bei Bruder Wirner eine Verwendung beider Formen innerhalb einer Melodie (f. 7vb-8ra). Dabei wird die Kadenz entweder nach *c'*, in den allermeisten Fällen jedoch nach *f* geführt, was erstens auf eine besondere Wich-

¹³⁸ Melodie zum Text „Nv merke ho vnd edele man“, Litterae 10: Jenaer Liederhandschrift, f. 71r und v, Übertragung: Holz: Jenaer Liederhandschrift, S. 121f.

tigkeit des nur unter diesen Tonstufen stehenden Subsemitonium modi für die Kadenzformel schließen läßt,¹³⁹ und zweitens diese Klausel für andere Tonarten außer der lydischen und – in Ermangelung einer anderen Bezeichnung – „jonischen“ ausschließt. Somit kann ihre Verwendung hier bei Neidhart als eindeutige Bestätigung des tonalen Zentrums *f* gelten.

Diese Formel wird sich im 14. Jahrhundert, in der mehrstimmigen Musik als Oberstimmenklausel – auch Landini-Klausel genannt – behaupten und, verbunden mit dem harmonischen Unterbau der Machaut-Kadenz, schließlich an der Entwicklung der modernen Funktionsharmonik nicht unwesentlich beteiligt sein. Es ist schwer abzuschätzen, welche Wirkung sie beim zeitgenössischen Zuhörer erzielt haben mag: Assoziationen mit dem Sangspruch wie mit der mehrstimmigen Musik sind möglich. Ihre kadenzierende Funktion jedenfalls muß klar wahrgenommen worden sein, auch wenn sie nur als gewöhnliche Klausel empfunden wurde.

In der letzten Abgesangszeile bemerkt Schmieder ein Wiederaufgreifen der letzten Zeile der Stollenmelodie als planvoll angelegtes Element im Streben nach einer zyklischen Melodieformung.¹⁴⁰ Im Gegensatz zum deutlich nicht-zyklischen Bau von O1 ordnet Schmieder O2 denn auch in seine fein gegliederte Struktur unter die Kategorie 4 ein: „Entsprechungen zwischen der letzten Stollen- und letzten Abgesangszeile“¹⁴¹. Diese Parallelen sind jedoch nicht sonderlich weitreichend, erstrecken sich lediglich auf die zweite Hälfte besagter Melodiezeilen und konzentrieren sich vor allem auf den schlußbildenden Terzwechsel zwischen *d* und *f* – eine Kadenz-Figur, die ebenfalls häufig im Sangspruch Verwendung findet.¹⁴²

Die Ligaturen und die damit verbundenen kurzen Melismen dieser Melodie erfüllen mehrere Funktionen:

1. im Falle des Climacus zu den Stollenanfängen haben sie verzierenden Charakter;

¹³⁹ Vergleiche stets Tervooren/Müller 1972.

¹⁴⁰ Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 7.

¹⁴¹ Schmieder 1930 (Artikel), S. 8.

¹⁴² Ein Terzsprung zur Kadenzbildung erscheint zum Beispiel in der einzig erhaltenen Melodie des schon vor Neidhart wirkenden Sangspruchdichters Spervogel (Tervooren/Müller 1972, f. 29r), außerdem bei seinen Zeitgenossen, zum Beispiel Reinmar von Zweter (Gennrich 1967, f. 663r), sowie in der nachfolgenden Sangspruchdichtung, unter anderem bei Meister Rumeland (Tervooren/Müller 1972, f. 59vb-60ra) und Friedrich von Sonnenburg (Tervooren/Müller 1972, f. 70rv). Die Terzkadenz erfreut sich aber auch danach in der späten Sangspruchdichtung bis hin zu den Meistersingern einer großen Beliebtheit, wie beispielsweise an den Melodien Michel Beheims deutlich wird (Siehe Gille/Spriewald 1972, S. 474-486): Daraus Rückschlüsse auf Einflüsse zu ziehen, erweist sich jedoch von daher als schwierig, als daß alle diese Melodieaufzeichnungen dem 14. und 15. Jahrhundert entstammen und damit jünger als die Handschrift O sind. An dieser Stelle soll nur auf die allgemeine Bekanntheit der Formeln und auf ihren Verwendungsgrad innerhalb einer bestimmten Gattung verwiesen werden. Außerhalb der Sangspruchdichtung ist diese Form der Melodiebildung besonders stark beim Mönch von Salzburg im 14. Jahrhundert ausgeprägt (Siehe März 1999).

2. an den Versenden von Zeile 2, 4, 6, 8, 10, 11 und 12 leiten sie entweder Kadenzen ein oder sind für die Kadenzvorbereitung von Bedeutung; die Ligaturen in der Mitte von Zeile 8 und 12 gehören auch hierher, weil sie Binnenkadenzen markieren;
3. die mittig platzierten Ligaturen von Zeile 3¹⁴³, 7 und 9 sind Teil pentatonischer Ausgleichsmelodik und sorgen dabei für den spiegelsymmetrischen Bau der Zeilen.

Zur Melodiebildung von O2 wird abschließend noch ein Blick auf die Varianten der Stollenmelodien geworfen. An drei Stellen weichen die Stollen voneinander ab, wobei jeder Unterschied durch eine bestimmte Funktion erklärt werden kann.

1. Die erste Differenz betrifft schon den ersten Ton des zweiten Stollens, der in vielen früheren Ausgaben dem ersten Stollen entsprechend von *e* nach *d* korrigiert wurde. Die Setzung des *e* jedoch geht auf ein mittlerweile etabliertes tonales Umfeld ein: das Dorische wurde im ersten Stollen bereits eingeführt und auch die dem *e* folgende dorische Initiumsformel macht einen Beginn auf dem Grundton nicht mehr notwendig. Unter Vermeidung einer Tonwiederholung auf *d* wird stattdessen ein vorwärtsdrängendes Stilmittel eingesetzt, das die Stollen stärker verbindet und ein Stocken der Melodiebewegung beim Übergang verringert.
2. Die Veränderung in der Zeile 6 gegenüber Zeile 2 ist von nur sehr geringem Ausmaß. Lediglich die Wechseltonbewegung *e'-d'-e'-d'* weicht einem gleichmäßigeren Absteigen (*e'-d'-d'-d'*) der Melodiephrase. Man könnte in der Wahl dieser Variante den Wunsch nach improvisierter Abwechslung sehen.
3. Die Divergenz der Zeile 8 von Zeile 4 ist jedoch von größerem und zielgerichteterem Ausmaß. Das hier erstmals auftretende *b* leitet eine Binnenkadenz auf *f* ein, die wohl auf die zugrundeliegende Textstruktur der ersten Strophe abgestimmt ist und im Rahmen der tonalen Analyse unten näher behandelt wird.

c. Zur Tonalität: Eine schwaches Zentrum auf *d*

In bezug auf die tonale Anlage von O2 gibt es in der Sekundärliteratur nur wenig Erörterungen. Schmieder zählt O2 „zu der Gruppe von Melodien, die ihre Grundlage nicht klar zum Ausdruck bringt und die meistens auf mehr als einen Quintverband aufgebaut ist“,¹⁴⁴ obwohl er das Lied einen Absatz weiter relativ klar dem

¹⁴³ In den Arbeiten von Bennowitz-Behr und Evers wurde die Ligatur in Zeile 3 über der Silbe „vn-“ wohl versehentlich nicht markiert.

¹⁴⁴ Schmieder 1930 (Artikel), S. 11.

Verband *d-(f)-a* zurechnet. Wie oben gezeigt, schließt sich Rainer dieser Einschätzung an.

Das Dorische als Grundtonart anzusetzen, fällt im Fall von O2 nicht schwer. Die rahmenbildenden Zeilen stehen recht klar in dieser Tonart, und das Formelmateriale bedient sich tonartentypischer Floskeln. In der Quinttransposition der Zeilen 2 und 6 durch Bertau und Kur wird die Tonartenfrage für den Aufgesang sogar noch deutlicher zugunsten des Dorischen entschieden.

Hält man sich an die handschriftlich bezeugte Fassung dieser Zeilen, so findet an dieser Stelle allerdings ein Wechsel des tonalen Zentrums statt, den Rohloff als Modulation ins Hypomixolydische interpretiert. Eine Hinwendung zu dieser Tonart vermag jedoch besonders angesichts des anfänglichen Sextsprungs nicht zu überzeugen.¹⁴⁵ Zwar liest er offenbar in Anlehnung an Schmieders Interpretation dieser Stelle im ersten Stollen einen Quintsprung (*g-d'*), bevor die Sext *e'* erreicht wird, in der Stollenwiederholung indes tritt auch in seiner Lesung der Sextsprung ohne vermittelnde Quint offen zutage.¹⁴⁶ Eine herkömmliche kirchentonartige Analyse führt an dieser Stelle also nicht weiter. Ergiebiger hingegen erscheint eine Aufschlüsselung der Stelle mittels der schon bei O1 angewandten Tetrachordtheorie Rainers. Die Ausweichung auf eine höhere Rezitationsebene in Zeile 2 ließe sich demnach aus der Melodiebildung heraus erklären: durch das größte melodisch denkbare Intervall – die große Sext¹⁴⁷ – wird ein Rezitationston (*e'*) erreicht, von dem aus in Abwärtsbewegung ein Tetrachord ausgesprochen wird, der schließlich auf *h* kadenziert.¹⁴⁸ Die übrigen Teile des ersten Stollens entziehen sich der Tetrachordtheorie. Sie sind vielmehr einer klassisch dorischen Melodiestructur verpflichtet, wobei indes die Terz *f* gegen Ende der Zeile 4 eine eigenständige Betonung erfährt.¹⁴⁹

Anders stellt sich die Schlußzeile des 2. Stollens dar. Die schon bemerkte Betonung der Terz findet hier eine viel deutlichere Ausprägung. Durch den Ton *b* wird eine Wendung der Melodie zu einem auf *f* basierenden Tetrachord vorbereitet,

¹⁴⁵ Siehe Rohloff: Sangweisen, S. 400. Die Tatsache, daß Rohloff an dieser Stelle nicht seinen Begriff des *limen* für den Wirkungsbereich der „Sekundschwelle“ auf *e*-phrygisch anwendet, ist wohl darin begründet, daß er diesen Begriff in der Folge für die Untersekunde reserviert hat.

¹⁴⁶ Schmieder ergänzt diese Stelle nach seiner Lesung des zweiten Stollens, die jedoch von Bennewitz-Behr widerlegt werden konnte. Es verwundert, daß Rohloff die Konjektur Schmieders übernimmt, die Stelle, der sie entstammt jedoch, wenn auch nach neuen Erkenntnissen korrekt, abweichend überträgt.

¹⁴⁷ Zwar ist bei den Trouvères auch der Oktavsprung innerhalb einer Melodie zu beobachten (siehe Ahi! Amors), dies gilt aber in melodischer Hinsicht nicht als Intervall, sondern nimmt den Stellenwert einer Tonwiederholung ein.

¹⁴⁸ Dieser durch den zwischen erster und zweiter Stufe liegenden Halbtonschritt als phrygisch gekennzeichnete Tetrachord hat eine nach abwärts strebende Wirkung, die in diesem Fall exakt zutrifft.

¹⁴⁹ Warum Rohloff für diese letzte Zeile des ersten Stollens eine kurzzeitige Hinwendung zum *limen* der Grundtonart, also nach C-Jonisch, konstatiert, bevor das Dorische wieder gegen Ende der Zeile greift, ist nicht einsichtig. (Siehe Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 400.)

dessen Grundton durch Repetition ausdrücklich bestärkt wird.¹⁵⁰ An der Parallelstelle des ersten Stollens ist dieser Ton lediglich eine Durchgangsnote auf unbetonter Silbe. Die Wirkung der Zweitonligatur wird hier als schlußvorbereitende Wendung eingesetzt.¹⁵¹ Die klare Hinwendung zu einer Binnenkadenz auf *f* scheint dem vertonten Text geschuldet zu sein, der nach dem der Kadenz unterliegenden Wort „ervenden“ eine Zäsur aufweist. Die textlich zusammenhängenden Zeilen 7 und 8 werden durch diese Kadenz in der Mitte von Zeile 8 enger aneinander gebunden und eine neue Zeilenstruktur evoziert, die sich über die im ersten Stollen etablierte hinwegsetzt:

8
7. em en - kan der blo - men scin 8. tru - ren nicht er - - ven - den
8
her en sien sich al - le ta - ghe

Diese Beobachtung läßt verschiedene Schlüsse zu. Zunächst zeigt sie, daß melodische Varianten bei Melodien dieser Handschrift nicht allein auf den Prinzipien von Abwechslung, Improvisation und Eingehen auf ein verändertes tonales Umfeld beruhen, sondern offenbar auch textabhängig sind. Dahinter verbirgt sich ein ganz entscheidender aufführungspraktischer Hinweis: die vorgegebene Melodie könnte demnach je nach zugrundeliegender Textstruktur leichte Veränderungen im Vortrag erfahren haben, so daß die Textinterpretation jeweils begünstigt wird. Das wiederum bedeutete, daß auch die zweite Stollenmelodie lediglich eine den Umständen gehorchende Fassung ist, die in einer anderen Strophe ohne textliche Binnenkadenz in dieser Form keine Gültigkeit mehr hat.¹⁵²

¹⁵⁰ Dieser Tetrachord, der einer transponierten 3. Quartgattung entspricht, hat gemäß Rainers Angaben eigentlich eine dem lydischen entsprechende, aufstrebende Wirkung, weil der Halbtonschritt an oberster Stelle steht. Diese makroskopischen Beobachtungen, die sich mehr auf die melische Gesamtwirkung der gewählten Tonart beziehen, lassen sich auf einzelne kleine Melodiebewegungen offenbar nicht immer übertragen.

Eine Ausweichung nach *f*-lydisch bestätigt auch Rohloff. (Siehe Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 400.)

¹⁵¹ Diese Ligatur auf der Silbe vor der klingenden Halbverskadenz bestätigt außerdem die originale Textunterlegung des Endes von Zeile 10: die Vertonung von „ervenden“ (Zeile 8) ist identisch mit der von „-ghe here“ (Zeile 10).

¹⁵² Bei zahlreichen Melodieeditionen ist nicht der Wortlaut der zugehörigen Handschrift, sondern ein germanistisch normalisierter Text dem Notenabdruck unterlegt, darunter zum Beispiel in den Editionen von Rohloff, Gennrich, Hatto/Taylor und im Melodienanhang zur ATB-Ausgabe. Dieser Einheitstext folgt gewöhnlich einer als vorbildhafte Überlieferung geltenden Leithandschrift – bei Neidhart zumeist die Handschrift R –, wobei einzelne vermeintlich bessere Lesarten aus anderen Handschriften einfließen können. Im vorliegenden Fall ist die Melodiebewegung aber gerade eng an die textliche Struktur des unterliegenden Verses gebunden. Schon kleine Abweichungen in der Textform können hier das Wort-Ton-Gefüge entstellen. Die ATB-Ausgabe, die hier stellvertretend für die germanistischen Editionen stehen soll, überträgt die Verse der Zeilen 7/8 wie folgt:

ATB: „im enkan der bluomen schîn,
triuwen, niht erwenden, er ensen sich zaller zît.“

Eine exakte Textunterlegung weiterer Strophen unter strenger Beibehaltung der genauen Melodieaufzeichnung ist unter diesem Aspekt nur noch bedingt sinnvoll. Für die praktische Aufführung wäre es vielmehr von Nutzen, die generelle Melodieführung zu verinnerlichen und mit leichten, textbezogenen Variationen auf die Folgestrophen anzuwenden. Dabei müssen markante Rahmentöne natürlich nach wie vor an die metrisch gleichen Stellen gesetzt werden.

Allemaal zeigt diese Beobachtung, daß die Handschrift eine besondere Praxisnähe aufweist, also den individuellen Vortrag dokumentiert, und eben keine Basisstruktur des Liedes, gewissermaßen als ein einer Variation zugrundeliegendes „Werk“, wiedergibt.

Während das tonale Gefüge des Aufgesangs somit als weitgehend auf dem Dorischen basierend erklärt werden kann, eröffnet der Abgesang in dieser Hinsicht Neues. Je nach Deutung der Schlüsselung des 2. Systems von O1vb setzt bereits hier eine harmonisch neue und isoliert stehende Wendung ein, oder die den Abgesang beherrschende Finalis *f* drängt als neues tonales Zentrum über die Zeile 9 in den Vordergrund.

Bei traditioneller Lesung der ersten Abgesangszeile beginnt diese zunächst mit einer dorischen Dreiklangsmelodik, die für dieses Lied kein neues Material prä-

(ATB, S. 118)

Zwar befindet sich auch in dieser Fassung eine Zäsur an gleicher Stelle, die relativ unbedeutende Interjektion „triuwen“ (im Sinne von „meiner Treu/bei Gott“) würde jedoch bei Verbindung mit dem Notentext durch die Wendung *a-b* eine starke Betonung erhalten und der Satzfluß von Zeile 7 bis zur Mitte der Zeile 8 an dieser Stelle ins Stocken geraten. Dieser Einwurf aber wird von keiner einzigen Textquelle gestützt und beruht offenbar allein auf einer Konjektur durch die Herausgeber, die damit einfachere Satzbezüge herstellen wollten. Der Wortlaut der Quellen hingegen bestätigt das in Handschrift O stehende „trüren“ an Stelle des Ausrufs „triuwen“:

Hs. O: „em enkan der blomen schin
truren nicht ervenden, her ensien sich alle taghe.“

Hs. B: „im enmùg der blùmen schin
niht gehelfen, er mÛsse truren durch das iar.“

Hs. R: „im enchan der blùmen schin
trouren niht erwenden, er ensen sih ze aller zit.“

Hs. c: „im enkan der plumen schein
trawren nicht erwenden, er ensene sich zu aller zeit.“

(Alle Handschriften zitiert nach SNA 1: R 5. Die Satzzeichen sind Zufügungen der Editoren.)

Wenn auch die Konsequenzen für das Wort-Ton-Verhältnis diesmal nicht allzu weitreichend sind, so zeigt dieser Fall doch, wie wichtig die Verwendung des den Noten direkt unterlegten Textes für die Gesamtinterpretation ist. An den vorliegenden Zeilen wird dies durch die Edition Rohloffs dennoch vor Augen geführt: er verwendet für seine Ausgabe die Strophenreihenfolge der Handschrift R, so daß als Textunterlegung der Melodie hier die Strophe „Ich wil aber singen“ dient, die an besagter Stelle überhaupt keine Zäsur aufweist.

sentiert. Zur Zeilenmitte scheint ein auf *c* basierender Quintverband unvermittelt eingeführt zu werden. Die Fortsetzung der Zeile geht auf das neue Zentrum jedoch nicht ein. Dieser Kunstgriff könnte auf die Wirkung abzielen, mittels einer überraschenden harmonischen Wendung den Beginn des Abgesangs zu markieren.

In der neuen Lesung nämlicher Zeile liegt die Besonderheit zunächst nicht im harmonischen Bereich, sondern konzentriert sich vor allem auf die Ausschreitung bislang nicht dagewesener melodischer Tiefen. Mit ihrer Kadenz jedoch leitet die Zeile zum den Abgesang prägenden tonalen Zentrum *f* über, das bereits im Aufgesang, besonders durch die Zeilen 4 und 8, als mögliche neue Basis vorbereitend etabliert wurde.¹⁵³

Diese Basis beherrscht fast den gesamten Abgesang: die Zeilen 9 (in der neuen Lesung), 10 und 11 kadenzieren jeweils nach *f* und sogar die letzte Zeile rankt sich um diesen Ton, der erst am Ende der Zeile durch einen schlußbildenden Terzsprung zugunsten der Finalis *d* verlassen wird. Ein Signal für die Hinwendung zur *f*-Tonalität ist auch die Verwendung des *b* in den Zeilen 10 und 11, das als melodischer Angelpunkt den Bezug zum Grundton *f* herstellt. Die Zeilenschlüsse auf *f* werden dabei stets auf unterschiedliche Weise erreicht, so daß die neue Tonalität als von allen Seiten beleuchtet erscheint. Während in Zeile 9 der neuen Lesung der Tonraum unterhalb des *f* ausgeschritten und die Basis *f* schließlich als Melodiehochpunkt erreicht wird, dient in Zeile 9 das *b* als Scharnier, um die Melodie von oben her durch eine Standardkadenz auf den Grundton zurückzuführen. Ein erneutes Ausweichen in die Oberquint wird in Zeile 11 über die bereits ausführlich erläuterte Klausel mit Unterterz beendet, und in der letzten Zeile schließlich wird die Hauptstufe *f* mehrmals ober- und unterhalb umspielt, bevor sie zur Schlußkadenz auf der Finalis *d* abgesprungen wird.

Rainer weist auf die Möglichkeit hin, daß das pentatonische Reihenmaterial bei Neidhart unter Umständen keine auf *d* basierende Dreiklangsmelodik, sondern eine Naturtonreihenkonstruktion auf *f* darstellt, die in Richtung neuzeitlicher Dur-Tonalität weist.¹⁵⁴ In dieses System ließe sich die pentatonische Zeile 9 als Vorbereitung für die Abgesangstonalität *f* sauber einfügen.

Im übrigen greift Rainers postulierte Tetrachordtheorie für das Lied O2 kaum. Lediglich die kirchentonal nicht zu erklärenden Ausweichungen in Zeile 2 und 6 und die für die Stollenwiederholung charakteristische Kadenz auf *f* in Zeile 8 lassen sich durch die Theorie gut begründen. Es sind aber neben dem lydischen Abgesang zugleich diese Stellen, die sich der Zuordnung einer klaren dorischen

¹⁵³ Diese tonale Entwicklung wird von Rohloff ebenfalls dokumentiert, wobei er die Basis *f* erst ab Zeile 10 ansetzt, da er der traditionellen Lesung der Zeile 9 folgt, die somit als dorisch zu interpretieren ist. In der Folge erreicht Rohloff durch Wegstreichen des letzten Tones *f* der Zeile 11 nicht nur, daß eine bedeutende Kadenzformel dieser Melodie in seiner Edition entfällt, er sorgt auch für eine deutlich frühere Rückführung der Melodie zur dorischen Tonart.

¹⁵⁴ Rainer 1983, S. 159.

Basis für O2 entgegenstellen. Eine Verbindung beider Theorien ist also auch für diese Melodie ein sinnvoller Ansatz zur Erklärung der tonalen Verhältnisse.

d. Zusammenfassende Analyse

Die Analyse des Liedes O2 hat die folgenden wesentlichen Merkmale der Komposition herausgezogen:

1. Melodieübergreifende Merkmale
 - a. Die Kadenzbildung findet über die gesamte Melodie hinweg stets unter Zuhilfenahme von Ligaturen statt, wobei in Zeile 11 der Sonderfall einer – für diese Zeit modernen – Unterterzklausel angewandt wird.
 - b. Ein melodiebildendes Prinzip, das sowohl im Auf- als auch im Abgesang Anwendung findet, ist die pentatonische und symmetrische Ausgleichsmelodik der Zeilen 3(7) und 9. Wie schon in O1, so evoziert die Pentatonik auch hier eine Ambivalenz zwischen dorischer und lydischer Tonart, wobei die Zeile 3(7) zur dorischen, die Zeile 9 zur lydischen tendiert.
 - c. Die auffallendsten melodischen Intervalle, die Sextsprünge, dienen im Aufgesang zweimal dem Erreichen eines Rezitationstons, im Abgesang – ähnlich der Verwendung in O1 – hingegen dem Verlassen melodischer Tiefen und der Schlußvorbereitung.
 - d. Ein leichtes Element zyklischer Anlage verrät die Entsprechung der zweiten Hälfte von letzter Stollen- und Abgesangszeile mit identischer Kadenz auf *d*.
 - e. Die Grundtonart des Liedes ist trotz zahlreicher Ausweichungen prinzipiell als dorisch anzunehmen, wie das Formelmaterial vor allem des Aufgesangs und die Finales von Auf- und Abgesang zeigen.
 - f. Der Ambitus umfaßt den beträchtliche Rahmen einer Duodezime.
2. Zum Aufgesang
 - a. Ähnlich der Melodiebildung von O1 wird das Prinzip der Rezitativik auch in O2 nur im Aufgesang angewandt und prägt mit Initium und anschließendem Rezitationston die Zeilen 1(5), 2(6) und 4(8). In der jeweils letzten Zeile des Aufgesangs bringt der Tonus currens mit anschließender Skalenbewegung ein besonders vorantreibendes Element in die Melodiegestaltung ein.
 - b. Die Melismen der Zeile 1(5) dienen zur Verzierung der Initiumsfigur und sind nur im Aufgesang in dieser Funktion zu finden.
 - c. Das tonale Ausweichen der Zeile 2(6) ins Phrygische ist nur aus melodischen Beweggründen heraus zu erklären: durch einen hohen Intervallsprung wird eine Lage außerhalb der festgelegten Strukturen der

gewählten Tonart erreicht, in der dann die Gesetzmäßigkeiten eines Tetrachordes wirksam werden.

- d. Die Stollenabweichungen weisen planmäßige Züge auf: entweder dienen sie der Varietas (Zeilen 5 und 6) oder sie sind der Textausdeutung geschuldet (Zeile 8). Diese bedeutende Manifestation der Wort-Ton-Beziehung ist gleichzeitig für die Hinwendung eines Teils der Zeile 8 zum Lydischen verantwortlich.

3. Zum Abgesang

- a. Zeile 9 markiert den Beginn des Abgesangs mittels ihrer pentatonischen Bewegung, die im Kontrast zum vorangegangenen Rezitativ steht, aber bereits im Aufgesang eingeführt wurde. Das Relevante dieser Zeile ist die Ausschreitung eines neuen tonalen Raums und die Vorstellung der hauptsächlichlichen Tonstufe *f* des Abgesangs.
- b. Das tonale Zentrum des Abgesangs stellt bis zur ersten Hälfte der Zeile 12 das *f*. Die fürs Lydische charakteristische Vorzeichnung *b* ist nur in diesen Zeilen anzutreffen.
- c. Die Melodik des Abgesangs ist von einem zeilenweisen Bewegungsausgleich geprägt, der im Aufgesang in Vorwegnahme nur durch die Zeile 3(7) angedeutet wird.

Die Anlage von O2 ist wieder auf den Kontrast zwischen Auf- und Abgesang hin konzipiert: während der Aufgesang vorwiegend rezitativische Elemente verarbeitet, herrschen im Abgesang melodische Ausgleichsbewegungen. Die zwei aufwärtsgewölbten Melodiebögen der Zeilen 10 und 11 sind dabei von den beiden nach unten schwingenden Zeilen 9 und 12 gerahmt. Die Elemente des Rezitativs erfahren in dieser Melodie gegenüber O1 eine ganz andere und viel kreativere Verarbeitung. Die Konventionen der Psalmodie werden zitiert, aber nicht bedient. Die Benutzung eines Sextsprungs in Zeile 2(6) könnte als Vexierspiel interpretiert werden, als ein Spiel mit den Erwartungen der Zuhörer. Auf eine Initiumsformel mit angedeutetem Tonus currens, dessen Fortführung und Kadenzierung man erwarten würde, folgt stattdessen unvermittelt ein zweites Initium, das in eine noch höhere Rezitationsebene mündet. In jedem Fall aber verlangt die Melodieführung und der hohe Ambitus von einer Duodezime dem Ausführenden stimmliche Virtuosität ab, die die Melodie in eine jenseits einfacher Tanzliedkompositionen liegende Kategorie höfischer Kunstmusik¹⁵⁵ verweist. Die tonalen Strukturen lassen sich in diesem Lied wesentlich einfacher beschreiben als bei O1 und sind von

¹⁵⁵ Auch wenn es den Begriff der „Kunstmusik“ zu dieser Zeit noch nicht gibt, ist im Selbstverständnis der Minnesänger und Sangspruchdichter ein solcher Anspruch bereits verankert, wenn sie sich gegen gesellschaftlich niedrigstehendere „Mitbewerber“, zum Beispiel Spielleute und Bettelmusikanten, abzugrenzen versuchen und auf schlechte Nachahmer schimpfen, die keine „künste“ haben.

einem Oszillieren zwischen zwei Tonarten geprägt: zwar beginnt und schließt das Lied auf dorischer Tonstufe, der Großteil des Abgesangs ist jedoch dem Lydischen gewidmet. Für das überraschende Ausweichen der 2.(6.) Zeile sind melodische Beweggründe verantwortlich. Schließlich ist dieser Liedaufzeichnung auch noch eine besondere Praxisnähe anzumerken. Abgesehen von der textbezogenen Variation der Zeile 8 wird dies besonders durch den „Reimfehler“ am Ende des zweiten Stollens evident. Das zugehörige Reimwort der Zeile 4 („strit“) würde gemäß der Parallelüberlieferung die Verwendung des Wortes „zit“ in Zeile 8 erfordern. Es kann in der Praxis leicht passieren, daß einzelne Worte durch sinnverwandte ausgetauscht werden, wofür die Neidhart-Überlieferung insgesamt ohnehin ein gutes Beispiel ist. Dieser Fehler konnte hier trotz Reimbindung geschehen, weil die beiden korrespondierenden Worte aufgrund der Strophenstruktur sehr weit auseinander stehen.

4. „Willekome eyn som[er weter] suze“ (Lied O3)

a. Überlieferung

Die Überlieferungssituation der Melodie von O3 ist verhältnismäßig schlecht: in der Handschrift O ist das Lied wegen des Seitenbeschnitts in den ersten drei Strophen nur unvollständig erhalten, und es existiert dazu auch keine Parallelüberlieferung. Der Gesamtbestand der Strophen ist jedoch nicht beeinträchtigt, da das Fragment erst nach einem der letzten Strophe folgenden längeren Zwischenraum abbricht. Weil es von der klassischen Neidhart-Forschung als „unechtes“ Lied beurteilt wurde,¹⁵⁶ ist es zudem in nur wenigen Editionen überhaupt enthalten¹⁵⁷. Schuld am bruchstückhaften Charakter des Liedes sind die großen Schäden am betreffenden Blatt.¹⁵⁸ Die Notation zu Lied O3 nimmt das letzte Drittel der Rubrik O2rb und das erste von O2va ein. Da beide Spalten am äußeren Blattrand liegen, sind sie vom Seitenbeschnitt dermaßen betroffen, daß stets die Systemanfänge oder -enden fehlen. Der Umstand, daß mit den Zeilen 5 und 8 überhaupt einzelne Verse mit kompletter Notation erhalten sind, ist ihrer mittigen Lage innerhalb der Systeme zu verdanken.

In der Lesung der erhaltenen Stellen unterscheiden sich die Editionen bei diesem Lied kaum, denn der erhaltene Teil ist relativ gut lesbar, und obwohl die auf folio

¹⁵⁶ O3 ist damit das einzige in Handschrift O enthaltene Lied, das als „unecht“ eingestuft wurde. Gründe für diese Einschätzung mögen in der Tatsache liegen, daß das Lied in der Leithandschrift R nicht enthalten ist und in der Manessischen Liederhandschrift dem Neidhart-Schüler „Göli“ zugeordnet wurde. Bennewitz-Behr bemerkt zu dieser Echtheitsfrage: „stimmt man der traditionellen Beurteilung des Liedes als „Pseudo-Neidhart“ (bzw. von Göli verfaßtes) zu, so beweist das Zeugnis der Hs. O immerhin, daß dieses Lied bereits um 1300 für ein von Neidhart verfaßtes angesehen wurde.“ (Bennewitz-Behr 1983, S. 137.)

¹⁵⁷ Hatto/Taylor und Gennrich übergangen das Lied aus diesem Grunde.

¹⁵⁸ „Die Überlieferung von O3 stellt jeden Herausgeber vor große Probleme, da das Blatt 2rv so stark beschnitten wurde, daß mit Ausnahme von Zeile 5 und 8 keine einzige Zeile mit vollständigem Text- und Melodiematerial erhalten blieb [...].“ (Bennewitz-Behr 1983, S. 133.)

2v zumeist fehlende Schlüsselung die Deutung der Zeichen erschwert, sind sich alle Herausgeber über deren Interpretation einig.¹⁵⁹ Es sind vielmehr die Versuche, den Notentext zu vervollständigen, die das facettenreiche Bild der Editionen bestimmen. Praktisch jeder Herausgeber hat eine Ergänzung der fehlenden Teile des Aufgesangs vorgenommen, dessen Bestandteile wegen der Praxis der Handschrift O, die Stollenwiederholungen stets auszunotieren, nahezu alle mindestens einmal vorhanden sind.¹⁶⁰ Für die Ergänzung der letzten Aufgesangszeile zieht Schmieder wegen angenommener Gleichheit dieser Melodiephrasen außerdem noch die letzte Abgesangszeile heran. Eine melodische Ähnlichkeit dieser Zeilen kann nicht abgestritten werden, die weitreichendere Feststellung, daß die „Abgesangszeile [...] offenbar [...] gleiche Melodie hat“¹⁶¹ wie die letzte Aufgesangszeile, wird aber von Rohloff und Bennewitz-Behr als Hypothese Schmieders zurückgewiesen.¹⁶² Die Lücken des Abgesangs sind jedoch mangels paralleler Stellen nicht ergänzbar, so daß dieser Melodieteil Fragment bleiben muß. Manche Herausgeber gehen soweit, auch hier nach Entsprechungen zu suchen und die Melodie durch vorhandene Phrasen aufzufüllen. Rohloff beispielsweise vervollständigt Melodiezeilen des Abgesangs gegenseitig.¹⁶³ Eine Ähnlichkeit der Phrasen postuliert er aufgrund der Reimgleichheit besagter Zeilen, was als Kriterium für melodische Korrespondenz nicht ausreicht, wie die Praxis zeigt.¹⁶⁴ Im Blickwinkel des Autors mag die Aufführbarkeit des Liedes gestanden haben; Grundlage für eine Analyse können diese Ergänzungen jedoch nicht sein.

Der fragmentarische Charakter von O3 erschwert eine musikalische Analyse erheblich, denn besonders die von Unterbrechungen betroffenen melodischen Bögen sind kaum mehr zu erfassen. Deshalb wird im folgenden eine Version verwandt, in der die verhältnismäßig sicheren Ergänzungen der Stollenmelodien enthalten sind. Zu diesem Zweck findet vorrangig die Edition von Bennewitz-Behr Verwendung, da sie im Gegensatz zu Schmieder und Evers einige „angeschnittene“ Töne am Blattrand erkennt und überträgt: im Gegensatz zum *a* über dem Buchstaben „d“ in Zeile 4, das von Schmieder noch übertragen wurde, ist dabei das *f* über dem letzten vor dem Seitenrand erkennbaren Buchstaben „g“ der Zeile 3 im Faksimile nicht zu erkennen.¹⁶⁵ Die Vorzeichnung *b* in Zeile 2 fehlt in

¹⁵⁹ Zur fehlenden Schlüsselung siehe Evers 1999, S. 30. Bisweilen verrät eine *b*-Vorzeichnung die Schlüsselung.

¹⁶⁰ Siehe Evers 1999, S. 26.

¹⁶¹ Schmieder 1930 (Edition), S. 60.

¹⁶² Siehe Rohloff (Bd. 1), 1962, S. 90 und Bennewitz-Behr 1983, S. 133.

¹⁶³ Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 89f. und (Bd. 2), S. 410.

¹⁶⁴ Siehe auch Evers 1999, S. 29.

¹⁶⁵ Hinsichtlich dieses *f* in Zeile 3 sind allerdings weitere Zweifel anzumelden: Legt man die Rekonstruktion von Bennewitz-Behr zugrunde, so ergänzen sich die Fragmente der Zeilen 3 und 6 nahtlos, das heißt, die Zeile 3 im ersten Stollen bricht genau mit dem Ton ab, nach dem die Zeile 6 im zweiten Stollen einsetzt. Unter dieser Voraussetzung müßte es sich bei der letzten Note der Zeile 3 um die erste einer absteigenden Dreitongruppe handeln. An der Parallelstelle in Zeile 6 wird aber für die zwei nachfolgenden Töne auf gleicher Silbe eine Zweitonligatur

der Übertragung von Evers. Hingegen interpretiert sie als einzige die in Zeile 3 etwas unklare Note über „gaf“, die entweder als korrigierte Verschreibung oder als aufsteigende Ligatur gewertet werden kann, in einer alternativen Lesung als Zweitongruppe.¹⁶⁶ Da keine der beiden übereinanderstehenden Noten radiert wirkt und sich ansonsten kein Merkmal ausmachen läßt, das für die Gültigkeit einer Note vor der anderen spricht, findet die Lesung Evers im folgenden für den Notenabdruck Verwendung. Die beiden Töne über „maghet“ in Zeile 4 überträgt sie als *d'-c'*, was bei Betrachtung des Faksimiles von daher verständlich ist, daß der erste Ton leicht höher notiert ist als der zweite. Bennewitz-Behr und Schmieder dagegen lesen beide als noch auf der *c*-Linie stehend.

Zu Anfang der Zeile 3 interpretieren alle Herausgeber einen Schlüsselwechsel von *c4* nach *f3*. Offenbar wurde hier vom Schreiber eine Korrektur vorgenommen, denn neben dem *f3*-Schlüssel ist hier deutlich noch ein *c4*-Schlüssel erkennbar. Eine ernsthafte Alternative wird für die betroffene Zeile zwar nicht angenommen, es sollte jedoch an dieser Stelle die Tatsache nicht unerwähnt bleiben, daß eine Kette der Beweisführung auf der gewählten *f3*-Lesung basiert, die schnell zu einem Zirkelschluß führen kann. Zudem ist die Lesung der erhaltenen Melodieteile keineswegs so eindeutig, wie die Editionen suggerieren: das Ende der Zeile 3 wird durch die erhaltenen Noten der Zeile 6 ergänzt. Da in Zeile 6 durch den Randbeschnitt eine Schlüsselung fehlt, wird hier ein *c4*-Schlüssel angenommen. Auf diese Weise fügt sich das Ende gut an den *f3*-geschlüsselten Anfang. Aufgrund leichter melodischer Parallelität dieses Aufgesangsschlusses der Zeile 6 mit dem Ende des Abgesanges in Zeile 11 wird auch eine tonale Gleichheit dieser beiden Zeilen angenommen. Kurz vor Zeile 11 ist ein Schlüsselwechsel nach *f3* in der Zeilenmitte erhalten, was als Korrespondenz zu den Verhältnissen der Zeile 3 gedeutet werden kann, falls dort eine Gültigkeit des *f3*-Schlüssels angenommen wird. Das Ende von Zeile 11 jedoch entbehrt wieder durch den Beschnitt der Seite eine Schlüsselung. Nimmt man wiederum einen *c4*-Schlüssel an, dann ist die Parallelität zum Aufgesang und ein guter Anschluß an den Anfang der Zeile gewährleistet. Es sind also viele zwar wohlbegündete Annahmen notwendig, um zu dem vorliegenden, schlüssigen Ergebnis zu gelangen. Theoretisch könnte jedoch die letzte Aufgesangszeile eine Terz höher als übertragen gemeint sein. Der fehlende Schlüssel der Zeile 6 müßte dann aber ein *c3*-Schlüssel sein, der selten vorkommt. Außerdem würde die Melodie dann auf *e* binnenkadenzieren, was in Verbindung

(clivis) verwandt. Das heißt, die besagte Dreitongruppe bestünde aus einer Zusammensetzung eines Einzeltons mit einer clivis. Die nachfolgende Dreitongruppe über der nächsten Silbe hingegen ist als Ligatur (climacus) notiert. Sollte also die erste Mehrtongruppe ebenfalls aus drei Tönen bestehen, so überrascht die unterschiedliche Behandlung des gleichen Phänomens: Man würde erwarten, daß auch die erste Gruppe als climacus notiert ist, denn abgesehen von der Ungleichbehandlung der beiden aufeinanderfolgenden Ligaturen ist keine einzige Mehrtongruppe über einer Silbe in Handschrift O in Einzeltönen notiert.

¹⁶⁶ Siehe Evers 1999, S. 31 und S. 106.

mit der häufigen *b*-Vorzeichnung ungewöhnlich wäre.¹⁶⁷ Eine weitere Möglichkeit ist, daß nur die erste Hälfte der letzten Aufgesangszeile eine Terz höher als übertragen steht, die melismenreiche Schlußformel jedoch dem Abgesang entsprechend auf *c* kadenziert. Alles in allem erscheinen die von den Herausgebern gewählten Annahmen jedoch als die plausibelste Version des Liedes, die auch den folgenden Analysen zugrunde gelegt wird.¹⁶⁸

Im folgenden Melodieabdruck sind die ergänzten Teile markiert und die jeweilige Herkunft der Versatzstücke angegeben. Die generelle Linienführung des Aufgesangs dürfte damit richtig erfaßt sein. Geringe Abweichungen, wie sie in den Stollen aller Lieder der Handschrift O vorkommen, können dadurch natürlich zum Teil nicht mehr erkannt werden. Deshalb wird in der Analyse eher auf ganze Melodiebewegungen eingegangen werden und eine Interpretation vermieden, die sich auf Einzeltöne stützt, zumal wenn es sich dabei um die erschlossenen Teile handelt.

Im folgenden Melodieabdruck sind die ergänzten Noten als leere Köpfe dargestellt und die von Bennewitz-Behr¹⁶⁹ durch Parallelüberlieferung ergänzten Textteile durch eckige Klammern markiert. Die Wortergänzungen sollen jedoch nicht eine vollwertige Rekonstruktion des Textes und damit auch inhaltliche Grundlage einer Versanalyse darstellen, sondern als Platzhalter für unausgefüllte Melodieteile und als Orientierung für ein zugrundeliegendes Metrum dienen.

Neben den erwähnten zahlreichen Annahmen von Schlüsseln sowie den vorgenommenen wechselseitigen Zeilenergänzungen, über die in den Editionen weitgehende Einigkeit herrscht, sind es lediglich fünf kleinere Punkte, die über die Probleme der fragmentarischen Gestalt von O3 hinaus zu abweichenden Interpretationen geführt haben:

1. Die von Evers angesetzte Lesung einer Ligatur über dem Wort „gaf“ in Zeile Zeile 3, die in anderen Ausgaben für eine Korrektur gehalten wird;
2. der Ton *f* über dem Anfangsbuchstaben „g“ eines abgeschnittenen Wortes in Zeile 3, der allein von Bennewitz-Behr übertragen wird;
3. die Tongruppe *d'-c'* über dem Wort „maghet“ in Zeile 4, die Bennewitz-Behr und Schmieder als *c'-c'* interpretieren;
4. der Ton *a* über dem Anfangsbuchstaben „d“ eines abgeschnittenen Wortes in Zeile 4, der bei Evers fehlt, in den übrigen Editionen aber übertragen ist;
5. die Ergänzung der lückenhaften Zeile 6 durch die gleichlange Zeile 11, wie Schmieder sie aufgrund vermuteter Wesensgleichheit beider vorge-

¹⁶⁷ Wenn auch zumindest für die Praxis in Handschrift O nicht unmöglich, wie das Beispiel O1 zeigt. Rohloff würde für eine solche Ausweichung nach *e* ein *limen* ansetzen.

¹⁶⁸ Zur Ergänzung der Schlüsselung in O3 siehe auch Evers 1999, S. 30.

¹⁶⁹ Zur Textergänzung und der Problematik einer Lösung siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 133-136.

nommen hat; Bennewitz-Behr und Rohloff jedoch zweifeln die exakte Übereinstimmung der Zeilen an; erstere verwendet Töne der Zeile 11 deshalb nur zur Vertonung einzelner, zusätzlicher Silben der Zeile 6 gegenüber der parallelen Zeile 3.

In bezug auf die Punkte 2, 3, 4 und 5 folgt der Melodieabdruck der Interpretation von Bennewitz-Behr. Für Punkt 1 wird die Deutung Evers angenommen.

O3: Willekome eyn som[er weter] suze

1. Wil - le - ko - me eyn so - m[er weter] su - ze

2. der win - der si la[n - ge]

3. her gaf vns kel - de g[he - no - ghe]

4. sprach eyn ma - ghet d[a schie - re komen] mo - ze

5. de zit das ich kan - ghe

6. [hin zem rai - en har - te wol g]he - - vo - - - ghe

7. nu - we roch - lin [vnde ri - se]n

8. dar zu har vf bin - - - den

9. [wol kan i]ch des rey - en wi - - se

10. trit de[n ahsel rotten] zo pri - se

11. nach der ghi - [gen tan] - ze so ghe - swin - de

Die leeren Notenköpfe entsprechen aus anderen Melodieteilen ergänzten Passagen, wobei die nummerierten Klammern die Töne markieren, die gemeinsam einer parallelen Stelle entnommen wurden:

- 1: Ergänzung aus Zeile 5 (dort die letzten 2 Noten)
- 2: Ergänzung aus Zeile 6 (einziger erhaltener Teil dieser Zeile über dem Wort „g]he

voghe“)

3: Ergänzung aus Zeile 1 (dort die Töne über dem Wort „som[er“)

4: Ergänzung aus Zeile 11 (dort der erste Ton)

5: Ergänzung aus Zeile 3 (dort die Töne über den Worten „gaf vns kelde“)

6: erhalten durch Spaltung des vorangehenden Tons

7: Ergänzung aus Zeile 3 (der letzte erhaltene Ton jener Zeile über der Silbe „g[he-“)

8: Ergänzung aus Zeile 3 (dort die Töne über den Silben „vns kel-“)

Die Zeile 3 jedoch gibt nach wie vor Rätsel auf. Im oben stehenden Melodieabdruck wurde die Ergänzungsversion von Bennewitz-Behr für beide Zeilen gewählt: sie nimmt für Verszeile 6 einen längeren Vers an, als Vers 3 scheinbar vorgibt. Falls dieses Postulat stimmt, müßte auch die Melodiezeile 6 ähnlich dem obigen Abdruck von Zeile 3 differiert haben, um die überzähligen Silben mit Tönen zu versehen. Da diese letzte Abgesangszeile jedoch aus den beiden Stollen nur gegenseitig ergänzt wurde, ist nicht genau zu klären, wie lang die besagte Zeile in Handschrift O tatsächlich angelegt war. Die im Vergleich zu anderen handschriftlichen Überlieferungen des Liedes relative Kürze besagter Verszeile 3 beruht auf der Annahme von Bennewitz-Behr, daß der als letztes noch erkennbare Buchstabe „g“ am äußersten Rande der Seite zu dem den Vers abschließenden Wort „ghenoghe“¹⁷⁰ gehört. Sollte dieser Buchstabe jedoch zu einem auf „g“ beginnenden Wort – beispielsweise einem „gar“ – gehören, das noch vor dem Reimwort zwischengeschaltet ist, so könnte der Vers die auch in anderen Handschriften bezeugte metrische Länge einnehmen. Ebenso gut allerdings könnte auch die Zeile 6 einen kürzeren als den von Bennewitz-Behr erschlossenen Vers aufweisen. Auch die Folgestrophen beantworten diese Frage nicht befriedigend, denn in keiner Strophe ist eine der beiden betreffenden Zeilen auch nur ein einziges Mal vollständig erhalten. Von daher sind im Grunde für alle Strophen beide Varianten möglich: ein der übrigen Überlieferung widersprechender, kürzerer Vers in den Zeilen 3 und 6 oder ein der Parallelüberlieferung entsprechender gleichlanger. Da sich die metrischen Gefüge dieses Gedichtes in den anderen Handschriften im wesentlichen gleichen, ist auch im vorliegenden Fall ein etwas längerer Vers für Zeile 3 anzunehmen. Eine nahtlose musikalische Ergänzung der Zeilen 3 und 6 bietet sich dennoch an, wenn man das *f* über dem umstrittenen Buchstaben „g“ als den Ton über der fehlenden Silbe der Zeile 3 interpretiert und die Schlußmelismen mit einer Zweitonligatur eingeleitet werden¹⁷¹. Als alternative Lesung des Aufgesangs soll aufgrund dieser Beobachtungen folgende Version vorgestellt werden:

¹⁷⁰ Dieses Wort ist im übrigen auch nur aus dem Reim in Zeile 6 und der Parallelüberlieferung her geschlossen und mit der für Handschrift O typischen Graphie versehen worden.

¹⁷¹ Diese Deutung löst auch das oben geschilderte Dilemma der ungleichen Dreitonligaturen. (Siehe Anmerkung 165 auf S. 65)

1. Wil - le - ko - me eyn so - m[er weter] su - ze

2. der win - der si la[n - ge]

3. her gaf vns kel - de g[... ghe - no - - ghe]

4. sprach eyn ma - ghet d[a schie - re komen] mo - ze

5. de zit das ich kan - ghe

6. [hin zem rai - en har - te wol g]he - vo - ghe

Wie oben entsprechen die leeren Notenköpfe ergänzten Passagen, wobei die nummerierten Klammern die Töne markieren, die gemeinsam einer parallelen Stelle entnommen wurden:

- 1: Ergänzung aus Zeile 5 (dort die letzten 2 Noten)
- 2: Ergänzung aus Zeile 6 (einziger erhaltener Teil dieser Zeile über dem Wort „g]he voghe“)
- 3: Ergänzung aus Zeile 1 (dort die Töne über dem Wort „som[er“)
- 4: Ergänzung aus Zeile 3 (erhaltener Teil dieser Zeile über den Worten „her gaf vns kelde g[“)

Auf diese Weise erübrigt sich auch eine Ergänzung der gegenüber Zeile 3 vermeintlich längeren Zeile 6 aus der nur grob ähnlichen, aber gleichlangen Zeile 11.

b. Zur Diastematik: Eine fließende Melodie

Symptomatisch für die schwierige Überlieferungssituation von O3 ist auch die spärliche Beschäftigung damit innerhalb der Sekundärliteratur. Es überrascht deshalb nicht, daß kaum interpretative Ansätze zur Melodie zu finden sind, vor allem da diesem Stück bislang der „Ruch“ eines unechten Liedes anhaftete.

Immerhin ordnet Schmieder auch dieses Lied in seine Kategorisierung nach Übereinstimmung melodischer Abschnitte ein. Zusammen mit O2 steht es in Kategorie 4: „Entsprechungen zwischen der letzten Stollen- und letzten Abgesangszeile“.¹⁷² Diese Einschätzung jedoch basiert auf Schmieders Vermutung einer Identität beider Zeilen, die nicht bewiesen werden kann.

Eine bislang nicht thematisierte melische Entsprechung, die auch Rohloff in seiner tabellarischen Analyse übergeht,¹⁷³ betrifft die zweite Abgesangszeile: der melodische Duktus und besonders die Kadenzbildung dieser Zeile 8 enthält moti-

¹⁷² Schmieder 1930 (Artikel), S. 8. Siehe auch S. 7.

¹⁷³ Siehe Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 410.

vische Anklänge zur ersten Aufgesangszeile 1(4). Dabei bewirkt sie eine Verkürzung der melodischen Linie durch die Reduzierung des vorgegebenen Materials von drei auf zwei melodische Wellen – allerdings unter der Voraussetzung, daß sich hinter der Lücke in Zeile 1(4) nicht noch eine weitere Wellenbewegung verbirgt. In der steigenden Linie *g-a-b* zu Beginn der Zeile 8 könnte zusätzlich der Anfang von Zeile 2(5) aufgegriffen worden sein. In jedem Falle aber besteht in Zeile 8 ein weiteres Element, das eine zum Zyklischen neigende Anlage der Melodie O3 verrät.

In bezug auf die Melodiebildung bemerkt Bennewitz-Behr: „[...] das auffälligste Element stellen [...] sicherlich die umfangreichen Melismen am Ende von Z. 1(4), 3(6), 8, 9 und 11 dar, wie sie bei Neidhart-Melodien eigentlich nur noch in dem anschließenden Lied O 5 (*Sinc eyn guldin hoen*) zu finden sind.“¹⁷⁴ Zwar stehen diese beiden Lieder in der Intensität der Verwendung von Melismen an führender Stelle. Sie sind aber lediglich die ausgeprägtesten Repräsentanten einer Tendenz, welche die Handschrift O gegenüber anderen Melodiehandschriften zu Neidhart ohnehin hat: Schmieder bemerkte bereits die Neigung zu größerem Melismenreichtum in Handschrift O gegenüber Handschrift c.¹⁷⁵ Auch die Melodien O1 und in stärkerem Maße O2 enthalten kleinere verzierende Figuren. Allein O6 ist nahezu syllabisch gehalten.

Den Melismenreichtum und die ebenfalls bemerkenswerte, fast reine sekundweise Melodiebildung von O3 bringt Bennewitz-Behr in „Verbindung zur ‚typischen‘ Melodik der Spruchdichtung“¹⁷⁶. Diese Aussage steht jedoch besonders in bezug auf die schrittweise Melodieführung im Gegensatz zu Kohrs Charakterisierung von Spruchmelodien, die vor allem von *Initium*, meist verbunden mit einem größeren Sprung, und *Tonus currens* geprägt sind – beides Merkmale, die gerade bei O3 nicht zutreffen.¹⁷⁷ Es liegt vielmehr ein Fall von einerseits schweifender Melodieführung vor, wie Rainer sie hauptsächlich für die phrygische Tonart bei Neidhart bemerkt,¹⁷⁸ und zudem einer Ausgleichsmelodik, wie sie Kohrs postuliert.¹⁷⁹ Diese Eigenschaften stellen eine Nähe zur Melodienbildung der *Trouvères* her: einerseits verwenden sie Melismen häufiger, andererseits ziehen sie die schrittweise Fortschreitung von Melodien einer springenden Melodiebildung vor.

¹⁷⁴ Bennewitz-Behr 1983, S. 137.

¹⁷⁵ Siehe Schmieder 1930 (Edition), S. 59. Von Bennewitz-Behr wird darauf ebenfalls verwiesen: Bennewitz-Behr 1983, S. 137, Anmerkung 22.

¹⁷⁶ Bennewitz-Behr 1983, S. 137.

¹⁷⁷ Die einzige Verbindung, die gemäß Kohrs an dieser Stelle zum Spruch gezogen werden könnte, besteht in der Fallzeile, die nach seiner Aussage auch in der Spruchdichtung strukturbildend ist.

¹⁷⁸ Siehe Rainer 1983, S. 159.

¹⁷⁹ Siehe Kohrs 1969, besonders S. 614 und S. 618.

Auch ist im französischen Minnesang der hier wohl vorliegende Beginn auf der Terz nicht ungewöhnlich.¹⁸⁰

Die Abwesenheit von größeren Intervallsprüngen ist ein Charakteristikum, das die erhaltenen Teile von O3 prägt. Selbst Terzsprünge werden in dieser Melodie meist sofort durch eine Gegenbewegung abgefangen, wie es im späteren Tonsatz ein übliches Verfahren werden sollte. An zwei Stellen des Aufgesangs wird von dieser Regel auffällig abgewichen und eine Fallzeile überraschend mittels eines Sprungs eingeführt: so in Zeile 2 durch *b-g* über „-der si“ und an der parallelen Stelle im zweiten Stollen (Zeile 5) durch *b-g* über „das ich“. Die Verstärkung der abwärts gerichteten Melodiebewegung durch einen weiteren Terzsprung in die gleiche Richtung (*g-e*) kann als Stilmittel gedeutet werden, mit dem die Fallzeile noch drastischer vor Augen geführt werden soll, zumal durch die beiden Intervalle insgesamt gar die Ausschreitung eines Tritonus stattfindet. Durch diesen Kunstgriff wird auf den hinteren Teil der 2. Zeile eine solch intensive Betonung gelegt, daß hier möglicherweise eine Textausdeutung vorliegt. In der Stollenwiederholung ist das zweite Intervall hingegen durch einen Skalengang ausgefüllt. Die Abweichung scheint also im ersten Stollen stattzufinden, so daß in der Version des zweiten Stollens vermutlich die Grundform dieser zweiten Aufgesangszeile vorliegt.

Der letzte Ausnahmefall eines nicht abgefangenen Terzsprunges innerhalb von Melodiebögen begegnet in der ersten Abgesangszeile 7. Hier greift ein neues Prinzip der Melodiebildung, durch das mit Ausnahme von O2 in allen Melodien der Handschrift O der Beginn des Abgesangs markiert wird.¹⁸¹ Der doppelte Terzaufgang hat dreierlei Funktion: zunächst stellt er eine Initiumsfigur dar, der sich vermutlich – hier besteht in der Überlieferung leider eine Lücke – entweder ein durch die zwei aufeinanderfolgenden *g* bereits angedeuteter Tonus *currens* oder die Vorbereitung auf die Binnenkadenz *f* anschließt. Zum andern wird mit der Dreiklangsmelodik der Eingangsintervalle ein Kontrast zur das Lied prägenden sekundweisen Melodiebildung hergestellt, und drittens den bisher überwiegenden Fallzeilen des Aufgesangs eine deutliche Aufwärtsbewegung entgegengesetzt.

Die auffälligen Melismen dieser Melodie dienen sämtlich der Zusammenfassung melodischer Bögen, das heißt, eine Kadenz wird durch die Verwendung von Melismen vorbereitet und ausgeführt. Dabei wird die jeweilige Finalis in den meisten Fällen durch Sekundschritt von oben her erreicht und mittels einer Tonwiederholung als deutliche Abschnittsmarkierung bestätigt.¹⁸²

¹⁸⁰ Vergleiche zum Beispiel das Lied „Ahi! Amors“ des Conon de Bethune in den Varianten der Handschriften V, K und a(2) (siehe Tischler 1997 (Bd. 7), Nr. 647.)

¹⁸¹ Im Lied O2 ist es – wie oben gezeigt – nicht die Art der Melodiebildung, die Neues in der ersten Abgesangszeile einführt, sondern je nach Lesung besagter Zeile entweder die harmonisch ungewöhnliche Wendung oder der neu ausgeschrittene Tonraum.

¹⁸² Diese Kadenzform ist in den Zeilen 1, 4, 8 und 11 des Liedes O3 zu beobachten.

In zwei Fällen ist zu diesem Zweck ein Leitton zwischengeschaltet, der jedoch nur für die Kadenz auf *c* bemüht wird und einen Bezug zur Schlußbildung der schon oben zitierten Spruchdichtung der Jenaer Liederhandschrift herstellt.¹⁸³ Neben diesen sehr sorgfältigen Melodieabschlüssen gibt es noch eine Kadenzform, die wesentlich offener gebaut ist und in der der Schlußton weder durch ein doppeltes Anspielen noch durch einen Leitton so deutlich präsentiert wird: das Erreichen der Binnenfinals durch einfachen Sekundschrift von oben.¹⁸⁴ Der schlußbildende Terzsprung, der schon in O1 oder O2 auffiel, aber auch in anderen Neidhart-Handschriften beobachtbar ist, findet in Zeile 10 Anwendung.

Für Zeile 7 kann in bezug auf die Kadenz leider keine Aussage mehr getroffen werden. Möglicherweise war gerade diese Zeile nicht mit einem Melisma versehen, weil sie eine kontrastierende Melodiebildung einzuführen scheint und ein Aufgreifen der für diese Melodie typischen Melismafigur zur Basis *f* in seiner sofortigen Wiederholung durch Zeile 8 usuell gewirkt hätte.

Die Melodie erhält eine Binnenstrukturierung also durch mehr oder weniger ausgeprägte Kadenzen, wobei die instabileren dazu neigen, einen Anschluß an die nächste Zeile zu bewirken, die stärkeren aber Melodiebögen abschließen. Auf diese Weise erfährt die Zeile 2(5) eine engere Verbindung mit Zeile 3(6), so daß hier eine melodische Langzeile anzusetzen ist, während Zeile 1(4) als autonome Phrase steht.¹⁸⁵ Der durchdachte Bau dieses liederöffnenden Melodiebogens bestätigt die aufgrund der Kadenzen eingeführte Kategorisierung. In ausgewogener Wellenbewegung schwingt sich die Melodie vom Hochtou *c'* über die Zwischengipfel *b* und *a* schließlich ins auf *f* mündende Schlußmelisma. Angesichts der fehlenden Töne über zwei Silben dieser Zeile herrscht bezüglich der Stringenz der Bewegung zwar eine gewisse Unsicherheit, da aber in dieser Melodie stets auf ein Melisma entweder eine Tonwiederholung oder ein Sekundschrift nach oben folgt, ist anzunehmen, daß die Melodie auch in diesem Fall nach der Ligatur über der Silbe „-m[er“ entweder auf *a* oder auf *g* ihre Fortführung findet und keinen neuen Höhepunkt von gar zentraler Bedeutung ansteuert. Sollte die Zeile 8 tatsächlich mit ihrem Aufgreifen der ersten Aufgesangszeile als eine Verkürzung von deren Aussage auf die wesentlichen Punkte gedacht gewesen sein, so verdeutlicht auch sie den Sachverhalt: die fehlenden Töne der Zeile 1(4) werden hier ausgelassen.

Für den Abgesang sind die Zeilenanschlüsse aufgrund der fragmentarischen Form sehr viel schwerer zu konstatieren, eine der Situation zwischen Zeile 2(5) und 3(6) ähnelnde Konstellation für die Verbindung der Schlußzeilen 10 und 11 ist jedoch wahrscheinlich. Je nachdem, wie die Lücke in Zeile 7 einst gefüllt war, könnte auch sie eine engere Verbindung mit der darauffolgenden haben. Sollte sie allein

¹⁸³ Kadenz mit Leitton kommt in den Zeilen (3) und 6 vor, wobei die Form für Zeile 3 nicht im Fragment erhalten ist und im Analogieschluß aus Zeile 6 entnommen wurde.

¹⁸⁴ Offeneren Binnenkadenzen zeigen die Zeilen (2), 5 und 9.

¹⁸⁵ Diese Aussage steht im Kontrast zu Evers, die die Zeilen 1 und 2 in einem System zusammenfaßt, und Rohloff, der die gleichen Zeilen mittels eines Bogens zu einer Einheit verbindet.

dem Tonus currens verpflichtet sein und keine wirkliche Kadenzformel enthalten, sondern lediglich eine Binnenkadenz nach dem Modell der psalmodischen *Mediatio*, so könnte in Zeile 8 die logische Fortsetzung und Kadenz dieser Rezitationszeile liegen.

Der melodische Anschluß der Zeilen untereinander ist sehr fließend gestaltet. In den meisten Fällen liegt ein Sekundschrift zur nächsten Zeile vor, gelegentlich findet die Melodie sogar im Unisono ihre Fortführung. Ausnahmen bilden hier allein der Übergang vom ersten zum zweiten Stollen und der Anschluß vom Strophenende zum Anfang der nächsten Strophe. Diese Sextsprünge, die zwischen klar getrennten Melodieteilen stattfinden und somit nur sekundär melodiebildend wirken, finden als Charakteristikum der Lieder O1 und O2 also innerhalb der Handschrift O Korrespondenzen. Mittels dieser Intervallsprünge werden rasch die nötigen Höhen erreicht, von denen sich dann in systematischen Wellenbewegungen die Fallzeilen Kohrs'cher Prägung¹⁸⁶ herunterschrauben. Den gleichen Effekt erzielt zu Beginn des Abgesangs die Initiationsfigur *c-e-g*.

Die Unterschiede in den Stollenmelodien sind trotz des fragmentarischen Charakters von O3 in Ansätzen spürbar: die Differenz der Zeilen 2 und 5, die in einem Terzsprung bzw. Ausfüllung desselben durch einen Skalengang besteht, wurde oben bereits ausführlicher diskutiert. Bereits die erste Zeile aber unterscheidet sich von der parallelen in einer Note auf unbetonter Silbe. Während die metrisch überzählige Silbe „-me“ in Zeile 1 schon den Ton *a* des kommenden Wortes „eyn“ vorwegnimmt, verweilt die Melodie für besagte Überschußsilbe in Zeile 4 noch auf dem gleichen Ton *c'* des Hauptakzentes („maghet“).

Diese Beobachtung beinhaltet mehr als die bloße Feststellung der Variation in den Stollen. Da die abweichende Note auf unbetonter Zeit steht und dazu noch auf einer Silbe zu liegen kommt, die nach den Regeln der Metrik elidiert würde, ist sie offenbar nicht so fest in das Tongerüst der Melodie eingebunden: sie hält sich entweder an den Ton davor oder danach. Das Besondere an der Vertonung dieser Silbe besteht für die heutige Forschung aber nicht in der Flexibilität ihrer Tonsetzung, sondern in der Tatsache, daß sie überhaupt vertont und nicht, wie an anderen Stellen der Handschrift,¹⁸⁷ entweder elidiert oder zwar ausgeschrieben, aber nicht mit eigenem Ton versehen wurde.

¹⁸⁶ Siehe oben S. 18 und Kohrs 1969, S. 614ff.

¹⁸⁷ Eine bereits in der Niederschrift vorgenommene Elision äußert sich auf zweierlei Weise:

1. direkt durch Weglassung einer Silbe, wie an folgenden Stellen der Handschrift O:
 - O1, Zeile 11: „left“ statt „lefte“
 - O2, Zeile 8: „en sien“ statt „en siene“
2. indirekt durch Vertonung zweier Silben mit nur einem Ton, wie über den folgenden Lauten:
 - O1, Zeile 7: „hoghe-“
 - O2, Zeile 11 „vnd“
 - O2, Zeile 12 „so ist“
 - O6, Zeile 10 „yren“

Diese Beobachtung kann einen aufführungspraktischen Hinweis geben: Offenbar wurde zumindest die erste Strophe dieses Liedes nicht in einem raschen wechselhebigen Rhythmus vorgetragen, denn in solch einem Falle wäre die besagte Silbe in Zeile 1 sicher durch Elision entfallen, da sie mit dem folgenden Wort („eyn“) einen Hiat bildet und auf unbetonter, kurzer Taktzeit schwer zu artikulieren gewesen wäre. In Zeile 4 wäre das Wort „maghet“ wohl zu „magt“ oder „meit“ kontrahiert worden. In jedem Fall aber vermittelt die musikalische Auffüllung der „überschüssigen“ Silben den Hinweis, daß die durch die Germanistik erstellte „klassische mittelhochdeutsche Metrik“¹⁸⁸ in bezug auf die Aufführungspraxis wert ist, überdacht zu werden.

c. Zur Tonalität: Ein Pendeln zwischen zwei Tonarten

Die Bestimmung der tonalen Zusammenhänge von O3 erweist sich gegenüber den Fragen und Interpretationsmöglichkeiten bezüglich Überlieferung und Melodiebildung als recht unkompliziert. Symptomatisch mag dafür der durchschrittene Tonraum von lediglich einer None sein, wobei das den Oktavraum sprengende *H* nur als Leitton fungiert und die Melodie hauptsächlich von den Eckpunkten *c-c'* umgrenzt wird.

In seiner tonalen Übersichtstabelle aller Neidhartlieder stellt Rohloff für O3 eine tonale Basis von *c* und fast paritätisch dazu das Zentrum *f* fest. Als Nebenstufe führt er noch die Finalis *d* an.¹⁸⁹ Diese Einschätzung trifft im vorliegenden Fall den Kern recht genau, denn schon den Aufgesang charakterisiert ein gleichwertiges Pendeln zwischen einer *f*- und einer *c*-Tonalität. Zwar beginnt das Lied mit dem ungewöhnlichen Einstieg auf der Terz, doch wird zum Ende der 1. Zeile hin eine Kadenz auf *f* klar anvisiert. Die 2. Zeile steuert durch eine etwas instabile Kadenz zwar den Ton *c* an, eine *c*-Tonalität ist an dieser Stelle aber noch nicht voll in Wirkung. Erst durch das leittönige Anspielen des Grundtones in Zeile 3 und die ausführliche Kadenz gegen Ende dieser Zeile wird die Basis *c* fest etabliert.

Der Abgesang läßt sich aufgrund der Überlieferungslücken tonal wesentlich schwerer greifen. Rohloffs Analyse sieht von Zeile 7 zu 8 einen Übergang von der Basis *c* nach *f* vor, die trotz einer Lücke in Zeile 7 wohl nicht abgestritten werden kann. Die gegen Ende von Zeile 9 erreichte, in diesem tonalen Umfeld fragil erscheinende D-Finalis ist ebenso klar nachzuvollziehen wie die in Zeile 10 angesteuerte Finalis *c*, die schließlich die Schlußzeile 11 beherrscht. Ein erneutes Ausweichen auf eine *c*-Basis zu Anfang von Zeile 9, wie Rohloff sie ansetzt, beruht jedoch allein auf seiner Ergänzung dieses Zeilenanfangs mit dem der Zeile 7. Diese Parallelität begründet er einzig aufgrund des gleichen Versbaus dieser Zei-

¹⁸⁸ Besonders was die Forderung nach strenger Wechselhebigkeit der Verse, Vermeidung des Hiat auf gespaltenen Senkungen durch Elision etc. angeht.

¹⁸⁹ Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 48.

len, was für melodische Entsprechungen aber keinerlei zwingende Notwendigkeiten ergibt, wie schon an den Versen gleicher Hebungsanzahl und identischen Reims im Abgesang von O1 zu sehen ist.¹⁹⁰ Dem beobachteten Konstruktionsprinzip des Liedes würde ein erneutes Initium durch einen auf *c* basierenden Dreiklang an dieser Stelle auch widersprechen, denn es hätte nun keine Funktion mehr und würde die gleichmäßige Melodieentwicklung stören.

Die tonale Fortschreitung bestätigt nur das, was für die fallende Tendenz der Melodiebildung oben bereits festgestellt wurde: die Stollen beginnen stets auf einer erhöhten Ebene *f*, von der über die Binnenkadenzen schließlich bis zum Ton *c* herabgeschritten wird. Zu Beginn des Abgesangs (Zeile 7) wird zwar die *c*-Tonalität durch ein Initium kurzzeitig vorweggenommen, danach aber durchläuft der Rest der Melodie eine dem Aufgesang ähnliche harmonische Folge. Für den Aufgesang lauten die Kadenzöne: *f*, (*c*), *c*; für den Abgesang: *f*, *f*, *d*, *c*, *c*.

Die Tetrachordtheorie Rainers findet in diesem Lied keine offensichtliche Bestätigung. Einerseits sind einzelne Tetrachorde als Ursache für die Etablierung neuer tonaler Zentren in dieser Melodie kaum auszumachen, andererseits wird das Aufspüren von Tetrachordeinflüssen vor allem im Abgesang durch den Fragmentcharakter der Überlieferung behindert. Allenfalls die Zeile 8 scheint einem lydischen Tetrachord verpflichtet, auf dessen Grundton sie auch kadenziert. Der generell vorausgesetzte aufstrebende Charakter dieses Tetrachordgeschlechtes mit dem Halbtonschritt an oberster Stelle erfährt hier keine Bestätigung: fast alle Bewegungen in dieser Melodie sind abwärts gerichtet. Ein anderes tonales Prinzip jedoch greift bei diesem Stück viel augenscheinlicher: die Bedeutung des Subsemitonium modi. Der Leitton *H* erhält in den jeweiligen Schlußzeilen des Auf- und Abgesangs auffällige Betonung und zwar stets, wenn eine Kadenz auf *c* erreicht wird. Die Finalis *f* hingegen wird unter Vermeidung des Halbtonschrittes *e-f* praktisch immer von oben erreicht.¹⁹¹ In den Schlußzeilen (3(6) und 11) jedoch sorgen die Halbtonstufen zwischen *H-c* und *e-f* für das Spannungsfeld eines Tritonus, an dessen Grenzen die Melodiebewegung praktisch reflektiert wird. Erst der Sextabsprung zum zweiten Stollen und am Ende des Liedes zum neuen Strophenanfang hin sowie der Trichordaufgang zu Beginn des Abgesangs vermögen dieses Kraftfeld zu durchbrechen.

d. Zusammenfassende Analyse

Das Lied O3 weist eine sehr homogene Anlage auf, die sich in folgenden Beobachtungen äußert:

1. Melodieübergreifende Merkmale

¹⁹⁰ Vergleiche von O1 die Zeilen 9 und 11, sowie 10 und 12 (siehe Notenabdruck auf S. 31).

¹⁹¹ Die Kadenz der Zeile 7 auf *f* entzieht sich dabei der Beobachtung.

- a. Die Melodie läßt Ansätze zu einem zyklischen Bau erkennen, die sich vornehmlich in zwei umfangreicheren melodischen Entsprechungen zwischen Auf- und Abgesang äußern:
 - i. eine Korrespondenz, wenn auch nicht Gleichheit von letzter Auf- und Abgesangszeile;
 - ii. eine motivische Kontraktion der Zeile 1(4) in Zeile 8.
 - b. Umfangreiche Melismen stehen am Ende fast jeder Zeile und haben dabei schlußbildende Funktion.
 - c. Der Subsemitonium modi findet in der letzten Zeile eines jeden Formteils (Zeilen 3(6) und 11) eine doppelte Anwendung:
 - i. einmal zu Beginn der Zeile, wo er zusammen mit der Leittonspannung zwischen *f* und *e* für ein Spannungsfeld sorgt, das die Melodiebewegung eingrenzt.
 - ii. ein zweites Mal zu Ende der Zeile, wo er einerseits als erneute Bestätigung der unteren Melodiegrenze fungiert, zugleich aber als Leitton des Finalis *c* dient.
 - d. Schweifende, sekundweise Fortschreitungen beherrschen die Melodik des Liedes. Generell haben die Linien eine fallende Tendenz.
 - e. Größere melodische Sprünge fehlen, selbst kleine Sprünge werden in der Regel sofort durch Gegenbewegung ausgeglichen.
 - f. Die größten Intervalle sind Sextsprünge, die jedoch nicht innerhalb melodischer Bögen stattfinden, sondern zwischen den Stollen und am Strophenübergang liegen.
 - g. Die Tonalität pendelt zwischen der Basis F und C. Kennzeichnend für erstere ist vor allem die *b*-Vorzeichnung, die schwerpunktmäßig im Aufgesang zu finden ist.
 - h. Der Ambitus umfaßt lediglich eine None.
2. Zum Aufgesang
 - a. Die Unterschiede zwischen den erhaltenen Teilen der Stollenmelodien sind nur gering und auf die Variation unbetonter Noten sowie die Auffüllung einer Fallzeile (5) beschränkt.
 - b. Tonal schwenkt die Melodie innerhalb jedes Stollens von einer *f*- zu einer *c*-Basis.
 3. Zum Abgesang
 - a. Die erste Abgesangszeile bringt ein kontrastierendes Element der Melodiebildung: an Stelle absteigend schweifender Notenketten folgt hier ein im Dreiklang aufsteigendes Rezitativ-Initium mit anschließendem Tonus *currens*.
 - b. Der Abgesang ist vom tonalen Zentrum *c* geprägt, von dem nur ein Ausweichen nach *f* und *d* stattfindet.

Die homogene Anlage dieses Liedes ist von einer fließenden Melodik, zu der auch die umfangreichen Melismen zählen, in zwei Dur-ähnlichen Tonalitäten geprägt, auf die vor allem die häufige *b*-Vorzeichnung und die ausgiebige Verwendung des Subsemitonium modi verweisen. Das den Abgesang einleitende kontrastierende Element des Rezitativs wirkt in diesem Lied weniger drastisch als die parallelen Kunstgriffe der Lieder O1 und O2. Die Verwendung des Sextsprunges verbindet diese Melodie mit den vorangegangenen, wenngleich ihre Anlage wesentlich ausgeglichener ist und eine Nähe zur Musik der Trouvères und Trobadors plausibel erscheinen läßt.¹⁹² Hinter der Vertonung metrisch überflüssiger Silben und der ausgiebigen Verwendung von Melismen könnten aufführungstechnische Hinweise in Richtung einer freien, nicht wechselhebigen Vortragsweise stehen.

5. „Sinc eyn gulden hoen“ (Lied O5)

a. Zur Überlieferung

Im Anschluß an die Aufzeichnung von Lied O4, dessen Melodie verlorengegangen ist und das als reines Textfragment die Schlußstrophen des Gedichtes „Allez, daz den sumer her mit vreuden was“ (Winterlied 30) enthält, schließt sich nach einem Freiraum auf der gleichen Seite der Beginn der Notation von O5 an. Im Gegensatz zum wenig wahrgenommenen und durch die Bezeichnung „unecht“ stigmatisierten Lied O3 wurde das Lied O5 in der Forschung sehr intensiv diskutiert. Die Existenz einer Parallelüberlieferung in Handschrift c (c104) zu dieser Melodie hat den Eifer der Wissenschaftler eher noch angeregt. Vor allem die relativ starke Ähnlichkeit der beiden Fassungen und die Tatsache, daß die Germanistik den Text als Winterlied 4 unter die „echten“ einreichte, brachte die Forscher zu der Ansicht, es hier mit einem authentischen Liede Neidharts zu tun zu haben.

Die Notation befindet sich im unteren Drittel von Spalte O3rb sowie im oberen von O3va. Der ersten den Noten unterlegten Strophe folgen noch vier weitere, denen bis zur Überschrift von O6 ein Freiraum folgt, so daß dieses Lied von der äußerlichen Überlieferung her als vollständig angesehen werden kann. Durch das Farbfaksimile dieser Seiten, dessen Anfertigung für den Ausstellungskatalog „Codex Manesse“ von Voetz veranlaßt wurde, ist auch die Quelle besonders gut dokumentiert.¹⁹³

Aus der Tatsache, daß Konjekturen, problematische Lesungen und angenommene Schreiberfehler, kurz, die Überlieferungssituation von O5 im Kommentar von Schmieders Edition mit keinem Wort erwähnt werden, kann geschlossen werden, daß schon für ihn die Überlieferung kein Problem darstellte. Auch die in der SNA

¹⁹² Vergleiche zum Beispiel die sehr ähnliche Melodieführung der markanten ersten Zeile mit der des Liedes „Quan vei la flor“ des Bernart de Ventadorn. (Siehe Appel 1934, S. 42.)

¹⁹³ Das Farbfaksimile von f. 3rv ist der Schwarz-Weiß-Faksimilierung der Reihe Litterae vorzuziehen. Hier sind zum Beispiel Notenlinien noch sichtbar, die dort nicht mehr wahrgenommen werden können. Mittler/Werner: Codex Manesse, S. 577-578.

aufgeführten Lesarten anderer Editionen beschränken sich auf variierende Textunterlegungen und offenbar von manchen Autoren versuchte „Verbesserungen“ der Melodie. Sie zeigen, daß im Kern weder Probleme bei der Lesbarkeit der Handschrift bestehen, noch deutliche Schreiberfehler von den Editoren angenommen werden. Mit dieser seltenen Deckung der Forschungsmeinungen liegt bei O5 die unproblematischste Liedüberlieferung der Handschrift O vor:¹⁹⁴ Die Melodie ist vollständig erhalten, alle Schlüssel sind sichtbar und richtig notiert und es wurden seitens der Schreiber keine offenbaren Korrekturen im Notentext vorgenommen.¹⁹⁵ Daher kann die Übertragung von Bennewitz-Behr problemlos als Grundlage einer Analyse dienen:¹⁹⁶

O5: Sinc eyn gulden hoen

8 1. Sinc eyn gul - den hoen ich ghe - ue dir wey - ze

8 2. sci - re do 3. wart id vro

8 4. sprach id nach den wil - len ich di sin - ghe.

8 5. al - sus vroyt den to - ren gut ghe - ley - se

8 6. durch das iar 7. wirt iz war

8 8. so ne wart ne man - nes mot so rin - ghe

8 9. als - dan mich der mi - ner we - re

8 10. wil se durch er sa - li - cheyt 11. mi - nen leyt

8 12. swen - den so ist min kum - mer cla - ghe le - re

¹⁹⁴ Zur Überlieferungssituation und zu einer ausführlichen Besprechung der Editionen zu Lied O5 siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 151f.

¹⁹⁵ Siehe Evers 1999, S. 26 und 29. „Richtig“ bedeutet in Ermangelung einer Überprüfbarkeit hier offenbar, daß die Melodieanschlüsse alle logisch sind und keine Widersprüchlichkeiten in der Notation auftauchen.

¹⁹⁶ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 146.

Die ersten beiden Silben der Zeile 9 sind in den Textübertragungen von Bennewitz-Behr als separate Worte abgesetzt worden, was sämtliche Übertragungen in der Folge übernommen haben. Die Graphie der Handschrift weist die Silben jedoch als ein zusammengeschriebenes Wort aus.¹⁹⁷

b. Zur Diastematik: Eine pentatonische Tanzweise

Eine deutlich separate Betrachtung des Liedes O5 ohne Einbeziehung des parallelen c104 ist mit Blick auf die Forschungsliteratur nicht ohne weiteres möglich, da die Lieder in der Regel im Verbund behandelt werden. Die Äußerungen bezüglich c104 werden im folgenden jedoch nur zur Betrachtung herangezogen, wenn sie auch auf O5 anwendbar erscheinen.

Schmieder weist die Melodie in seiner Kategorisierung der letzten „Vorstufe der zyklischen Formen“¹⁹⁸ zu, „die die Stollenmelodie bis auf die erste Zeile wörtlich am Schlusse des Abgesanges wiederholen (f|: x A :|f B A)“¹⁹⁹. Zwar wird im

vorliegenden Lied die zweite Stollenhälfte ab Zeile 3(7) am Ende des Abgesangs in den Zeilen 11 und 12 identisch wiederholt, die Korrespondenz zum Aufgesang beginnt aber schon mit Zeile 10, die aus einem Zitat des Liedinitiums, verbunden mit der zweiten Stollenzeile, besteht.²⁰⁰ Die Charakterisierung Schmieders kann hier also nur als grobes Schema dienen.

Als melodisches Bauprinzip der Melodie ist vor allem für die Version in c (c104) – in abgeschwächter Form aber auch für O5 – häufig die Pentatonik angeführt worden, die sich besonders in den Kurzzeilen äußert.²⁰¹ Rainer bezeichnet die zur Pentatonik neigende Dreiklangsmelodik als typisch für die dorische Tonart und zählt ein kennzeichnendes Floskelrepertoire auf, das auch in O5 in Form von Dreitongruppen, wie *g-f-d* und *d'-c'-a*, wiederzufinden ist.²⁰² Kohrs sieht in dieser Melodik einerseits ein Eindringen volksmusikalischer, tanzhafter Elemente „in die geheiligte, aber sterile Welt des Minnesangs“, wobei „durch den Kontrast parodistische Wirkungen erzielt“²⁰³ werden. Andererseits beobachtet er besonders in der

¹⁹⁷ Die Silben „als“ und „dan“ sind im Original durch einen Zwischenraum leicht voneinander abgesetzt. Die Verwendung eines „|“ anstelle des terminalen „s“ weist jedoch darauf hin, daß dieser Buchstabe als im Wortinneren befindlich angesehen wurde. Von daher ist in diesem Abdruck das Wort zusammengeschrieben wiedergegeben. (Vergleiche Bennewitz 1980, S. 166, Bennewitz-Behr 1983, S. 146f., und Evers 1999, S. 107.)

¹⁹⁸ Schmieder 1930 (Artikel), S. 5.

¹⁹⁹ Schmieder 1930 (Artikel), S. 7f. In seiner Tabelle weist Schmieder O5 der Kategorie 6 („Vorstufe der zyklischen Formen“) zu. Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 8.

²⁰⁰ Daß Rohloff diese Verbindung von 1. und 2. Stollenzeile in der 2. Abgesangszeile ebenso erkennt, zeigt sich in seiner Tonartenanalyse zu O5: die Melodiezeile f (= Zeile 10) setzt sich demnach aus a+b zusammen (= Zeile 1 und 2). (Siehe Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 247.)

²⁰¹ Siehe Müller-Blattau 1960, S. 67 und Kohrs 1969, S. 606-610. Neben einigen anderen Liedern der Handschrift c, vor allem c17, wird das Lied c104 als Paradebeispiel für die Pentatonik bei Neidhart angewandt.

²⁰² Siehe Rainer 1983, S. 158f.

²⁰³ Kohrs 1969, S. 609f. Diese Aussagen bezieht Kohrs zunächst nur auf c104, erweitert die Gültigkeit seiner Aussagen später aber auch auf O5: „So ist z.B. das Lied c104 (*Sing ein guldein*

Melodieführung der Kurzzeilen einen Vorrang der Musik vor der Sprache, indem die zu kurzen Phrasen neigende Pentatonik das Spannen größerer melodischer und damit textlicher Bögen verhindert.²⁰⁴ Beide Effekte rühren nach Kohrs von einem Eindringen der Instrumentalmusik in die Lieder Neidharts her. Das Kompositionsprinzip der Fallzeile, das Kohrs als eines von drei melodiebildenden Prinzipien bei Neidhart ausmacht,²⁰⁵ wird ebenfalls an c104 exemplarisch vorgeführt: Im Stollen steigt die Melodie herab „von der Oktav d auf die Quint a und später weiter von a nach D; eingeschoben ist aber eine textlich wie musikalisch (im Hinblick auf den Bau der Fallzeile) entbehrliche doppelte Dreiergruppe“²⁰⁶. Diese Beobachtung ist auf O5 direkt übertragbar, denn die sich unterscheidenden Töne sind hier allein umspielenden Charakters, die Grundbewegung aber ist die gleiche, wie Bennewitz-Behr feststellt: „Dennoch ist auch hier die Fallzeile typisch ausgeprägt; ihre Unterbrechung durch Z. 2 und 3 wirkt durch die Zweitonmelismen D-G und D-C weniger starr als in c, wobei besonders durch den Quartsprung am Ende von Z.2 eine Verbindung zu Z.3 hergestellt wird (die Repetitionsgebärde wird gemildert)“²⁰⁷.

Bennewitz-Behr bemerkt fernerhin Elemente in O5, die eine Nähe der Melodie zur Spruchmelodik erkennen lassen: neben einer Initiumsfigur, die die beiden Stollen und in Abwandlung auch den Abgesang einleitet, ist dies vor allem die deutliche Rezitationszeile 9. Als weitere Merkmale zählt sie die über die Stollenmelodie und das Ende des Abgesangs ausgedehnte Fallzeile sowie die kadenzbildenden Melismen auf, die kleinere Bögen innerhalb der Melodie abschließen.²⁰⁸ Bennewitz-Behr faßt die Ergebnisse der Forschungsdiskussion treffend zusammen:

„Das Verhältnis von Sprache und Musik in O5 ist charakterisiert durch den Wechsel von Lang- und Kurzzeilen, der eine Reihe teilweise sich ergänzender, teilweise sich widersprechender Elemente bedingt: zum einen verweisen die Dreiton- bzw. Viertongruppen der Kurzzeilen 2/3 (5/6) und 11 auf die Dominanz der Musik gegenüber dem Text, ähnliche Verhältnisse gelten auch für jene anderen Zeilen, die v.a. durch pentatonischen Aufbau geprägt sind (beide Elemente sind in c stärker als in O vertreten). Fallzeile (Z. 1/5 und 10,

hun), das in Hs c Dreitongruppen hat, in der Hs O mit je vier Tönen überliefert. Damit wird lediglich die Pause zwischen den Kurzversen ausgefüllt [...]. Der Tanzcharakter wird dadurch nicht zerstört“ (Kohrs 1969, S. 610, Anmerkung 11.)

²⁰⁴ Darin widerspricht er Müller-Blattau, der dem Text den Vorrang gibt und in der Art der Vertonung lediglich ein Eingehen auf die durch die Versform vorgegebene Metrik sieht. (Siehe Kohrs 1969, S. 610, Anmerkung 11.) Obwohl Kohrs in diesem Fall der Musik eine größere Eigendynamik zuspricht, vermerkt er dennoch zusammenfassend: „Die Musik entsteht aus Anlaß des Textes und der Text geht seinerseits der Musik nicht vorher – dies gilt nach wie vor. Aber wenn sich beides realisiert, dann kann die Musik nun auf ein größeres Repertoire an Eigenformung zurückgreifen“ (Kohrs 1969, S. 620.)

²⁰⁵ Siehe oben S. 18.

²⁰⁶ Kohrs 1969, S. 616.

²⁰⁷ Bennewitz-Behr 1983, S. 153.

²⁰⁸ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 153.

beide deutlicher in c) und Rezitativ (v.a. Z.9 in O), beides hervorragende Merkmale der Spruchmelodik, bedeuten demgegenüber einen Primat des Textes.²⁰⁹

Die Unterschiede in den Stollenmelodien beschränken sich einzig auf die Ausfüllung einer metrisch „überschüssigen“ Silbe in Zeile 1: der zweite Ton *f* über „gheue“. Mit der Wiederholung der letzten Zeile des Aufgesangs in Zeile 12 geschieht gleiches mit Vertonung des gegenüber den Parallelzeilen überzähligen Wortes „ist“. Damit stellen diese äußerst geringen Abweichungen parallel gebauter Melodiezeilen eine Ausnahme innerhalb der Handschrift O dar.

Die meisten Anschlüsse der Melodiezeilen sind durch Tonwiederholung oder Sekundschritt sehr fließend gestaltet. Ein deutlicher Sprung kommt lediglich zwischen dritter und vierter Zeile des Aufgesangs und aufgrund der Formwiederholung in identischer Gestalt zwischen dritter und vierter Abgesangszeile vor. Dieses Intervall *c-f* kann zwei Funktionen erfüllen: einerseits mag es tonal ins Lydische verweisen, andererseits die zweite Kurzzeile deutlicher von der folgenden abtrennen und den tänzerischen Charakter dieser Einwüfe betonen. Während außerdem zwischen den beiden Stollen im Übergang vom Ende der Melodie zum Anfang der nächsten Strophe ein weiterer Quartsprung (*d-g*) eine Absetzung der Formteile unterstützt, ist ein solches Stilmittel zwischen Auf- und Abgesang nicht zu beobachten, das an dieser Stelle wohl eine Überstrapazierung des Effektes bedeutet hätte. Scheinbar genügt hier die plötzliche Hinwendung zum Rezitativ, um den neuen Formteil zu markieren und einzuleiten.

Das größte Intervall innerhalb von Melodiebögen oder als Zeilenanschluß ist in diesem Liede die Quint. Dabei verwundert zumindest beim Vergleich mit den Melodien O1, O2 und O3 der Verzicht auf Sextintervalle, die dort bevorzugt zum Verlassen des Tiefpunkts *c* Verwendung finden. Möglicherweise kann der Zeilenübergang 3(7,11) nach 4(8,12), bei dem das *c* lediglich über Vermittlung durch das *f* zum *a* hin verlassen wird, als ein solcher allerdings „ausgebremster“ Sextsprung gedeutet werden.

Rainer will den Bau der Melodie O5 zur Untermauerung seiner Kompositionstheorie außerdem dahingehend interpretiert sehen, daß die zugrundeliegende Tetrachordstruktur – entgegen der Version c104 – die Schlußkadenz der Melodie auf *f* geradezu erzwingt. Da die Melodie jedoch nicht auf *f*, sondern ganz deutlich auf *d* kadenziert und die Stufe *f* in diesem Lied – wiederum im Gegensatz zu c104 – nur eine sekundäre Rolle spielt, ist die Beweisführung nicht nachvollziehbar.²¹⁰ Allenfalls läßt sich für Zeile 9 sowie für die Kurzzeilen 2 und 6 durch den klaren Quartsprung ein zugrundeliegender Tetrachord annehmen, der zusammen mit dem

²⁰⁹ Bennewitz-Behr 1983, S. 155. Das rezitativische Element ist in der Version von c hingegen nicht vertreten.

²¹⁰ Siehe Rainer 1983, S. 160f. und 164. Aus dem Artikel geht nicht hervor, welche Edition Rainer seiner Analyse von O5 zugrundegelegt hat; allerdings übertragen alle gängigen Ausgaben, wie oben gezeigt, die Melodie weitgehend einhellig.

Eingangintervall $g-d'$ der Zeilen 1, 5 und 10 allenfalls latent dafür sorgt, daß der äußeren dorischen Struktur der Melodie mit den Rahmentönen d und a eine zweite Aufteilung des Tonraums (d, g, d') hinzugesellt wird.

c. Zur Tonalität: Eine dorisch-lydische Ambivalenz

In bezug auf die tonale Anlage von O5 kommt Schmieder zum gleichen Schluß wie bereits bei O2²¹¹: „Die tonartige Basis d im Verband $d-(f)-a$ ist nicht sehr klar ausgeprägt. Zeilen 1, 5 und 10 basieren auf dem Verband $g-d$ “²¹². Dieser Einschätzung Schmieders sind die Zeilen 2, 6 und besonders 9 noch hinzuzufügen, während die Zeilen 1 und 5 durch den Quintsprung zwar zunächst besonders deutlich auf dem Grundton g zu beruhen scheinen, in ihrem weiteren Verlauf aber zum Quintverband $d-(f)-a$ zurückkehren. Trotz der tonalen Unklarheit ordnet Schmieder die Melodie in der Folge dem Verband $d-(f)-a$ zu.²¹³ Dieser Klassifikation schließt sich Rainer zunächst an,²¹⁴ erkennt aber eine „frei schwebende, vor-kirchentonale Modalität“²¹⁵ in Andeutungen der Melodie. Da jedoch seiner Analyse wohl keine einwandfreie Übertragung zugrundelag, sollten die Ergebnisse in diesem Fall vorsichtig interpretiert werden.

Eine Analyse zur tonartigen Entwicklung gibt auch Rohloff zu diesem Lied an. Dabei schließt sich seine Interpretation den Feststellungen Schmieders an: Die jeweiligen Stollen- und Abgesanganfänge stehen in hypomixolydischer Tonart und modulieren nach dem Erreichen des melodischen Höhepunkts stets in einen dorisch-pentatonischen Tonraum.²¹⁶

Nicht allein durch die Art der melodischen Gestaltung, auch durch die tonale Entwicklung innerhalb des Liedes findet die Kanzenform des zugrundeliegenden Gedichts eine Unterstützung: stets schreitet die tonale Basis in einem Formteil von g nach d . Während das in den Stollen scheinbar bereits nach zwei Tönen durch die dorisch-pentatonische Wendung $d'-c'-a$ geschieht und die darauffolgende Kurzzeile 2(6) allenfalls den g -Beginn des Stollens durch die dorische Formel $g-f-d$ in Erinnerung zu rufen vermag, wird die g -Tonalität im Abgesang wesentlich intensiver etabliert, bevor eine erneute Modulation nach d erfolgt. Die gesamte 9. sowie Teile der 10. Zeile, dank ihrer Zusammensetzung aus Zeile 1 und 2, sind der Finalis g verpflichtet.

Die dorischen Partien der Melodie offenbaren neben normalen kirchentonalem Aspekten noch ein zweites Gesicht: schon in Zeile 1(5) ist die Hinwendung zur Basis d nur durch das pentatonische Formelmaterial und die Betonung der Hauptstufe a erkennbar. Eine Kadenz auf dem Grundton d dagegen bleibt aus. Als unte-

²¹¹ Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 11.

²¹² Schmieder 1930 (Edition), S. 60.

²¹³ Schmieder 1930 (Artikel), S. 11.

²¹⁴ Vergleiche Rainer 1983, S. 158f.

²¹⁵ Rainer 1983, S. 170.

²¹⁶ Die Melodie in c hingegen bleibt gemäß Rohloff allein im dorisch-pentatonischen Tonraum. (Siehe Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 247.)

re Melodiegrenze dieser Zeile und damit als gewisse tonale Stütze fungiert indes-
 sen die vermeintliche Terz *f*. Auch die Übergänge von Zeile 3(7) zu 4(8) und die
 parallele Stelle der Zeilen 11 und 12 im Abgesang (*c-f-a-a-f*) unterstreichen eine
 strukturierende Funktion dieser Stufe (*f*). Es scheint demnach bei pentatonischer
 Melodiebewegung eine Ambivalenz zwischen der Basis *d* und der Basis *f* zu be-
 stehen,²¹⁷ wenngleich das *d* hier durch die Bevorzugung als Finalis den Vorrang
 erhält. Durch Vermeidung der Tonstufe *si* bleibt eine Entscheidung zwischen *b*-
molle und *b*-*quadratum* für diese Stufe aus, wodurch die Ambivalenz der tonalen
 Zentren aufrechterhalten wird. Die halbtönefreie Skala der pentatonischen Reihe
 verhindert durch Auslassung der Stufen *mi* und *si* nämlich leittönige Spannungen.
 Diese rufen normalerweise ein Streben zu bestimmten Punkten und „Gravitations-
 zentren“²¹⁸ hervor, wodurch eine darauf basierende Melodielinie weitgehend
 schwerpunktsfrei im tonalen Raum steht und sich zwanglos in beliebige Richtun-
 gen fortentwickeln kann.²¹⁹

d. Zusammenfassung

Die Beobachtungen zu O5 lassen sich in folgenden Aspekten zusammenfassen,
 wobei die wenigen Formteilspezifika hier gebündelt aufgeführt sind:

1. Melodieübergreifende Merkmale
 - a. Das Lied weist eine zyklische Anlage auf: im Abgesang wird ein Großteil
 des Aufgesangmaterials wiederholt.
 - b. Das führende melodiebildende Element ist die Pentatonik.
 - c. Die mit der pentatonischen Linienführungen zusammenhängenden Kurz-
 phrasen verdeutlichen eine Dominanz der Musik gegenüber dem Text.
 - d. Trotz springender Melodiebildung enthält diese Melodie keine offenen
 Sextintervalle, wie sie bei den vorangegangenen Melodien (O1, O2, O3)
 zutage treten. Eine schnelle Sextausschreitung findet jedoch im Zeilen-
 übergang von 3(7,11) auf 4(8,12) statt.
 - e. Die groben Melodiebewegungen sind in Fallzeilen abwärts gerichtet.
 - f. Die Kadenzbildung erfolgt stets mittels einer Finalisumspielung durch ein
 Viertonmelisma.
 - g. Das tonale Zentrum stellt im wesentlichen die Basis *d*. Diese Finalis wird
 aber in jedem Formteil erst von der sekundären Tonstufe *g* aus erreicht.
 Außerdem liegt in der primär auf *d* basierenden Pentatonik wieder eine la-
 tente Ambivalenz mit dem Lydischen vor.

²¹⁷ Auf eine mögliche Mehrdeutigkeit der pentatonischen Melodik in Richtung dorisch oder ly-
 disch weist Rainer hin, ohne jedoch zu einer Lösung zu gelangen. (Siehe Rainer 1983, S. 159.)

²¹⁸ Rainer 1983, S. 165.

²¹⁹ Rainer betont dieses Spiel mit leittönigen Spannungen, bzw. das bewußte Vermeiden solcher,
 als wesentlich für das Kompositionsverfahren aus Tetrachorden. In den pentatonisch springen-
 den Melodien macht er den vorsätzlichen Verzicht auf Tetrachordgebilde aus, die die Melodie
 in Richtung eines tonalen Zentrums dirigieren würden. (Siehe Rainer 1983, S. 164f.)

- h. Der Ambitus von einer None bleibt in unauffälligem Rahmen.
2. Spezifische Merkmale der Formteile
- a. Im Gegensatz zu den anderen Melodien der Handschrift O bestehen zwischen den Stollenmelodien praktisch keine Unterschiede.
 - b. Zeile 8 markiert den Abgesang durch ein kontrastierendes Prinzip der Melodiebildung: eine eindeutige Rezitativzeile mit Tonus currens steht den sonst springenden Bewegungen der übrigen Zeilen gegenüber.

Das Lied O5 legt deutliche Merkmale eines Primats der Musik über dem Text dar. Das zeigen die nahezu identischen Stollenmelodien, die auf textliche Gegebenheiten nicht eingehen, ebenso wie die aus der Melodiebewegung generierten Kurzzeilen, die den Text in ein Korsett zwingen. Die stark springende Melodie auf einem sehr regelmäßig gebauten metrischen Schema bewirkt zusammen mit der zyklischen Anlage einen tanzhaften Charakter der Weise, die sich problemlos wechselhebig rhythmisieren läßt. Das Quintinitium zu Stollenbeginn könnte ein Spiel mit Erwartungshaltungen des Publikums andeuten: das somit „versprochene“ Rezitativ wird über den Aufgesang hinweg vermieden und erscheint dann ganz unvermittelt erst im Abgesang. Das Lied weist ferner eine äußerst strenge Form auf, die die zugrundeliegende metrische Struktur musikalisch wie tonal stützt. Die Prinzipien der Motivik werden ebenso wie die tonale Fortschreitung (von *g* nach *d*) in jedem Formteil wiederholt. Die Frage nach einer Vorzeichnung stellt sich bei dieser Melodie nicht, da die Stufe *si* aufgrund der verwendeten pentatonischen Reihe gänzlich ausgespart bleibt.

Sicher hat die streng zyklische Anlage der Melodie O5 zu ihrer Beliebtheit beigetragen: Es ist vor allem die pentatonische Melodik, die besonders in ihrer extremen Form der Kurzzeilen 2(6), 3(7,11) für eine Prägnanz der Melodie sorgt. Durch diese Zeilen wird in regelmäßigen Abständen für eine Bündelung des melodischen Geschehens gesorgt, die im Abgesang durch die Kontraktion der ersten beiden Aufgesangszeilen in Zeile 10 eine Kulmination erfährt. Die Möglichkeit einer rhythmischen Interpretation kommt besonders den Kurzzeilen entgegen und läßt ihnen auch in dieser Hinsicht eine strukturierende Funktion zuteil werden. Aufgrund des planmäßigen Baus ist die Melodie leicht zu verinnerlichen, ohne banal zu wirken, und könnte sich schnell als „Gassenhauer“ durchgesetzt haben.²²⁰

²²⁰ Bennewitz-Behr betont die besondere Eingängigkeit der Melodie – ein ästhetisches Kriterium, das bei Betrachtung mittelalterlicher Musik heutzutage selten ist, denn es ist für den modernen Rezipienten kaum abschätzbar, wie gewisse heutzutage wahrgenommene Melodiebewegungen auf den mittelalterlichen Hörer gewirkt haben könnten: die Tatsache aber, daß die Melodie doppelt tradiert ist „sowie die insgesamt reiche Textüberlieferung (5 Handschriften) dürfen als Indiz dafür gelten, daß sich „Das gulden hoen“ schon beim mittelalterlichen Publikum großer Beliebtheit erfreute. Im übrigen kann der moderne Hörer dies (was ja keine Selbstverständlichkeit ist!) durchaus nachvollziehen: bei beiden Melodien handelt es sich um regelrechte „Ohr-

6. „dit is heren nithardes scillinc“ oder „Ich claghe de blomen und de wnnenlichen zit“ (Lied O6)

a. Zur Überlieferung

Zum Lied O6 existiert wieder eine Parallelüberlieferung in der Handschrift c (c123), wobei aus ungeklärten Gründen dort nur die Melodie des Aufgesangs notiert ist.

Die Notation zu O6 nimmt im Handschriftenfragment die erste Spalte des Blattes 4r komplett ein und erstreckt sich noch auf den Anfang der zweiten.²²¹ Durch den Beschnitt der Seite besteht im obersten System von O4rb ein Melodieverlust. Die Textüberlieferung des Liedes ist ebenfalls beeinträchtigt: neben dem Fehlen einzelner Worte und Silben durch den Randbeschnitt scheint auch der Strophenbestand durch das Abbrechen des Fragments nach folio 4v unvollständig zu sein. Zwar fehlt zur letzten erhaltenen Strophe lediglich ein Vers, aber aus dem Titel „dit is heren²²² nithardes scillinc“, der diesem Lied noch auf folio 3v am unteren Rand möglicherweise von späterer Hand in roter Tinte vorangestellt ist, kann geschlossen werden, daß die in Handschrift c erhaltene „Gêrstrophe“²²³ auch Teil dieser Liedaufzeichnung war.

In dieser Strophe, die bei Neidhart die Form einer geäußerten „Hüssorge“²²⁴ annimmt, bittet er den Fürsten um Erlassung der Steuer. Die sehr viel spätere Handschrift c stimmt in der Betitelung des Liedes erstaunlich überein: „Der Schilling“. Dieser „Schilling“ kann sich, wie Brill bereits angemerkt hat, im Prinzip nur auf die in der Zusatzstrophe erwähnte Steuer beziehen, die dort jedoch nicht „schilling“, sondern „zins“ heißt.²²⁵ Demnach müßte Handschrift O die Gêrstrophe vor dem Blattverlust ebenfalls enthalten haben.²²⁶ Brill geht sogar soweit, anzuneh-

würmer“. (Bennewitz-Behr 1983, S. 151.) Dieser Sachverhalt wird durch die Tatsache gestützt, daß es mittlerweile zahlreiche Einspielungen des Liedes und zwar beider Fassungen gibt, wobei der Melodie in c meist der Vorzug gegeben wird.

²²¹ Die Seite 4r ist in Brunner/Müller/Spechtler 1977 (S. 208) zwar auch nur schwarz-weiß, aber in Vergrößerung und damit höherer Auflösung wiedergegeben, so daß für die Analyse von O6 dieses Faksimile herangezogen wird. Einige Sachverhalte sind dort wesentlich besser zu erkennen als in der Faksimilierung von Fritz 1973.

²²² Dieses Wort wird bisweilen, auch ohne daß sich seine Bedeutung ändert, als „herrn“ gelesen (siehe zum Beispiel Bennewitz-Behr 1983, S. 158 und 176.)

²²³ Eine Gêrstrophe ist eine dem Lied angehängte und inhaltlich meist autonome Einzelstrophe, in der der Dichter durch geschickte Wortwahl sein „Begehren“ nach Entlohnung äußert – meist verbunden mit einem Lob der Freigiebigkeit („milte“) des Mäzen. Diese Art von Einzelstrophen verbindet Neidharts Lieder mit der Kunst der Sangspruchdichter. (Siehe auch oben Anmerkung 11 auf S. 8.)

²²⁴ In den Hüssorgestrophen beklagt der Dichter seine ärmlichen Verhältnisse, die häufig durch besondere Belastungen oder Unglücksfälle eingetreten sind, und bittet um Erlassung von Zahlungen oder um Entlohnung mit Hinblick auf unverschuldetes Leid.

²²⁵ Siehe Brill 1908, S. 66, sowie Holznagel 1995, S. 383 und Wießner: Wörterbuch, S. 230. Auch Bennewitz-Behr verweist auf diesen Sachverhalt (Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 175f.).

²²⁶ Es könnte aber auch sein, daß der Titel zur Entstehung der Handschrift bereits so eng mit dem Lied als Ganzem verbunden war, daß nicht notwendigerweise mehr eine unmittelbare Verbindung mit seiner Bezugsstrophe bestehen mußte. Eventuell fehlte diese Strophe also, obwohl

men, der Wortlaut dieser Strophe in Handschrift O wäre an der entsprechenden Stelle eben auch „scillinc“ gewesen und nicht „zins“, wie in den Handschriften c und d. Die Abweichungen dieser beiden späten Handschriften begründet er mit der Praxis, daß einzelne Wörter des öfteren durch Synonyme ersetzt wurden. In dieser Argumentation wird jedoch übergangen, daß „zins“ hier zumindest einmal als Reimwort benutzt wird und damit eine Veränderung unwahrscheinlich erscheint, zumal die sehr viel ältere Handschrift C*²²⁷ diesen Sachverhalt stützt: Voetz teilt mit, daß aus der im Codex Manesse durch Blattverlust verlorenen Strophe das Wort „vlins“ – eben das Reimwort zu „zins“ – aufgrund einer Exzerption überliefert ist, was die Versionen von Handschrift c und d untermauert.²²⁸ Fazit bleibt, daß die Gêrstrophe in Handschrift O ursprünglich anscheinend vorhanden war, wobei der Wortlaut „Schilling“ wahrscheinlich allenfalls an die Stelle der zweiten Nennung von „zins“ getreten sein wird, da bei seiner ersten Erwähnung das Wort „zins“ vermutlich ebenfalls als Reimwort am Ende von Vers 5 stand.

Die Schlüssel zu diesem Lied sind alle gut erkennbar und auch die Notation ist weitgehend lesbar, wobei einige Noten zumindest im Faksimile schwer auszumachen sind. Ein Problem stellt jedoch der Schlüsselwechsel im 5. System der Handschrift dar, dem eine nach alter Schlüsselsetzung richtig, nach neuer aber falsch gesetzte *b*-Vorzeichnung folgt, so daß entweder die Schlüsselung oder das Akzident ungültig sein muß.²²⁹ Da jedoch die Akzidentien sehr bewußt gesetzt werden, so daß es unwahrscheinlich wäre, wenn das *b* keiner Note gelten sollte und die Melodie durch die neue Schlüsselung einen noch größeren Ambitus erhalten würde, der ohnehin schon außergewöhnlich ist, ist an besagter Stelle wohl der Notenschlüssel als irrtümlich anzunehmen.²³⁰ Ferner sind offenbar einige Noten in der Melodie korrigiert, nach ihrer Richtigstellung aber nicht getilgt worden. Somit ist schwer zu sagen, welche der übereinanderstehenden Töne Gültigkeit haben sollen und welche nicht. Meist wird die blässere der beiden Noten als die ursprüngliche und damit durch die Korrektur hinfällige angenommen. Im Melodie-

der Titel eine Anspielung darauf enthält. Ein Indiz dafür wäre, daß die Fassungen der Handschrift O im allgemeinen deutlich kürzer ausfallen als in den anderen Handschriften. Eine angehängte Strophe XII, die vermutlich erst auf weitere Strophen VII und VI gefolgt wäre, da sie auch in der Parallelüberlieferung stets in Verbindung mit ihnen steht, würde eine sehr vollständige Überlieferung in O und damit eine Ausnahme bedeuten. (Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Strophenzählung der ATB-Ausgabe.)

²²⁷ Die verlorenen Teile des Codex Manesse werden mit einem Asteriskus markiert.

²²⁸ Im Codex Manesse ist aufgrund späteren Blattverlustes eine Lücke im Neidhart-Korpus entstanden. Da aber vor dem Verlust durch den Humanisten Melchior Goldast von Haiminsfeld (1576/1578-1635) Exzerptionen einzelner Wörter aus diesem Teil der Handschrift vorgenommen wurden, ist der Inhalt der betreffenden Seiten unter Zuhilfenahme von Parallelüberlieferungen weitgehend rekonstruierbar. Siehe Voetz 2000, S. 398.

²²⁹ Die von einem neuen Schlüssel betroffene Stelle bezieht sich auf die Noten der Zeile 5 über „daz eyn wip so langhe heldet“, die dadurch eine Terz nach oben rücken würden.

²³⁰ Zu Anfang des 7. Manuskriptsystems scheint allerdings eine nur schwach zu erkennende *b*-Vorzeichnung zu existieren, die als einzige Ausnahme hier keiner Note zu gelten scheint.

abdruck sind diese fraglichen Noten hinter den als richtig vermuteten mit leeren Notenköpfen eingetragen. In zwei Fällen hält man für einzelne, klar notierte Doppelnoten auch aufsteigende Podatus-Ligaturen für denkbar:²³¹ so in Zeile 9 über „se“, wobei nicht klar entscheidbar ist, ob die höhere der beiden Noten ein *g* oder ein *a* ist, und in Zeile 13 über „mir“. Dort wird von manchen Herausgebern die erste Note *a* als durch ein *h* (bzw. *b*) korrigiert angenommen. In beiden Fällen folgt der unten gegebene Notenabdruck der Ligaturfassung.

Die Töne über dem Wort „sinen“ der Zeile 12 sind in der Handschrift sehr verblaßt. Während der erste Ton *d'* jedoch einhellig in den Editionen erkannt wird, herrscht in bezug auf den zweiten Ton Uneinigkeit: die meisten Ausgaben übertragen hier ein *c'*, Evers jedoch meint die Stufe *si* auszumachen, was bei Betrachtung des Faksimiles sinnvoll erscheint.

In der letzten Zeile ist durch den Beschnitt der Seite ein Verlust von vermutlich vier Silben eingetreten. Im Abdruck dient lediglich die von Bennewitz-Behr aus parallelen Handschriften erschlossene Textergänzung als Orientierung. Eine Ergänzung des Notentextes findet, da sie Spekulation bleiben muß, im folgenden jedoch nicht statt. Abgesehen von Schmieder und den neueren Bearbeitungen von Bennewitz-Behr und der SNA, die den fragmentarischen Charakter dieser Zeile akzeptieren, werden in den Editionen hier verschiedene Ergänzungsvorschläge für die Melodie gemacht.²³² Mit Annahme von vier fehlenden Silben (was zwei Hebungen entspricht), erreicht der Vers jedoch gegenüber den Parallelüberlieferungen eine Überlänge um eben diese zwei Hebungen. Da aufgrund einzelner, komplett erhaltener Schlußzeilen in den Folgestrophen die Siebenhebigkeit dieses Verses auch für die Gedichtversion in der Handschrift O anzunehmen ist, scheidet die Möglichkeit aus, daß besagte Zeile von der Parallelüberlieferung in ihrer Länge abweicht. Nur zwei Alternativen kommen von daher in Frage: es ist in jedem Fall anzunehmen, daß es sich bei einigen unterlegten Silben des Verses wieder um metrisch zu elidierende, quasi „überschüssige“ handelt. Zum ändern ist nicht auszuschließen, daß der Vers auf andere, kürzere Weise zu ergänzen ist, als Bennewitz-Behr es vorgenommen hat. In diesem Fall ist der zu elidierende Silbenüberschuß geringer. In Ermangelung eines Gegenvorschlags wird im folgenden jedoch ihre Version übernommen.

Der Schlußton der Zeile 13 auf der Stufe *si*, der der kadenzierenden Ligatur nachgestellt ist, wirkt überflüssig. Zur Vertonung einer eventuellen klingenden Kadenz in den Folgestrophen kann sie nicht gedacht gewesen sein, da die Form des Schlußverses in diesem Gedicht für alle Strophen an dieser Stelle eine männliche Kadenz vorsieht. In einigen Editionen wird die letzte Note deshalb schlicht weg-

²³¹ Siehe zum Beispiel Rohloff 1962 (Bd. 2), S.302f. und Evers 1999, S. 108, nur für den zweiten Fall auch SNA I: R 24.

²³² Zum Beispiel bei Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 303. Für eine Besprechung der einzelnen Ergänzungsvorschläge siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 172.

gelassen²³³, bei Schmieder und Bennewitz-Behr aber als untextierter Appendix angehängt. Evers hingegen weist erstmals die letzte Silbe („-vat“) nicht der zuvor stehenden Ligatur, sondern diesem letzten Ton zu und gibt ihm somit Sinn.

Rein äußerlich scheint die Überlieferung, abgesehen von den genannten Zweifelsfällen, unproblematisch. Inhaltlich jedoch gibt der Notentext Rätsel auf, die letztlich nicht vollständig lösbar sind. Die Unterschiede der Stollenmelodien beschränken sich nicht auf Variationen oder leichte Abweichungen, sondern sind so groß, daß man unweigerlich von zwei separaten Melodien ausgehen muß. Dieser Umstand hat vermutlich von der ersten Edition an den schlechten Ruf des gesamten Fragmentes in der Wissenschaft begründet, denn schon Schmieder notiert dazu: „Die hier vorliegende Melodie ist so fehlerhaft notiert, daß es nicht möglich ist, sie zu rekonstruieren.“²³⁴ Die Bemerkung und die Korrekturen Schmieders an der Melodie haben wohl eine Welle von „Verbesserungen“ des Notentextes in den folgenden Editionen ausgelöst.²³⁵ Die Erwartungshaltung der Forscher nach identischer Niederschrift parallel gedachter Liedteile muß mit diesem Lied derart enttäuscht worden sein, daß man eine „verderbte“ Überlieferung annahm, und dies aufgrund der viel leichteren Abweichungen in den anderen Melodien auf das gesamte Handschriftenfragment ausweitete. Als Argumentationshilfe wurde außerdem der als unwahrscheinlich groß geltende Ambitus von insgesamt einer Tredezime zitiert. Nimmt man für die 5. Zeile den Schlüsselwechsel gegen die Vorzeichnung als korrekt an, dann wird dieser Tonraum sogar schon innerhalb des Aufgesangs durchschritten.

Es bleibt fraglich, wie es zu der vorliegenden Niederschrift kommen konnte. Zwar sind die generellen Melodiebewegungen der beiden Stollen ähnlich, aber sie stehen grundsätzlich in zwei verschiedenen Tonräumen und bewegen sich in wechselnden Abständen zueinander. Sollte zumindest eine der Stollenmelodien inkorrekt notiert worden sein, so können die Verschreibungen kaum von einem Notator herrühren, sondern müssen über mehrere Vorstufen entstanden sein. Sie umfassen nämlich nicht konsequent ein Intervall, sondern rangieren zwischen Unisono, Sekund, Terz, Quart und Quint. Gegen Ende des Aufgesangs treffen sich beide Stollen gar wieder im Unisono, worin man in der Forschung das verzweifelte Bemühen des Schreibers, eine Ordnung in der Notation wiederherzustellen, zu erkennen glaubte.

²³³ So bei Hatto/Taylor 1958, S. 28. Rohloff klammert ihn ein und Gennrich interpretiert ihn als c' , so daß er hier als Kadenz die Formel $c'-h-c'$ erhält. (Siehe Gennrich 1962, S. 10.)

²³⁴ Schmieder 1930 (Edition), S. 60.

²³⁵ Schmieder und Rohloff beispielsweise nehmen für Zeile 3 eine Terzverschreibung nach unten an. Eine umfassende, zeilenweise Diskussion der verschiedenen Lesarten und der Korrekturen durch die Herausgeber, die vor allem in der Transposition einzelner Melodieteile liegen, gibt Bennewitz-Behr in ihrer Arbeit. (Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 166-172.) Die SNA enthält – wie stets – einen umfangreichen Lesartenapparat der Editionsvarianten, der in diesem Fall erwartungsgemäß besonders umfangreich ausfällt (siehe SNA I: R 24 (Kommentarband)). Zur Überlieferungssituation von O5 siehe auch Evers 1999, S. 30f.

Einige Gründe sprechen aber für eine Richtigkeit des überlieferten Notentextes. Bennowitz-Behr weist bereits darauf hin, daß gerade die tiefen Passagen durch einen Schlüsselwechsel sehr bewußt notiert sind und wohl nicht auf Verschreibungen beruhen.²³⁶ Außerdem deuten die vereinzelt Korrekturen auf eine genaue Durchsicht des Materials hin. Ein großer Tonumfang ist ferner für die Melodien der Handschrift O ohnehin bezeichnend, wenn auch dieser die Konventionen zu sprengen scheint.²³⁷ Bennowitz-Behr wagt mit einer Hypothese eine ungewöhnliche Deutung des Notentextes:

„[...] es könnte sich bei der Melodie des 2. Stollen eventuell um eine Art Oberstimme zum 1. Stollen handeln: denn mit Ausnahme des Beginns der 1. Zeile, über deren genauen, vom Schreiber intendierten Verlauf wir keine sicheren Aussagen machen können, zeigt die 2. Stollenmelodie eine Parallelbewegung zur ersten und zwar vorwiegend im Quart- und Quintabstand.“²³⁸

Sollte diese Vermutung zutreffen, so gäbe die hier enthaltene Mehrstimmigkeit wichtige Hinweise für eine instrumentale oder vokale Begleitpraxis solcher Lieder. Da aber der erste Stollen vornehmlich für den eigentümlichen Tonumfang verantwortlich ist und außerdem die ungewöhnlicheren Melodiebewegungen enthält, die eher auf eine instrumental auszuführende Stimme passen würden, liegt die Vermutung nahe, daß im Fall einer notierten Zweistimmigkeit die Begleitstimme dort zu suchen ist. Somit wäre der zweite Stollen als eigentliche (Haupt-) Melodie für den Aufgesang anzunehmen, die damit in einem wesentlich sanglicheren Rahmen bleibt. Die Verschiebung um einen Ton in der letzten Aufgesangszeile läßt sich durch Tonspaltung oder Auslassen eines Tones leicht beheben.

Trotz aller Bestrebungen nach einer Lösung für die unterschiedlichen Stollenmelodien sollte die Möglichkeit, daß es sich bei diesem Lied um ein durchkomponiertes Lied handeln könnte, zumindest nicht unerwähnt bleiben. Der überlieferte Notentext jedenfalls suggeriert, daß die Kanzonenform musikalisch nur andeutungsweise unterstützt wird, indem die Stollen immerhin noch ähnlich angelegt sind, daß der Bau der Melodie aber prinzipiell eine kompositorische Nähe zur Reihenstrophe der Sommerlieder sucht. Durchkomponierte Formen sind in mittelalterlicher Musik nicht selten: neben den Reihenliedern besitzen vor allem die lateinische Sequenz und ihr deutsches Pendant, der Leich (frz. Lai), solch komplizierte Melodieschemata. Außer diesen Kompositionsprinzipien, die ja immer noch

²³⁶ Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 167.

²³⁷ Bei den Trouvères sind Tonumfänge von anderthalb Oktaven jedoch keine Seltenheit (siehe „Ahi! Amors“ von Conon de Bethune: Duodezime).

²³⁸ Bennowitz-Behr 1983, S. 170. Evers hält die Hypothese für zumindest denkbar und vergleicht diese „versteckte Mehrstimmigkeit“ mit jener, die in einigen St.-Martial-Handschriften vorkommt. Sie nimmt diese Annahme ferner zum Anlaß, auch aus den Stollenabweichungen der anderen Lieder Rückschlüsse auf aufführungsbedingte Melodievariationen zu ziehen. (Siehe Evers 1999, S. 31f.)

die zugrundeliegende textliche Form unterstützen,²³⁹ gibt es gerade im französischen Minnesang Vertonungspraktiken, bei denen die Metrik eines Gedichtes durch eine weitere Strukturebene überlagert wird, die sich nicht primär an die textlichen Vorgaben hält. Auch ganz normale französische und provenzalische Kanzonenstrophen bedienen sich dabei durchkomponierter Melodien, wie zum Beispiel das berühmte „Can vei la lauzeta mover“ Bernarts de Ventadorn.²⁴⁰

Der Notentext der Handschrift wird also auch in diesem strittigen Fall beibehalten, denn alle Konjekturen bergen nur noch größere Unsicherheiten, auch wenn sie für unser heutiges Verständnis zu befriedigenderen Ergebnissen führen sollten. Für die folgenden Interpretationen wird jedoch, entgegen dem Postulat von Bennewitz-Behr,²⁴¹ der grundsätzliche Wille des Schreibers zu einer *b*-Vorzeichnung dieses Liedes und damit auch für die verbleibenden Zeilen des Abgesanges angenommen. Eine Rezitation auf *h* in Zeile 13 wäre in der vorwiegend lydischen Umgebung sehr auffällig – es sei denn, man nimmt auch hier wieder eine Verschreibung um zum Beispiel eine Sekund an – und zu seinem latenten Auftreten an dieser Stelle käme der Tritonus beim Übergang zur nächsten Strophe auch als offenes Intervall vor.²⁴²

Neben den Ergänzungsvorschlägen für Zeile 13, die hier nicht behandelt werden, sind es im wesentlichen folgende Punkte, die in der Sekundärliteratur diskutiert werden:

1. die dem Schlüsselwechsel in Zeile 5 (ebenfalls 5. Manuskriptsystem) widersprechende Vorzeichnung *b*;
2. die Annahme von Terzverschreibungen einzelner Zeilen des Aufgesangs, vor allem der Zeile 3;
3. die in der Handschrift offenbar korrigierten Noten der Zeilen 9, 10 und 13, für die aber die Entscheidung nach gültiger und ungültiger Version Schwierigkeiten bereitet und von denen zwei über den Silben „se“ (Zeile 9) und „mir“ (Zeile 13) auch als Ligaturen gedeutet werden können;
4. die Abwesenheit von Akzidentien in den letzten beiden Zeilen, wo besonders häufig die betroffene Stufe *si* vorkommt; manche Herausgeber neh-

²³⁹ Die Texte dieser Gattungen weisen ebenso von Faszikel zu Faszikel einen unterschiedlichen Bau auf.

²⁴⁰ Siehe Appel 1934, S. 8f. und Gennrich 1958, S. 43f. Das Stück gilt als bekannteste Kanzone Bernarts und hatte im Mittelalter große Vorbildfunktion (siehe Rieger 1989, S. 263) und stellt zudem eines der frühesten Exemplare der Kanzonenform überhaupt dar. Die freie Vertonung eines so formstrengen Textes wie bei der Kanzone wurde also schon von Anfang an praktiziert.

²⁴¹ Bennewitz-Behr meint in Ermangelung einer *b*-Vorzeichnung in den letzten Systemen der Handschrift eine Auflösung des *b*-molle zu erkennen und nimmt dementsprechend ein *h* für diese Zeilen an. (Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 172.)

²⁴² Die Herausgeber Brunner und Hatto/Taylor empfanden den Tritonus zwischen Strophenende und Beginn der nächsten Strophe als zu unwahrscheinlich und versetzten deshalb die Schlußkadenz analog zu den Stollenschlüssen um einen Ton nach unten. Siehe Hatto/Taylor 1958, S. 90.

men hier eine Auflösung der Stufe nach *b*-quadratum an, andere dehnen die Vorzeichnungen der vorangehenden Systeme auch auf diese Zeilen aus;

5. der Ton über der Silbe „-nen“ in Zeile 12, der schwer lesbar ist und in den Editionen abwechselnd als *c'* oder als *h* (*b*) interpretiert wird;
6. die Angleichung der Schlußkadenz (eigentlich *c'-b* oder *c'-h*) an die Stollenkadenzen (*b-a*);
7. der Umfang der Lücke in Zeile 13; bislang wurde ein Fehlen von vier Silben angenommen, der resultierende Vers ist dann aber um zwei Hebungen zu lang;
8. die Behandlung des letzten, scheinbar überflüssigen Tones der Stufe *si* über dem Wort „vorvat“ in Zeile 13; teils wird er weggestrichen, teils als zweckfreies „Anhängsel“ mitübertragen, bei Evers erstmals durch neue Textverteilung mit Inhalt gefüllt.

Für den folgenden Notenabdruck wird in bezug auf Punkt 1 der Vorzeichnung Gültigkeit zugestanden, ein Schlüsselwechsel ignoriert und damit der Entscheidung sämtlicher Editionen gefolgt. Korrekturen des handschriftlich bezeugten Notentextes zugunsten einer „verständlicheren“ Melodieführung erfolgen nicht (Punkte 2 und 6). Die in der Handschrift korrigierten Noten (Punkt 3) werden gemäß der Übertragung von Evers in zwei Fällen als Ligaturen gedeutet. Für die übrigen erfährt die Interpretation von Bennowitz-Behr und Evers Anwendung, wobei die alternative Lesung jeweils als leerer Notenkopf hintangestellt ist. Nur die in der Quelle notierten Akzidentien (Punkt 4) finden Aufnahme in den Notenabdruck, wobei für die Analyse eine grundsätzliche Vorzeichnung der Stufe *si* (unter Beibehaltung des tiefen *H*) angenommen wird. In bezug auf Punkt 5 erhält die Fassung von Evers (*si* statt *c'*) den Vorzug. Die Textergänzung von Zeile 13 (Punkt 7) wird trotz Zweifeln von Bennowitz-Behr übernommen, wobei der Umfang der Lücke jedoch keinen großen Einfluß auf die Analyse des Notentextes hat. Für Punkt 8 findet die unklare Textunterlegung der Handschrift durch eine ambivalente Positionierung zwischen Ligatur und letztem Ton in der Übertragung Entsprechung.

O6: dit is heren nithardes scillinc

8
1. Ich cla - ghe de blo - men vnd de wn - nenc - li - chen zit.

8
2. vnd de lech - ten lan - ghen ta - ghe

8
3. vor - baz han ich ey - ne cla - ghe

8
4. der mich mi - ner vroy - den hat eyn mi - chel teyl be - no - men.

8
5. daz eyn wip so lan - ghe hel - det we - der mi ir strit

8
6. der ich vil ghe - de - net han

8
7. er ghe - na - den lo - sen wan

8
8. leyt mich mi - nes wil - len nicht mit ir vph en - de ko - men.

8
9. sint se nicht ne hat

8
10. in yren her - zen wi - bes gu - te

8
11. vnd ir vil ghe - de - nen lat

8
12. wer den si - nen kum - ber nicht en moy - te

8
13. mir ist leyt daz ich min sin - [ghen vnd min die] - nest iz ir nicht vor - vat

Die leeren Köpfe der Zeilen 9 und 10 stellen die Noten dar, die vermutlich durch die Korrekturen des Schreibers ungültig geworden sind. Sie folgen stets den Noten, durch die sie ersetzt wurden. Für die Zeilen 12 und 13 sind in der Handschrift keine Akzidenzien vermerkt, die folgenden Analysen setzen jedoch eine *b*-Vorzeichnung dieser Zeilen voraus.

b. Zur Diastematik: Skalenbewegungen und hoher Ambitus

Weil die Forschung die Melodieüberlieferung von O6 bis vor kurzem nicht ernstgenommen hatte, wurde das Lied auch in der musikalischen Analyse bislang in

der Regel übergangen. Erst mit der Übertragung durch Bennewitz-Behr setzte auch die Diskussion um die Melodiebildung des Stückes ein.²⁴³ Einzig Kohrs interpretiert noch die Melodieführung der Parallelüberlieferung in c²⁴⁴ als Beispiel für die Ausgleichsmelodik bei Neidhart. Ferner verdeutlicht er an diesem Beispiel das Prinzip Entstehung von Melodielinien aus dem Text: Durch die in Sekund- oder Terzintervallen voranschreitenden Doppelnotegruppen, bei denen der gleiche Ton für jeweils eine metrische Hebung und Senkung verwandt wird, erhält der Melodieverlauf ein „Element der Deklamation“²⁴⁵ und unterstützt auf diese Weise den unterlegten Text. Eine Übertragung der Erkenntnisse zu c123 auf O6 ist gemäß Schmieder, der einen Zusammenhang zwischen den beiden Fassungen abstreitet, nicht zulässig.²⁴⁶ Gennrich dagegen führt beide Melodien sogar auf eine Grundform zurück, nimmt dabei aber für O6 die „verderbtere“ Lesart an.²⁴⁷ Bennewitz-Behr wählt in dieser Diskussion den Mittelweg und weist darauf hin, daß trotz grundsätzlicher Verschiedenheit der Melodien einzelne Elemente in beiden Weisen vorkommen. Dazu zählt vor allem der von Kohrs beobachtete Aspekt der in Sekunden und Terzen voranschreitenden Doppelnotegruppen für die Zeilen 1(5) und 4(8). Außerdem konstatiert sie für Zeile 8 ab dem dritten Ton (g) im wesentlichen die gleiche Melodie wie für Zeile 4 ab dem vierten Ton (g). In bezug auf Zeile 2(6) bemerkt sie ein neues melodiebildendes Element, das auch die Parallelüberlieferung prägt: das Umspielen eines mehrmals wiederholten Grundtons, den für Zeile 2 das e, für Zeile 6 das a stellt. Durch diese Übereinstimmungen offenbart sich, daß die Melodien in O und c auf gewisse Weise zusammenhängen und die beiden Stollenmelodien ebenfalls eine Ähnlichkeit aufweisen, wengleich dieser Sachverhalt die Erstellung eines „Urtextes“ aus beiden Überlieferungen nach Art Gennrichs wissenschaftlich nicht stützen kann.²⁴⁸

Neben diesen offensichtlichen Parallelitäten bestehen aber auch markante Unterschiede zwischen den Stollenmelodien: Zeile 7, da sie sich angeblich nur aus Zeile 6 heraus entwickelt, weist der Analyse von Bennewitz-Behr gemäß keine direkte melodische Vergleichbarkeit zu Zeile 3 auf. Zwar wird durch die deutliche Betonung des a in Zeile 6 eine größere Homogenität dieser Phrase zu Zeile 7 hergestellt, als das in bezug auf die Zeilen 2 und 3 der Fall ist. Es scheint aber, daß aufgrund der unterschiedlichen Tonräume, in denen sich die jeweiligen Melodiebögen aufhalten, an dieser Stelle eine äußere Struktur greift, die eine Melodieführung zusätzlich beeinflußt und für das unterschiedliche Erscheinungsbild der Zeilen verantwortlich ist: In Zeile 3 wird in Sekundschritten abwärts schließlich

²⁴³ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 168-170.

²⁴⁴ Siehe Kohrs 1969, S. 618.

²⁴⁵ Kohrs 1969, S. 618.

²⁴⁶ Siehe Schmieder 1930 (Edition), S. 60.

²⁴⁷ Siehe Gennrich 1962, S. 41.

²⁴⁸ Die Parallelität einzelner Zeilen des ersten und zweiten Stollens erkennt auch Rohloff an: für Zeile 5 konstatiert er gegenüber Zeile 1 einen „Terzschub“, d.h. eine Terztransposition nach oben, für Zeile 6 gegenüber 2 einen „Quartschub“. Siehe Rohloff 1962 (Bd. 2), S. 294.

der Ton *A* erreicht, während Zeile 7 nach einer Rezitation auf *a* vorwiegend in Terzintervallen den Tiefton *d* ansteuert. Von den unterschiedlichen Tonräumen, in denen sich die beiden Zeilen bewegen, abgesehen, ist auch hier ein verwandter Bau zu beobachten, denn die Hauptpunkte der Melodiebewegung stehen in beiden Zeilen an ähnlichen Stellen: während in Zeile 7 diese Positionen jeweils durch eine Terz angesprungen werden, vermitteln in Zeile 3 Durchgangsnoten zwischen den Tonstufen. Da die Zeilenmelodie in beiden Fällen jedoch in einem anderen Abschnitt der Tonskala stattfindet, wird die melodische Bewegung tonal und nicht absolut ausgeführt: in Zeile 3 durchschreitet der Melodiebogen lediglich die Quarte *d-A*, während in Zeile 7 das Umkehrintervall *a-d* als Rahmen fungiert. An der tonalen Parallelität dieser Zeilen offenbart sich kirchentonales Denken in Großstrukturen, denn der Melodie liegt an diesen Stellen ein ganz klares tonales Gerüst zugrunde, an dem sich einzelne aus der Melodiebewegung entstandene Phrasen orientieren.

Während der Aufgesang auf diese Weise einen Ambitus von *A* bis *d'* umfaßt, bewegt sich der gesamte Abgesang zwischen den Rahmentönen *f-f'* und erreicht in Zeile 11 seinen melodischen Höhepunkt (insofern man den Schlüsselwechsel im fünften System von O4ra als irrtümlich annimmt und ignoriert). Innerhalb dieses neuen Tonraums verbleibt das Lied ab Zeile 11 zusätzlich in einer höheren Lage und nur kurz vor der Schlußkadenz wird noch einmal der Grundton dieser Zeilen angespielt.²⁴⁹

Bis auf wenige Ausnahmen sind die Zeilenanschlüsse der Melodie meist durch Sekundschritt, gelegentlich auch mittels Tonwiederholung sehr fließend gestaltet: dabei verstärkt der weiche Unisonoübergang vom ersten zum zweiten Stollen den Eindruck einer absichtlich durchkomponierten Struktur. Nur an zwei Stellen des Aufgesangs, nämlich beim Wechsel von Zeile 3 zu 4 und der parallelen Stelle der Zeilen 7 auf 8 erscheint beim Zeilenübergang ein größeres Intervall. Dieser Terzsprung jedoch erfüllt die Funktion, einen plötzlichen Wechsel von einer zunächst abwärts gerichteten Melodiebewegung nach oben einzuleiten. Während die nun folgende Zeile 8 mit ihrer Aufwärtsbewegung den Anfang des Liedes (Zeile 1) aufzugreifen scheint und dadurch ein Element zyklischer Gestaltung in den Aufgesang einbringt, ist der Übergang von Zeile 3 auf 4 und die anschließende Melodiebewegung sehr außergewöhnlich. Innerhalb weniger Hebungen wird ein Tonraum ausgesprochen, der sich keiner tonalen Ordnung zu fügen scheint: vom melodischen Tiefpunkt *A* des Stückes auf das Wort „claghe“ wird durch eine die Zeile umspannende Aufwärtsbewegung in Terzschichtung mit anschließender

²⁴⁹ Das Erreichen einer hohen Lage im Abgesang sowie die Kadenz auf erhöhter Lage ist jedoch ein Kunstgriff, der auch bei den Trouvères begegnet: das berühmte „Ahi! Amors“ des Conon de Bethune beispielsweise erreicht in der Version der Handschrift K im Abgesang durch einen Oktavsprung die hohe Lage, in der ein bis dahin nicht dagewesener Tonraum ausgesprochen wird, und kadenziert schließlich auf der Quint über dem Grundton des Stückes. (Siehe Tischler 1997 (Bd. 7), Nr. 647.)

Skalenbewegung in gleiche Richtung (also ohne jegliche melodische Ausgleichsbewegung) eine Lage erreicht, in der die Zeile schließlich kadenziert. Der Eindruck einer *c*-Dur Tonalität aufgrund der Kette *c-c-e-e-g-g* am Beginn der Zeile 4 wird dabei einerseits durch die anschließende Skalenbewegung in gleiche Richtung verwässert,²⁵⁰ andererseits durch den eigentlichen Startpunkt *A* am Ende der Zeile 3 schon im Vorfeld als reine Terzenschichtung ohne tonale Basis entlarvt. Im Ganzen durchläuft diese Phrase trotz Mißachtung scheinbar herrschender tonaler Zentren vom Tiefpunkt am Ende der Zeile 3 bis zur Kadenz von Zeile 4 vornehmlich die Oktave *A-a*, so daß mit dem Bezug auf einen geschlossenen Oktavraum ein gewisser Halt auch in dieser Zeile gewährleistet ist. Zusätzlich erhält die Zeile durch das genannte deklamatorische Element, gekoppelt mit der dreifachen nach oben strebenden Terzschichtung, eine besondere Eindringlichkeit. Ein weiterer Terzsprung nach oben leitet vom Auf- zum Abgesang über, wird aber sogleich durch eine Gegenbewegung ausgeglichen: Ein Quintsprung abwärts, der damit zugleich das größte Intervall der Melodie darstellt, führt ein neues Element der Melodiegestaltung ein, denn bis dahin ist sie allein von Intervallen geprägt, die eine Terz nicht übersteigen. Die damit eröffnete erste Abgesangszeile 9 widmet sich in der Folge gänzlich dem Ausgleich des unvermittelten Quintsprungs durch eine aufwärtsgerichtete Skalenbewegung. Da die Zeile allein dieser Struktur gewidmet ist und das nach oben gerichtete Ende offen wirkt, kann sie als Melodiephrase nicht eigenständig bestehen. Der fließende Anschluß an Zeile 10 aber zeigt, daß melodisch hier ein Bogen über zwei Zeilen gespannt wird, der sein vorläufiges Ende erst mit der Kadenz der Zeile 10 findet. Während das erreichte *c'* in Zeile 9 noch nicht schlußfähig ist, wird es durch die Verwendung als Rezitationston im Verlauf der Zeile 10 mit abschließender Kadenz, zu deren Erreichung wie an den meisten Zeilenschlüssen auch dieses Liedes eine Ligatur Verwendung findet, als Binnenfinalis ausreichend eingeführt. Der Quintsprung nach unten in Zeile 9 wirkt in diesem Fall wie eine persiflierte Initiumsformel, die den folgenden Tonus *currens* einleitet. In Reminiscenz an dieses Intervall bringt die Zeile 10 einen Quartsprung abwärts, der zur Festigung der damit umspielten Finalis *c'* dient. Der Melodiebogen dieser beiden Zeilen etabliert somit die höhere Melodieebene, von der aus Zeile 11 überhaupt erst die folgenden tonalen Höhen sinnvoll entwickeln kann. In Zeile 12 dient ein fast identisch wiederholtes Drehmotiv um den Ton *b* dazu, diesen als neuen Tonus *currens* für die Zeile 13 vorzubereiten. Mit dem geläufigen, schlußbildenden Terzmotiv kadenziert die Zeile 12 auf einer neuen Finalis *g*.

Obwohl durch seine ausgiebige Verwendung als Rezitationsstufe nachhaltig bestätigt, wirkt jedoch die Kadenz des Liedes in Zeile 13 auf dem Ton *b* zunächst überraschend, zumal der scheinbare Grundton des Stückes *f* kurz vor Ende nochmals in Erscheinung tritt. Eine den Stollenkadenzen entsprechende Wendung von

²⁵⁰ Hierauf wies Bennewitz-Behr bereits hin. (Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 168.)

b nach *a* würde hier verständlicher erscheinen. Eventuell hätte sich die vorliegende Kadenz durch die verlorengegangenen Töne in der Mitte der Zeile erklärt. Der vorhandene Melodiebestand hinterläßt zwar den Eindruck eines relativ offenen Endes, in Retrospektive jedoch erhält diese Schlußbildung im Zusammenhang mit der Kadenz der Zeile 11 einen Sinn: Die Zeile 11 kadenziert mit dem Reimwort des Schlußverses und mit exakt der gleichen Tonfigur (sieht man einmal von der Tonwiederholung der Stufe *si* in Zeile 13 ab). An dieser Stelle greift – entgegen der durchkomponierten Großform – im Kleinen wieder das Prinzip der Einheit von „*dôn*“ und „*wîse*“, von metrischem Gefüge und Melodie. Offenbar sollte zwischen diesen schon durch die Verskadenzen zusammenhängenden Teile eine musikalische Korrespondenz hergestellt werden.

Der Strophenanschluß wird über einen Quartsprung nach unten erreicht, dem aber sogleich eine Ausgleichsbewegung entgegengesetzt ist.

Das Melodieintervall der Sext, das ansonsten in der Handschrift O eine gewisse Rolle spielt, ist – obwohl große Tonräume ausgeschritten werden – in dieser Melodie nicht anzutreffen. Neben einigen Terzschichtungen oder vereinzelt Terzsprüngen werden die melodischen Extrempunkte hingegen vor allem durch Skalenbewegungen erreicht.

Nach Analyse der Melodiebildung zeigt sich, daß die verschiedenen Melodieebenen planvoll vorbereitet sind, und somit die Melodie in ihrer Fortschreitung bis auf wenige überraschende Momente in der überlieferten Form sinnvoll angelegt ist. Es sind vor allem die Zeilen 3 und 4, die deutlicher aus dem planvollen Rahmen von O6 fallen und die von daher hauptsächlich der Stein des Anstoßes der bisherigen Forschung gewesen sind: neben ungewöhnlichen melodischen und tonalen Wendungen sowie der unüblichen Ausweitung des Ambitus nach unten sind sie in großem Maße für die extreme Abweichung der Stollenmelodien verantwortlich. Trotz ihrer auffallenden Eigendynamik erhalten diese Zeilen eine fließende Einleitung und unter Zuhilfenahme des Stilmittels der Terzschichtung, das sowohl in anderen Melodien der Handschrift O wie auch in der übrigen Neidhartüberlieferung häufig anzutreffen ist, eine angemessene Fortführung.

c. Zur Tonalität: Eine lydische Melodie ohne Finalis

O6 zählt Schmieder zu einem der vier Lieder Neidharts, die eine sehr unklare tonale Anlage aufweisen, wobei er bei der vorliegenden Melodie keinen musikalischen Grund dafür finden kann und – wie bereits erwähnt – eine fehlerhafte Überlieferung für wahrscheinlich hält.²⁵¹ Vermutlich findet die Melodie deshalb

²⁵¹ Siehe Schmieder 1930 (Artikel), S. 11. Gemäß seiner Quintverbandstheorie würde sich diese Melodie aber unter die seltene Kategorie b-(d)-f einordnen lassen, bei der die Melodie sich plagal um den Hauptton *b* bewegt.

keine weitere Erwähnung in seinen Ausführungen und wird in der Kategorisierung nach melodischer Entsprechung einzelner Melodieteile ebenfalls ignoriert.²⁵² Rainer läßt sich auf die Diskussion um die schwierige Interpretation der Überlieferungssituation von O6 nicht ein und stützt sich lediglich auf die unstrittigeren Punkte der Melodie.²⁵³ Er führt O6 als Paradebeispiel für eine generelle *b*-Vorzeichnung der lydischen Melodien Neidharts an, die er, obwohl nur in den Aufzeichnungen der Handschrift O bezeugt, als übergreifendes Merkmal aller „fa-Melodien“ ansieht.²⁵⁴ Damit reiht er zum einen die Melodie als typischen Vertreter in die Gruppe der Lydischen ein und bezieht andererseits die zwar häufigen, aber dennoch gerade gegen Ende der Melodie ausfallenden Akzidentien auf praktisch alle *si*-Tonstufen von O6.²⁵⁵ Als Begründung sieht er die Tatsache, daß gerade diese in dorischen Melodien auffallend häufig vermiedene Tonstufe in O6 als struktives Element verwandt wird, gleichzeitig aber um einen Halbton erniedrigt werden muß, um Unstimmigkeiten der Melodieführung zu verhindern. Die Gruppe der fa-Melodien ist gemäß Rainer sehr inhomogen und greift nicht auf ein typisches Formelmateriale zurück. Eine grobe Einteilung in zwei Gruppen jedoch ist gemäß seiner Analysen auszumachen: einerseits eine Klasse von Melodien, die mit strukturbildenden Dreiklangsbrechungen in Richtung dorischer Charakteristik tendiert, andererseits eine Gruppe, die eher zu Dur neigt und sich in vorwiegend sekundweiser Fortschreitung sowie der Verwendung des Subsemitonium modi zur Kadenzbildung äußert.

Zwar kommen Terzsprünge in dieser Melodie vor, doch eine Dreiklangsbrechung im Sinne dorischen Einflusses scheint höchstens in Zeile 4 vorzuliegen. Dieser Trichord jedoch wurde bereits als freie Terzschichtung erkannt, die gerade nicht typisch dorische Tonstufen umfaßt. Die sekundweise Fortschreitung hingegen ist zumindest Teil der Melodiebildung von O6, so daß die Melodie offenbar gemäß Rainers Charakterisierung in die Gruppe der nach Dur tendierenden Lieder weist. Der von ihm für diese Melodiengruppe als typisches Merkmal konstatierte kadenzbildende Halbtonschritt von *e* nach *f* wird hier jedoch vergeblich gesucht. Zwar spielt das *e* in den Zeilen 1 und 2 eine gewisse Rolle, weist jedoch in keinem Fall nach *f*. Die Kadenzen werden mit Ausnahme der Zeile 10 stets durch Sekundschritt von oben her erreicht. Eine klare Zuweisung von O6 mit Rainers Kriterien zur zweiten Gruppe lydischer Melodiebildung relativiert sich also wegen der Vermeidung des Subsemitonium modi bei der Schlußbildung.

²⁵² Daß auch die Parallelüberlieferung c123 hier fehlt, verwundert nicht, da nur der Aufgesang überliefert wurde und von daher melodische Entsprechungen zwischen den Formteilen nicht nachvollzogen werden können.

²⁵³ Siehe Rainer 1983, S. 160f.

²⁵⁴ Die Melodiehaupthandschrift c enthält bekanntlich als Prinzip weder Vorzeichen noch Schlüssel, so daß sie nicht als Gegenbeweis herhalten kann.

²⁵⁵ Die Zeile 3 fällt nicht hierunter, da das *H* in einer anderen Oktavlage steht und damit nach mittelalterlicher Theorie nicht der *si*-Stufe entspricht.

Kleingliedrige Tetrachordstrukturen können für die Melodiebildung in diesem Lied kaum verantwortlich gemacht werden. Zwar suggeriert in Zeile 1 das Aufsteigen von *f* nach *b* und die Wendung der Melodie in eine anschließende Abwärtsbewegung ein auf *f* basierendes Viertongebilde, eine Kadenz auf diesem Grundton jedoch bleibt aus. Stattdessen erfolgt mit einer instabilen Kadenz auf *e* eine Überbindung zur nächsten Melodiezeile. Allenfalls in den Zeilen 3 und 5 scheint ein Tetrachord zu herrschen, der jedoch keiner Eigendynamik, sondern wie oben gezeigt, in erster Linie dorischer Tonartcharakteristik folgt, indem er sich in den von außen oktroyierten Rahmentönen aufhält. Die Struktur der Zeile 6 scheint noch am ehesten dem Quartbauprinzip verpflichtet zu sein, da sie freischwebender zu sein und aus melodischer Inspiration allein zu bestehen scheint. Die Halbzeile 10 als Fortführung der Zeile 9 und ein Großteil der Zeile 13 weisen ebenfalls eine solche Struktur auf. Da sie aber vom Rezitationsprinzip bestimmt sind, das außerhalb der Tetrachordstruktur im kirchentonalen Raum seine Wurzeln hat, und außerdem die Auffüllung des verlorenen Melodieteils der Zeile 13 unklar bleibt, können auch diese Phrasen nicht schlüssig auf einen Tetrachordbau zurückgeführt werden.

In bezug auf melodische Kleinstrukturen führt dieses Bauprinzip demnach nicht weiter. Für die Tonartencharakteristik des Lydischen jedoch bringt Rainer auch Tetrachordkriterien, die im größeren Wesen der Melodie wiederzuentdecken sind und deshalb die Zugehörigkeit von O6 zum Lydischen stützen. Durch die Halbtonstruktur innerhalb des lydischen Grundtetrachordes auf *f* unter Einschluß des *b*-molle erhält diese Tonart eine „steigende melodische Tendenz“²⁵⁶, die in der vorliegenden Melodie vor allem in größeren Melodiebögen nachvollziehbar ist. Zwar werden den aufsteigenden Ketten in der Regel auch ausgleichende Fallzeilen entgegengesetzt, die melodischen Hochpunkte werden aber sorgfältiger angegangen und weitläufiger ausgespielt. Überdies stehen die melodischen Tiefpunkte vor allem zu Beginn des Liedes, wohingegen schon im zweiten Stollen das aufwärtsstrebende Moment durch die von Rohloff bemerkten „Terz-“ und „Quartschübe“ der Zeilen 5 und 6 Oberhand gewinnt.²⁵⁷ Im Abgesang erst wird der melodische Hochpunkt erreicht und als letztes aufwärtsweisendes Element liegt sogar die Schlußkadenz, für die eigentlich eine Wendung zum Grundton des Liedes erwartet wird, tonal oberhalb der Stollenkadenzen.

Neben diesen aus der melodischen Bewegung eruierten Anzeichen für eine lydische Tonart enthält O6 aber weitere Merkmale, die auf andere tonale Strukturen hindeuten. An einigen Stellen der Melodie offenbart sich ein eher kirchentonales Denken, das den Tonraum gestaltet, so zum Beispiel in den Zeilen 3, 5 und 7, die sich im dorisch abgesteckten Raum bewegen, ferner die sich in eine lydische Oktave fügenden Zeilen 9/10, 11 und 13, wobei der Tonraum hier zwei Einteilungen

²⁵⁶ Rainer 1983, S. 162.

²⁵⁷ Siehe Anmerkung 248 auf S. 95.

folgt: einmal $f-c'$, und dann $f-b-f'$. Die Zeilen 2 und 6 scheinen zu einer nach c orientierten Tonalität zu neigen, die Zeilen 1 und 8 wirken zwar ebenfalls auf f basierend, kadenzieren jedoch nicht konform mit dieser Basis. Zeile 12 bringt schließlich eine Hinwendung nach g , die sich vor allem aus der Umspielung des b ergibt.

Rohloffs Analyse nimmt sich zu diesem Liede überraschend einfach strukturiert aus, wobei er außerdem im Aufgesang eine Zuordnung der Melodiephrasen zu bestimmten Tonarten vermeidet und sich mit der Angabe des tonalen Zentrums begnügt:²⁵⁸ für den ersten Stollen beobachtet er eine tonale Entwicklung von f nach c bereits am Ende der 1. Zeile. In der Folge bleibt die c -Tonalität bis kurz vor Ende der 4. Zeile erhalten und geht erst dann wieder nach f zurück, wobei Rohloff die Zeile 3 opportun um eine Terz nach oben transponiert. Im zweiten Stollen bleibt die Basis f mit Ausnahme einer kleinen Ausweichung nach d in Zeile 7 weiterhin erhalten. Auch Rohloff faßt die beiden ersten Abgesangszeilen 9 und 10 durch Bindebogen zu einer Einheit zusammen und konstatiert im Übergang zu Zeile 11 schließlich die lydische Tonart auf dem bis dahin ohnehin geltenden Grundton f . Ab dem Ende der Zeile 11 notiert er eine Hinwendung zum Phrygischen und damit zum *limen*, also zur „Sekundschwelle“ unterhalb des Grundtons f . Dabei nimmt er also ein b -quadratum für die letzten Zeilen an. Nicht ganz einsichtig wirkt in diesem Zusammenhang, daß der Grundton e hier offenbar keine Rolle spielt und auch die Hauptstufe des Phrygischen – das c' – nur zur Kadenzvorbereitung bemüht wird, sonst aber keine Erwähnung erfährt. Die Schlußkadenz auf h empfindet Rohloff als Bestätigung des „modulatorischen *limen*, dem sogar der Tritonus bei Übergang zur folgenden Strophe nichts anhaben kann“²⁵⁹.

In der Diskussion tonaler Achsen durch die Sekundärliteratur fällt jedoch ein Aspekt gänzlich unter den Tisch, der für die Bestimmung von Tonarten in mittelalterlicher Musik von zentraler Bedeutung ist: die Finalis. Auf dem vermeintlichen Grundton f wird in keiner einzigen Zeile des Liedes kadenziert. Auch wenn Melodiebewegungen, Hauptstufen und Vorzeichnung immer wieder auf eine f -Basis verweisen sollten, ist die Melodie keinesfalls so eindeutig dem Lydischen zuzuordnen.

Die Schlußtöne der Melodiezeilen weisen nebenbei eine geplante Anlage auf: die ersten drei Finales jedes Formteils beschreiben zusammen eine absteigende Linie, während der letzte Kadenzton mit einem deutlichen Sprung in die Gegenrichtung die Ausgangslage erreicht. Dabei steigt diese Figur vom ersten Stollen (e, c, A, a) über den zweiten (a, g, d, a) bis zum Abgesang (c', b, g, b) stufenweise aufwärts:

²⁵⁸ Dieses ungewöhnliche Vorgehen Rohloffs ist ein Hinweis darauf, daß auch er die tonartliche Einordnung von O6 als schwierig beurteilt.

²⁵⁹ Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 82.



Die leeren Notenköpfe stellen die Schlußtöne der einzelnen Melodiezeilen von O6 dar, die wiederum nach den darüber vermerkten Formteilen sortiert sind.

Sollte die Hypothese einer latenten Mehrstimmigkeit durch die beiden Stollenmelodien jedoch zutreffen, so ist es sinnvoll, einen Blick auf die resultierenden harmonischen Zusammenklänge zu werfen: Die Zweistimmigkeit würde für die Hälfte der ersten Zeile in parallelen Terzen bestehen, sich dann zu Quartan weiten und in der 3. (7.) Zeile schließlich über kurze Zeit Quinten ansteuern. In der letzten Zeile würde dann über Quart und Terz schließlich ein Unisono-Ausgang des Aufgesangs erreicht. Eine Begleitung durch parallele Quartan und Quinten ist für improvisierte Mehrstimmigkeit im Mittelalter nichts Ungewöhnliches. Auch wenn die mehrstimmige Kompositionspraxis der Zeit über diese schlichte Art der Tonsetzung schon längst hinaus war, wurden ja Organumpraktiken des früheren Mittelalters noch bis ins Spätmittelalter hinein parallel zu moderneren Verfahren verwandt, besonders in improvisierter und instrumentaler Praxis.²⁶⁰ Die scheinbar ungewöhnlichen parallelen Terzen lassen sich bereits im England des Hochmittelalters finden, wo sich diese Praxis stets gehalten hat und im 15. Jahrhundert schließlich für die Entwicklung moderner akkordischer Klangvorstellungen mitverantwortlich wurde. In die englische Kunstmusik gelangte diese Form der Mehrstimmigkeit allem Anschein nach aber durch weltliche Spiel- und Gesangspraxis.²⁶¹ Hier könnte sich also ein „volksmusikalischer“ Einfluß auf die Musik Neidharts bzw. die Aufführungspraxis seiner Lieder um 1300 äußern. Bis aber eindeutige Beweise für eine solche Spiel- bzw. Notationspraxis gefunden werden, muß die Annahme einer verborgenen Mehrstimmigkeit in diesem Liede als vage Hypothese stehenbleiben, ohne Beweiskraft für eine weitergehende Deutung.

²⁶⁰ Man vergleiche zum Beispiel mehrstimmige Instrumentaltänze des 14. und 15. Jahrhunderts mit häufigen Quart- und Quintparallelen, besonders die Tänze der Handschrift London, British Library, Additional 28550 (folio 43rv, Robertsbridge Codex), übertragen in: McGee 1989, S. 130-141.

²⁶¹ Zur Geläufigkeit paralleler Terzen und Sexten bereits in der englischen Musik des Mittelalters siehe Westrup 1995, S. 171, ebenso Kuegle 1996, S. 420ff. Beispiele für Dreiklangsbrechungen auf einem Grundton liefern zum Beispiel die Tänze der Handschrift London, British Library, Harley 978 (folio 8v und 9r, Übertragung siehe McGee 1989, S. 126-129.), sowie der häufig zitierte „Sommerkanon“ der gleichen Handschrift (folio 11v), der neben einer melodischen Brechung eines C-Dur-Akkordes diesen auch taktweise als Zusammenklang bringt.

d. Zusammenfassende Analyse

Die komplexen Strukturen der Melodie O6 lassen sich nur schwer auf wenige Punkte reduzieren. Unter Annahme vieler Voraussetzungen in bezug auf Akzidentien, Schlüsselung, Korrekturen und der Richtigkeit einer weitgehenden Souveränität der beiden Stollenmelodien können jedoch die folgenden Aspekte für dieses Lied festhalten werden:

1. Melodieübergreifende Merkmale
 - a. Die Melodiebildung findet hauptsächlich in sekundweiser Fortschreitung von Skalenbewegungen statt.
 - b. Die Kadenzten erfolgen meist mittels einer absteigenden Zweitonligatur.
 - c. Die generelle melodische Tendenz der melodieübergreifenden Linien ist aufwärts gerichtet, wie an den Kadenztönen nachvollziehbar ist.
 - d. Eine häufige *b*-Vorzeichnung ist vor allem im Aufgesang und zu Anfang des Abgesangs notiert, in den letzten Zeilen, wo am häufigsten die Tonstufe *si* vorkommt, steht in der Handschrift jedoch kein Akzidens mehr.
 - e. Die tonale Anlage des Liedes ist in der überlieferten Form sehr unklar. Nimmt man für das gesamte Lied eine *b*-Vorzeichnung an, so scheint das tonartige Zentrum, mit zahlreichen Ausweichungen zu anderen Nebenzentren, vornehmlich zwischen der Basis *f* und *c* zu changieren, wobei das Lydische einen Vorrang hat. Die Kadenzten gehorchen diesem Diktum jedoch nicht und münden auf Finales, die sich einer kirchentonalen Ordnung nicht unterwerfen. Bei dieser Melodie greift die Quintverbandstheorie Schmieders jedoch recht gut, die auch einen Verband auf den Tönen *b*-(*d*)-*f* einschließt. Der Grundton *b* liegt dabei in der Mitte und wird plagal umspielt.
 - f. Drehmotive um einzelne zentrale Töne findet in den Mittelzeilen aller Formteile jeweils einmal statt: Zeile 2 (*e*), 6 (*a*) und 12 (*b*)
 - g. Bestimmende Merkmale der übrigen Lieder von Handschrift O kommen in O6 jedoch nicht vor:
 - i. Das melodische Sextintervall ist weder offen noch mittelbar anzutreffen.
 - ii. Pentatonisch orientierte Linien fehlen.
 - h. Der außerordentliche Ambitus einer Tredezime wird erst melodieübergreifend erreicht und in keinem Formteil separat durchlaufen.
2. Zum Aufgesang
 - a. Im Gegensatz zu allen anderen Liedern der Handschrift O ist die Verschiedenheit der Stollenmelodien nicht aus textlichen Gegebenheiten heraus zu erklären. Der Stollen besteht nicht aus einer in Variation wiederholten Melodie, sondern weist eine durchkomponierte Struktur auf,

wobei aber zwischen den Stollenmelodien eine gewisse Parallelität in bezug auf ihre prinzipiellen Bewegungsrichtungen herrscht.

- b. Ansätze einer zyklischen Gestaltung lassen sich innerhalb des durchkomponierten Aufgesangs zwischen Zeile 1 und 8 erkennen.
- c. Hinweise auf ein Diktat der Musik durch den Text liefern die aufsteigenden Doppelnoten, die ein Element der Deklamation enthalten.
- d. Ein melodiebildendes Prinzip, das nur die Zeile 4 des Aufgesangs betrifft, sind Terzschichtungen, die jedoch nicht als Dreiklangsbrechungen zu interpretieren sind.

3. Zum Abgesang

- a. Zeile 9 führt zwecks Markierung des Abgesangs ein neues Motiv: Im Kontrast zur bisher vornehmlich aufwärtsweisenden Skalenbewegung setzt sie durch einen Quintsprung nach unten eine drastische Abwärtsbewegung entgegen, die eventuell als Zitat eines Rezitativinitiums – denn immerhin folgt mit Zeile 10 ein *Tonus currens* – gesehen werden kann.
- b. Die Schlußzeile 13 besteht aus einem einzigen *Tonus currens* mit Kadenz.

Daß zyklische Elemente in diesem Lied rar bleiben müssen, ist durch die Konzeption als Durchkomposition von vorneherein bedingt. Während die beiden verschiedenen Stollenmelodien immerhin in ihrer Motivik Ähnlichkeiten aufweisen, ist die Großform durch einen deutlich anders komponierten Abgesang und seine Markierung in Zeile 9 auch musikalisch nachgezeichnet. Der enorme Tonumfang, der wie bei O2 den Ausführenden technisch fordert, ist in seiner Ausschreitung aufwendig angelegt und wird in seiner oberen Grenze erst in der dritten Abgesangszeile erreicht. Die tonale Anlage gehorcht keiner kirchentonalem Ordnung mehr, sondern entsteht aus Motivation melodischer Bewegungen: die Kadenz auf der Stufe *si* beispielsweise wird in den letzten drei Abgesangszeilen ausgiebig durch Umspielung, Binnenkadenzierung und Verwendung als *Tonus currens* vorbereitet.

All diese Beobachtungen bestätigen eine geplante Anlage des Liedes. In der Vergangenheit wurde die O6 jedoch auch aufgrund der zahlreichen, offensichtlichen Korrekturen in der Handschrift als verderbt verurteilt. Diese Beobachtung kann aber zu der genau gegenteiligen Feststellung führen: Bennowitz-Behr ist der Auffassung, daß die Melodie zur Zeit ihrer Aufzeichnung bereits als ungewöhnlich galt, was sich in Problemen bei der Aufzeichnung widerspiegelt – das Fehlen des Abgesangs in *c* interpretiert sie dabei als Bestätigung, daß man die tonalen Verhältnisse zur Zeit dieser Niederschrift nicht mehr nachvollziehen konnte und möglicherweise für falsch hielt.²⁶² Die Korrekturen zeigen aber in erster Linie, daß die Melodie überhaupt Korrektur gelesen wurde, was ein Indiz für eine sorgfältige

²⁶² Siehe Bennowitz-Behr 1983, S. 177f.

Überlieferung ist und somit für O6 spricht. Da der Text von O6 (Winterlied 23) in der Germanistik als Essenz Neidhart'scher Dichtung zählt, weil er neben einer komplexen, recht großen Form auch inhaltlich die verschiedenen Ebenen seiner Erzählkunst vereint, meint Bennewitz-Behr in der musikalisch komplizierten Form eine Entsprechung dieser Struktur zu vernehmen.²⁶³

7. Zusammenfassende Analyse und Bewertung der Handschrift O

a. Die Handschrift O als homogenes, höfisches Repertoire

Die Analysen haben eine Reihe von melodischen Merkmalen der Handschrift O zutage gefördert, die übergreifende Zusammenhänge zwischen den einzelnen Melodien herzustellen scheinen:

1. Alle Melodien der Handschrift O sind weitgehend syllabisch vertont. Jedoch erscheinen einzelne kurze Melismen oder Zweitonligaturen in jedem Lied und bereiten zumeist Kadenz vor. Der wenigstens immer noch sparsame Einsatz von Melismen ist im Vergleich zu der übrigen Überlieferung zu Neidhart in dieser Handschrift am größten.
2. Die Verwendung melodischer Sextintervalle prägt die Melodien von O1, O2 und O3, wobei in den meisten Fällen von *c* nach *a* zum Verlassen melodischer Tiefen gesprungen wird. In O5 erfüllt der wiederholt auftretende, schnelle Sextaufgang von *c* über *f* nach *a* die gleiche Funktion.
3. Mit Ausnahme von O5 erscheint in jeder Melodie mehrmals eine *b*-Vorzeichnung. Die Abwesenheit der Stufe *si* in O5 kommt einem solchen Akzidens ohnehin zuvor, so daß nicht entscheidbar ist, ob die Tonstufe erniedrigt gedacht ist oder nicht. Eine Ambivalenz wurde hier offenbar bewußt angelegt.
4. Keine Melodie der Handschrift O läßt sich eindeutig auf eine Kirchentonalart festlegen: Die tonartliche Ungewißheit reicht von einem schwachen tonalen Zentrum (O2), das häufig zugunsten von Nebenzentren verlassen wird, über ein Oszillieren zwischen zwei mehr oder minder deutlichen Kirchentönen (O3, O5) bis hin zu einer nahezu freien Tonalität (O1, O6).
5. Fast alle Stollenwiederholungen weichen leicht von der jeweils ersten Stollenmelodie ab, nur O6 bildet als durchkomponierte Form eine Ausnahme. Stollenabweichungen sind auch in den Aufzeichnungen zur Musik der Trouvères üblich.²⁶⁴
6. Im wesentlichen sind es drei melodiebildende Prinzipien, die alle Melodien der Handschrift O gestalten:

²⁶³ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 177. Schon Rohloff betrachtet die durchkomponierte Form als gewollt: „Auffällig ist ferner die melodische Verlagerung und Veränderung des zweiten Stollens [...], vielleicht ein Zeichen einer gewissen musikalischen Überschwenglichkeit in jener feingliedrig differenzierten und melismenreichen älteren Quelle“. (Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 49.) Siehe auch Rohloff 1962 (Bd. 1), S. 82.

²⁶⁴ Vergleiche zum Beispiel das berühmte Lied von Richard Löwenherz „Ja nuns hons pris“ besonders in der Version der Handschrift K. (Siehe Tischler 1997 (Bd. 12), Nr. 1079.)

- a. das Rezitativ mit Initiumsfigur und Tonus currens;
- b. eine springende Linienführung, meist im Verbund mit Pentatonik eingesetzt;
- c. eine sekundweise Fortschreitung, die sich in Skalenläufen oder Wellenbewegungen äußert.

Diese melodiegestaltenden Techniken wurden seit Schmieder wiederkehrend in bezug auf die Lieder Neidharts beobachtet und geäußert und lassen sich zum Teil mit der Kategorisierung durch Kohrs in Übereinstimmung bringen. Die Melodien bedienen sich stets mindestens zweier dieser Prinzipien, wobei diese jeweils unterschiedlich gewichtet zum Einsatz kommen.

- 7. Die erste Abgesangszeile führt immer ein neues Stilmittel ein, mittels dessen der Beginn des zweiten Großteils der Kanzonenform markiert wird. Dies ist in der Regel ein konträres melodiebildendes Prinzip: wenn im Aufgesang zum Beispiel schrittweise Fortschreitung (O3) oder Sprungmelodik vorherrscht (O5), dann kann die erste Abgesangszeile Rezitativik bringen. Nur im Fall von O2 wird der Effekt nicht primär durch ein neues diastematisches Prinzip, sondern durch Ausschreitung eines bis dahin ungenutzten Tonraums erreicht.²⁶⁵
- 8. Der Ambitus jeder Melodie in O umfaßt mindestens eine None und erreicht in einem Fall sogar eine Tredezime. Damit liegt diese Handschrift gemeinsam mit Handschrift w an führender Stelle innerhalb der Neidhartüberlieferung.

Das Handschriftenfragment O präsentiert ein Melodieschaffen, das durch zahlreiche übergreifende Merkmale eine weitreichende Geschlossenheit gewinnt. Das ist vor allem wegen der großen Überlieferungslücke zwischen O3 und O5 bemerkenswert, die mindestens zwei Doppelblätter beträgt. Die flexible Auswahl und Gewichtung der übergreifenden Charakteristika geben dennoch jedem Lied seine unverwechselbare Gestalt. Insofern erfüllen die Melodien in hohem Maße das ästhetische Prinzip mittelalterlicher Kunst, innerhalb eines vorgegebenen Rahmens einen großen Facettenreichtum zu entfalten. Hierzu gehört auch der Grad der zyklischen Gestaltung, der in den Liedern individuell gestaltet ist und von einer durchkomponierten Form mit nur geringer Parallelität (O6) sowie einer Melodie, die zwar stollig gebaut ist, aber zwischen Auf- und Abgesang keine offenkundigen Korrespondenzen herstellt (O1), über Melodien, die sich durch leichte Parallelitäten zwischen den letzten Zeilen der Formteile auszeichnen (O2, O3), bis hin zu einem streng zyklischen Bau (O5) reicht.

Die Betrachtungen zur Tonalität zeigen, daß das kirchenmodale System nur sehr sporadisch greift. In der Regel wird außerdem die Verwendung von Musica ficta bei Komposition und Aufzeichnung im Mittelalter vermieden, so wie es in Hand-

²⁶⁵ Der neue Tonraum kann auch als tonale Ausweichung interpretiert werden. Schon Schmieder verweist auf die Unterstützung der metrischen Form durch die tonale Entwicklung. (Siehe Schmieder 1930, S. 10.)

schrift *c* beispielsweise der Fall ist. Die häufige Verwendung der Vorzeichnung *b* in Handschrift O ist demnach ein weiteres Indiz dafür, daß der Notator versuchte, die Melodien mittels eines Systems einzufangen, das dem Kompositionsvorgang nicht unterlag. Offenbar wirken hier verschiedene Prinzipien, die sich gegenseitig durchdringen und das tonale Erscheinungsbild der Melodien gestalten. Einerseits sind dies tonale Zentren, die über größere melodische Bögen hinweg bestehen bleiben, dabei aber den Prinzipien eines auf ihnen basierenden Kirchentons nicht gehorchen,²⁶⁶ andererseits aus einer melodischen Eigendynamik heraus entstehende tonale Zentren, die jeweils nur über sehr kurze Zeiträume Bestand haben und sich zumeist aus den leittönigen Spannungen kleingliedriger Tetrachordstrukturen entwickeln.²⁶⁷ Die daraus resultierende flexible Tonalität ist ebenso wie die hier zu beobachtende Bevorzugung der Tonstufe *f* und die gegenüber anderen Neidhartüberlieferungen verstärkte Verwendung von Melismen auch in der Musik der Trouvères zu finden.²⁶⁸ Die Basis *c* jedoch, die ebenfalls häufig in den Melodien der Handschrift O bemüht wird, hat kein so deutliches Pendant im französischen Repertoire. Nur gelegentlich in Melodien der Jenaer Liederhandschrift und in besonderem Maße in den Instrumentaltänzen Englands tritt eine konzentrierte Verwendung dieser Tonstufe in Erscheinung, dabei jedoch stets in einem sehr gefestigten tonalen Umfeld.²⁶⁹

Die Lieder der Handschrift O scheinen also zwei Strömungen außerkirchlicher Musizierpraxis²⁷⁰ und eine Gattung, die mit kirchlicher Musikausübung ursächlich zusammenhängt, zu vereinen: die aus der liturgischen Psalmodie herrührende Rezitativik²⁷¹ einerseits und die zu freier Tonalität neigende höfische Kunst der Trouvères²⁷², sowie die aus spielmännischer Praxis stammende Tanzmusik mit ihrer Bevorzugung von der modernen Dur-Tonart nahestehenden Skalen auf der anderen Seite. Die Einflüsse aus letzterem Bereich haben dabei nur Zitatcharakter:²⁷³ die Lieder der Handschrift O sind keine „volkstümliche“ Tanzmusik, auch wenn sie sich gelegentlich in wechselhebigen Rhythmus interpretieren lassen. Es

²⁶⁶ Das sind die von Schmieder konstatierten Quintverbände, die Rohloff in ähnlicher Form übernimmt. (Siehe oben S. 16f.)

²⁶⁷ Das von Rainer entwickelte Prinzip des zugrundeliegender Tetrachordstrukturen ist in der mittelalterlichen Musiktheorie kaum nachzuweisen, aber gerade die Praxis außerhalb kirchlicher Musiktheorie könnte hier wirksam sein und durchscheinen. (Siehe dazu Rainer 1983, S. 161 und oben S. 19.)

²⁶⁸ Siehe dazu besonders Tischler 1997 (Bd. 1), S. 111ff.

²⁶⁹ Siehe Anmerkung 261.

²⁷⁰ Kohrs wies bereits auf weltliche Einflüsse dieser Art hin: siehe Kohrs 1969, S. 620.

²⁷¹ Sie ist verantwortlich für eine gut bestimmbare Tonalität in den von ihr beherrschten Zeilen. Die Verbindung zur Spruchmelodik ist auch primär über dieses melodiebildende Prinzip zu suchen.

²⁷² Vielleicht wäre es doch lohnend, nach französischen Einflüssen auf das Werk Neidharts zu suchen, um auf diesem Wege weitere Melodien aufgrund von Kontrafakturen zu finden.

²⁷³ Das für diese Tanzmusik wichtige Bordunprinzip wirkt ja gerade bei den Melodien der Handschrift O nicht. Zum stilisierten Tanz bei Neidhart siehe: Kohrs 1969, S. 607, Anmerkung 4; zur Verbindung von Spruchmelodik und Tanz auch: Rainer 1983, S. 167 und S. 169.

handelt sich vielmehr um Kunstmusik, die zur Atmosphärenbildung Stilelemente anderer Musikrichtungen zitiert.²⁷⁴ Auf diese Weise entsteht eine dem dörperlichen Inhalt der Lieder entsprechende musikalische Ebene, die ständisch tieferstehende Merkmale nur erwähnt, ohne sie in eigentlichem Sinne zu verkörpern.

b. Indizien zu Vortragsweise und Entstehung der Handschrift

Die Aufzeichnungen der Handschrift O vermitteln Hinweise, die über eine reine Transportierung von Melodien hinausgehen und Indizien in Hinblick auf eine Musizierpraxis der Stücke sowie auf die Entstehung der Handschrift beinhalten können.

1. Die sonst in der Neidhartüberlieferung nicht anzutreffende Ausnotierung der Stollenmelodien ermöglicht mehrere Feststellungen:
 - a. Es wurde kein Schematismus bei der Niederschrift angewandt, so daß nicht ein Prinzip melodischer Abläufe festgehalten wurde, sondern die sich in einer praktischen Aufführung mitteilende Gestalt.
 - b. Durch die Ausschreibung paralleler Formteile werden Varianten in der melodischen Beschaffenheit offenbar, die auf eine musikalische Praxis der Variation und Improvisation rückschließen lassen.
2. An einzelnen Stellen schimmert ein musikalisches Eingehen auf textliche Besonderheiten durch die Überlieferung. Mit einiger Sicherheit kann solches nur an deutlich parallel gebauten Stellen festgestellt werden, die anlässlich des zugrundeliegenden Textes leicht voneinander abweichen.
 - a. Neben einem Beleg dafür, daß mit der melodischen Struktur im Detail flexibel umgegangen werden konnte, wenn der Text es erforderte, liefert dieser Sachverhalt einen aufführungspraktischen Anhaltspunkt: In Melodien, die dieses Stilmittel aufweisen, kann bei der Aufführung von einem Primat des Textes gegenüber der Musik und damit von einer relativ freien Rhythmik beim Vortrag ausgegangen werden, weil sonst die Zeilenverbindungen und textbezogenen Varianten (besonders O2) nur schwer zu verwirklichen sind.
 - b. Im Umkehrschluß bedeutet das Fehlen von Varianten eine Priorität der Musik über den Text: das zeigen vor allem Melodien, die einen sehr strengen formalen Bau aufweisen (besonders O5), und die sich eher für eine wechselhebig rhythmische Aufführung eignen.
3. Die Vertonung metrisch überzähliger Silben, vor allem wenn sie zur Vermeidung eines Hiats elidiert würden, macht ebenfalls eine rhythmisch frei beabsichtigte Interpretation zumindest der unterlegten ersten Strophe wahrschein-

²⁷⁴ Dazu zählt vermutlich auch die häufig verwendete zwischen dorisch und lydisch stehende Pentatonik. (Auf eine Herkunft der Pentatonik aus dem „Volkstümlichen“ verweist: Kohrs 1969, S. 607.)

lich, weil in rhythmischem Vortrag diese Silben vermutlich herausgekürzt worden wären.

4. Die Vermutung einer verborgenen Mehrstimmigkeit hinter der durchkomponiert erscheinenden Form von O6 kann Hinweise auf instrumentale oder vokale Begleitung der Lieder liefern. Diese Hypothese muß zunächst durch weitere Indizien aus anderen Quellen und praktische Aufführungsversuche gestützt werden, bevor sie zu Beweisführungen herangezogen werden kann.
5. Die weitgehend freie Tonalität der Melodien könnte in bezug auf eine Aufführung folgende Hinweise enthalten:
 - a. Es mag ein rein vokaler Vortrag intendiert gewesen sein.
 - b. Im Falle instrumentaler Begleitung wurde vermutlich auf Borduninstrumente verzichtet,²⁷⁵ die sich wechselnden tonalen Verhältnissen nicht anpassen können. Eventuell fand jedoch die Begleitpraxis der Heterophonie Anwendung, die noch heutzutage in traditionellen Musikkulturen zu finden ist. Dabei wird die einstimmige Melodie durch Umspielungen und Verzierungen parallel geführter Instrumente akustisch gefüllt, ohne daß eine Mehrstimmigkeit im eigentlichen Sinne vorliegt.
6. Die Kompositionen der Handschrift O verlangen dem Sänger durch schnelle Verzierungen²⁷⁶, großen Ambitus und Intervallsprünge eine Virtuosität ab, die eine gute Ausbildung oder zumindest Übung erfordern.
7. Vereinzelt Korrekturen weisen auf eine durch die Schreiber angestrebte hohe Genauigkeit und auf eine nachträgliche Durchsicht der Niederschrift hin.

Zahlreiche Indizien in der Handschrift O weisen die Quelle als sehr aufführungsnah aus. Sie dokumentiert eine Vortragsvariante des jeweiligen Liedes und kein zugrundeliegendes Melodiegerüst im Sinne einer „Urfassung“. Diese notierte Version gilt in ihrer exakten Form außerdem nur für die jeweils unterlegte Strophe, weil die Melodieführung im Detail mehr oder minder stark auf die individuelle Textgestalt eingeht. Neben musikalischen Apekten unterstützen dies auch Hinweise aus den Strophen: Die Texte der Handschrift haben gegenüber den Parallelversionen häufig die „eindeutigeren Pointen“²⁷⁷, vermutlich schloß sich außerdem im verlorenen Teil von O6 noch die Hüssorgestrophe an, die für einen Berufsänger als Bittstrophe von besonderer Wichtigkeit ist und in reinen

²⁷⁵ Auf eine Unverträglichkeit der Melodien Neidharts mit Borduninstrumenten verwies bereits Rainer. (Siehe Rainer 1983, S. 173f. und oben S. 19.) Dennoch sollte hier der Vermerk nicht fehlen, daß in heutiger Aufführungspraxis der Neidhartlieder der Einsatz von Borduninstrumenten bislang üblich ist – hauptsächlich jedoch für Melodien der Handschrift c, die wesentlich klarere tonale Anlagen aufweist als Handschrift O. Beliebt ist andererseits auch die Unterlegung pentatonischer Melodien mit Borduntönen, was Rainer besonders heftig ablehnt. Es bestehen zwischen Gepflogenheiten moderner Aufführung und den Erkenntnissen der Wissenschaft in diesem Bereich also noch größere Diskrepanzen.

²⁷⁶ Im Falle einer rhythmischen Interpretation von O5 sind die Ligaturen vermutlich als schnelle, verzierende Umspielungen auszuführen und nicht als ausschweifende Melismen.

²⁷⁷ Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 128.

Textüberlieferungen häufig weggelassen wird, und auch ein solcher Fehler wie das falsche Reimwort in O2²⁷⁸ deuten eine orale Praxis an. Die Vortragsnähe der Handschrift verweist somit auf die Rezipientenseite: Die Vorlagen zur Niederschrift scheinen nicht von einem Künstler im Zuge des Kompositionsvorgangs selbst gemacht worden zu sein – dann wäre eine Neigung zu Schematisierung wahrscheinlicher –, sie scheinen vielmehr von einem Vortrag abgeschaut worden zu sein. Möglicherweise sind die Indizien für eine frei-rhythmische Aufführungspraxis der jeweils ersten Strophe auch dahingehend zu deuten, daß für eine Niederschrift der Melodien die Lieder einem Notenkundigen langsam und zum Teil frei vorgesungen wurden.

In bezug auf einen praktischen Vortrag der Lieder greift in Ermangelung direkter Wort-Ton-Beziehungen²⁷⁹ (im Sinne einer musikalischen Ausdeutung des Textinhaltes) wohl eher der Ansatz von Bennewitz-Behr²⁸⁰ und Bielitz²⁸¹: es war bei aller Forderung mittelalterlicher Theoretiker nach inhaltsgerechter Vertonung von Texten wohl hauptsächlich Aufgabe des Vortrags, dem Inhalt eines Gedichtes ein entsprechendes musikalisches Gewand zu geben.

c. Bewertung der Handschrift

Es sind gerade die kleinen melodischen Abweichungen, Korrekturen, unklaren tonalen Verhältnisse, ungewöhnlichen Tonumfänge und Intervallsprünge, die in der älteren Forschung zur negativen Beurteilung des Frankfurter Neidhart-Fragmentes O und seiner Inhalte geführt hat, bis hin zur Annahme einer „verderbten Überlieferung“. Die Analysen haben jedoch gezeigt, daß gerade in diesen Details der Wert der Handschrift liegt: sie ist ein Zeugnis lebendiger Vortragspraxis von Neidhart-Liedern um 1300 – ganz im Gegensatz beispielsweise zu den zeitgleichen reinen Textsammlungen des Codex Manesse, bei dessen Aufzeichnung eine musikalische Aufführung nicht mehr im Blickfeld stand. Ob die Versionen der Handschrift O nun besonders nah an den Vorstellungen des eigentlichen Autors liegen oder eine veränderte, norddeutsche Rezeption darstellen, ist dabei zweitrangig. Die zeitliche Nähe der Handschrift an der Entstehung der Lieder und

²⁷⁸ Auf das Reimwort „strit“ der Zeile 4 gehört gemäß der übrigen Überlieferung das Wort „zit“ in Zeile 8, nicht „taghe“. Siehe dazu oben S. 63.

²⁷⁹ Zu O2 bemerkt Bennewitz-Behr: „Den völlig konträren inhaltlichen Ebenen entspringen keine besonderen Wort-Ton-Beziehungen, sondern sie werden ‚aufgefangen‘, ‚objektiviert‘ durch einen gleichbleibenden melodischen Verlauf, der nur den Rahmen des Vortrags angibt.“ (Bennewitz-Behr 1983, S. 129.) Ähnliches stellt sie für O3 fest. (Siehe Bennewitz-Behr 1983, S. 138.)

²⁸⁰ „[...] die verschiedenen Sprechenebenen des Textes müssen im musikalischen Vortrag ebenfalls eine unterschiedliche Gestaltung finden, wobei die überlieferte Melodie nur den „objektiven“ Rahmen für dieses Geschehen vorgibt.“ (Bennewitz-Behr 1983, S. 119.) Das gilt für Strophenlieder generell, da hier ohnehin höchstens der Affektgehalt einer einzigen Strophe durch musikalische Mittel ausgedeutet werden könnte.

²⁸¹ Siehe Bielitz 1989, S. 129f.

die Nähe zur Aufführung geben dieser Quelle in musikologischer Hinsicht eine Vorrangstellung innerhalb der Neidhart-Überlieferung.

8. Ausblick

Wie Evers es forderte, liegt mit dieser Arbeit nun die Einzelanalyse eines Überlieferungsträgers zu den Melodien Neidharts vor. Dabei konnte die Möglichkeit einer Verwandtschaft seiner Melodiebildung mit der Musik der Trouvères und Trobadors in einzelnen Details gezeigt werden. Um dieses Postulat auf eine breitere Basis zu stellen, bestünde ein nächster Schritt darin, die Abhängigkeit durch großangelegte Vergleiche der melodiebildenden Aspekte französischer Lieder mit den hier festgestellten Charakteristika zu bestätigen.

Um die von Evers angeregte Arbeit fortzusetzen, sollten die verbliebenen Zeugnisse zu Neidharts Melodienschaffen nach und nach einer eingehenden Analyse unterworfen werden. Dafür bietet sich als nächstes besonders die Handschrift w an: die Merkmale tonaler Freiheit stellt Rainer besonders für diese Handschrift fest und legt sie innerhalb seines Artikel in einer Kurzanalyse dar.²⁸² Möglicherweise lassen sich in den Prinzipien der Melodiebildung Bezüge zu der viel älteren Handschrift O herstellen. Als Voraussetzung für eine solche Arbeit ist jedoch eine neue Faksimilierung der Handschrift w dringend erforderlich. Die Abbildung des Manuskripts von Schmieder genügt heutigen Qualitätsstandards nicht mehr und ist außerdem zu klein. Ein Farbfaksimile ist dabei einer Schwarz-Weiß-Faksimilierung vorzuziehen, weil manche Besonderheiten der Notation, wie zum Beispiel kolorierte Noten, damit erst erkannt werden können. Die Arbeit mit den Kopien der Handschrift O hat gezeigt, daß Betrachtungen unter Zuhilfenahme farbiger Reproduktionen wesentlich vereinfacht werden und exakter ausfallen. Bei einer Faksimilierung der Handschrift w sollte auch der unmittelbare Überlieferungszusammenhang einbezogen werden, das bedeutet, zumindest die Seiten im Umfeld der Neidhart-Melodien noch einzuschließen. Mit der Übertragung der Handschrift w durch Bennowitz wurde auch für diesen Überlieferungsträger bereits ein weiteres wichtiges Werkzeug für Analysen bereitgestellt.²⁸³

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit können neben der wissenschaftlichen Verwertung auch als Grundlage für eine praktische Rekonstruktion der Lieder herangezogen werden, indem man die Ergebnisse der Analysen benutzt, um für eine Aufführbarkeit der Stücke die fehlenden Melodieteile zu ergänzen. Wissenschaftlich muß dies natürlich Spekulation bleiben, aber auch eine gedankliche Übung dieser Art mit anschließender praktischer Erprobung mag der Erkenntnis dienlich sein. Führt man diesen Faden ins Spekulative fort, so besteht die Möglichkeit, durch einen Vergleich der parallel überlieferten Melodien von O und c

²⁸² Siehe Rainer 1983, S. 169f. Rainer rückt die Handschrift w in die Nähe von O und stellt sie dem Verbund der Handschriften s und c gegenüber.

²⁸³ Siehe Bennowitz-Behr 1984.

ein Profil zu erstellen, das ein Verhalten der verwandten Melodien zueinander beschreibt. Unter Verwendung typischer Merkmale der Hs. O könnte somit eine theoretische Version auch für das nur als Textfragment überlieferte Lied O4 auf Grundlage der Melodie von c90 entwickelt werden.

Auf welche Art es nun erreicht wird, ob – wie Rainer es fordert – die Lieder Neidharts durch moderne Mittel zur Aufführung gelangen sollen,²⁸⁴ oder ob eine Rekonstruktion in historischem Stil gewagt wird: Erklungen müssen diese Lieder; oder um es mit Neidhart zu sagen:²⁸⁵

*Nv wil ich aber singhen
we iz halt vor ir oren ghe
de mich irsten singen heiz...*

²⁸⁴ Siehe Rainer 1983, S. 175f.

²⁸⁵ Lied O2, Beginn von Strophe 4, zitiert nach Bennewitz 1980, S. 161.

Literaturverzeichnis

Faksimile:

Gennrich, Friedrich (Hrsg.): Die Colmarer Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien, Langen bei Frankfurt 1967 (= Summa Musicae Medii Aevi 18, Facsimilia 5).

Tervooren, Helmut und Müller, Ulrich (Hrsg.): Die Jenaer Liederhandschrift, Göppingen 1972 (= Litterae, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 10).

Fritz, Gerd (Hrsg.): Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung I. Die Berliner Neidhart-Handschrift R und die Pergamentfragmente C^b, K, O und M, Göppingen 1973 (= Litterae, Göppinger Beiträge zu Textgeschichte 11).

Müller, Ulrich / Spechtler, Franz Viktor / Brunner, Horst (Hrsg.): Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4997), 2 Bände, Göppingen 1976 (= Litterae, Göppinger Beiträge zu Textgeschichte 35).

Wenzel, Edith (Hrsg.): Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung II. Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779), Göppingen 1976 (= Litterae, Göppinger Beiträge zu Textgeschichte 15).

Brunner, Horst / Müller, Ulrich / Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen, Göppingen 1977 (= Litterae, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 7).

Thurnher, Eugen / Zimmermann, Manfred: Die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift, Göppingen 1979 (= Litterae, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 61).

Brunner, Horst / Rettelbach, Johannes: Die Töne der Meistersinger. Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg Will III. 792, 793, 794, 795, 796, Göppingen 1980 (= Litterae, Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 47).

Voetz, Lothar: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik, in: Mittler, Elmar und Werner, Wilfried (Hrsg.): Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 2. Oktober 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg 1988 (=

Heidelberger Bibliotheksschriften 30), S. 224-274, Beschreibungen von Neidhart-Handschriften: S. 264-274, Faksimile-Anhänge zu Neidhart-Handschriften: S. 577-584.

Walther, Ingo F.: Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Frankfurt/Main 1988.

Ausgaben und Übertragungen:

Haupt, Moriz: Neidhart von Reuenthal, Leipzig 1858, unveränderter Nachdruck Stuttgart 1986.

Holz, Georg: Die Jenaer Liederhandschrift. Getreuer Abdruck des Textes, Leipzig 1901, (Reprografischer Nachdruck Hildesheim 1966).

Appel, Carl: Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, Halle 1934 (= Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 81).

Hatto, Arthur T. und Taylor, Ronald J.: The songs of Neidhart von Reuenthal. 17 summer and winter songs set to their original melodies with translations and a musical and metrical canon, Manchester 1958.

Gennrich, Friedrich: Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien, Darmstadt 1958 (= Summa Musicae Medii Aevi 3).

Gennrich, Friedrich: Neidhart-Lieder. Kritische Ausgabe der Neidhart von Reuenthal zugeschriebenen Melodien, Langen 1962 (= Summa Musicae Medii Aevi 9, Monumenta I).

Rohloff, Ernst: Neidharts Sangweisen, 2 Bände, Berlin 1962 (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse 53, Heft 4).

Gille, Hans und Spriewald, Ingeborg: Die Gedichte des Michel Beheim, Band 3: Gedichte Nr. 358-453. Die Melodien. Registerteil, Berlin 1972 (= Deutsche Texte des Mittelalters 65).

Rieger, Dietmar: Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder der Trobadours. Provenzalisch/Deutsch, Stuttgart 1980.

Bennewitz, Ingrid: Transkription des Frankfurter Neidhart-Fragments O. Mit einer Nachbemerkung zum Salzburger Neidhart-Projekt, in: Stein, Peter K. (Hrsg.): Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft, Göttingen 1980 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik 304), S. 155-173.

Bennewitz-Behr, Ingrid: Die Melodieüberlieferung des Frankfurter Neidhart-Fragmentes O (Ms. germ. oct. 18): Studien zur Editionsproblematik und Diskussion ihrer Stellung in der Gesamtüberlieferung, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Münster 1983.

Bennewitz-Behr, Ingrid: Die Wiener Neidhart-Handschrift w (Österreichische Nationalbibliothek Wien, series nova 3344). Transkription der Texte und Melodien, Göttingen 1984 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik 417).

McGee, Timothy J.: Medieval instrumental dances, Bloomington 1989.

Tischler, Hans: Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition, Neuhausen 1997, 15 Bände (= Corpus Mensurabilis Musicae 107).

Sappler, Paul (Hrsg.): Die Lieder Neidharts, Tübingen 1999 (= Altdeutsche Textbibliothek (ATB) 44).

März, Christoph: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien, Tübingen 1999 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 114).

Evers, Ute: Die Lieder Neidharts: Studien zur Melodieüberlieferung, Magisterarbeit, Universität München 1999.

Bennewitz, Ingrid / Müller, Ulrich / Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): Salzburger Neidhart-Ausgabe (SNA), 2 Bände, angekündigt für Ende 2002/Anfang 2003.

Sekundärliteratur:

Brill, Richard: Die Schule Neidharts. Eine Stiluntersuchung, Berlin 1908 (= Palaestra 37).

Plenio, Kurt: Bausteine zur altdeutschen Strophik, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 42 (1917), S. 411-502.

- Schmieder, Wolfgang: Zur Melodienbildung in Liedern von Neidhart (von Reuenthal), in: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 17, Wien 1930, S. 3-20.
- Müller-Blattau, Wendelin: Melodientypen bei Neidhart von Reuenthal, in: Annales Universitatis Saraviensis – Philosophie 9, Heft 1 (1960), S. 65-74.
- Bertau, Karl Heinrich: A. T. Hatto and R. J. Taylor, The songs of Neidhart von Reuenthal, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 69 (1960/61), S. 23-35.
- Aarburg, Ursula: Neidhart von Reuenthal, in: Blume, Friedrich: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1961, Band 9, Spalte 1363f.
- Kippenberg, Burkhard: Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung, 1962 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 3).
- Kur, Friedrich: Friedrich Gennrich (Hg.), Neidhart-Lieder. Kritische Ausgabe der Neidhart von Reuenthal zugeschriebenen Melodien, in: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 77 (1966), S. 68-73.
- Kohrs, Klaus Heinrich: Zum Verhältnis von Sprache und Musik in den Liedern Neidharts von Reuenthal, in: Deutsche Vierteljahrs-Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 23, Heft 4 (1969), S. 604-621.
- Günther Schweikle (Hrsg.): Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur, Tübingen 1970 (= Deutsche Texte 12).
- Westrup, Jack: England I., in: Sadie, Stanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 6, London 1980, S. 171-182.
- Rainer, Ingomar: Zum gegenwärtigen Versuch einer immanent musikalischen Rekonstruktion der Neidhartlieder, in: Birkhan, Helmut (Hrsg.): Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung, Wien 1983 (= Philologica Germanica 5).
- Müller, Ulrich: Neidhart („von Reuenthal“): Probleme der Edition und der modernen Aufführung, in: Studia Musicologica Academiae Hungaricae 27 (1985), S. 223-237.

- Rettelbach, Johannes: Eine neue Neidhart-Melodie, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 118 (1989), S. 43-49.
- Bielitz, Mathias: Bemerkungen zur Musik des Daniel-Spiels von Beauvais, in: Bulst, Walther / Bulst-Thiele, Marie Luise (Hrsg.): Hilarii Aurelianensis. Versus et ludi epistolae. Ludus Danielis Belouacensis, Leiden 1989 (= Mittellateinische Studien und Texte 16), S. 120-179.
- Schweikle, Günther: Neidhart, Stuttgart 1990 (= Sammlung Metzler 253).
- Kuegle, Karl: England, in: Möller, Hartmut / Stephan, Rudolf (Hrsg.): Die Musik des Mittelalters, Laaber 1991 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), S. 416-428.
- Binkley, Thomas: The work is not the performance, in: Knighton, Tess / Fallows, David: Companion to Medieval and Renaissance Musik, Berkeley 1992, S. 36-43.
- Bärmann, Michael: Herr Göli. Neidhart-Rezeption in Basel, Berlin 1995 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 4 (=238)).
- Holznagel, Franz-Josef: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zu Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen 1995 (= Bibliotheca Germanica 32).
- Tervooren, Helmut: Sangspruchdichtung, Stuttgart 1995 (= Sammlung Metzler 293).
- Bleck, Reinhard: Neidharts Kreuzzugs-, Bitt- und politische Lieder als Grundlage für seine Biographie, Göppingen 1998 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 661).
- Voetz, Lothar: Zur Rekonstruktion des Inhalts der verlorenen Blätter im Neidhart-Corpus des Codex Manesse, in: Haustein, Jens / Meineke, Eckhard / Wolf, Norbert Richard: Septuaginta quinque. Festschrift für Heinz Mettke, Heidelberg 2000 (= Jenaer Germanistische Forschungen, Neue Folge 5), S. 381-408.