

MITTELLATEINISCHES JAHRBUCH

UNTER MITWIRKUNG VON

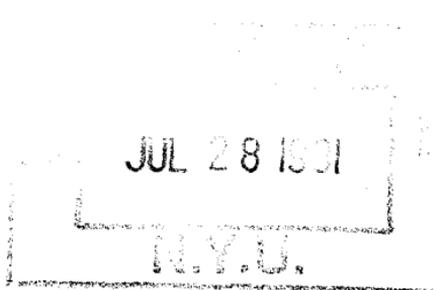
PETER DRONKE · COLA MINIS · PETER VON MOOS

JÜRGEN STOHLMANN · JOSEF SZÖVÉRFY

HERAUSGEGEBEN VON

KARL LANGOSCH UND FRITZ WAGNER

BAND 15 (1980)



ANTON HIERSEMANN · VERLAG

STUTTGART

Beobachtungen zu den ‚Carmina Burana‘:

1. Eine Melodie zur Vaganten-Strophe – 2. Walthers ‚Palästina-Lied‘ in ‚versoffenem‘ Kontext: Eine Parodie*

Die folgenden Beobachtungen rühren her von der gemeinsamen Arbeit an einer erstmaligen Gesamtausgabe aller rekonstruierbaren Melodien zu den Texten der ‚Carmina Burana‘; sie wurde vorbereitet von dem Wiener Musikwissenschaftler René Clemencic, dem Salzburger Musiker und Sänger Michael Korth sowie mir, und sie ist 1979 im Heimeran-Verlag München erschienen¹. Den Weg, um die Melodien zu Texten aus der ‚Carmina-Burana‘-Handschrift wiederzufinden, hat vor allem Walther Lipphardt gewiesen^{1a}: Da der Benediktbeurer Codex² zu den sangbaren Texten entweder keine Melodienangaben enthält oder aber nur Notationen in linienlosen Neumen, die heute nicht mehr auflösbar sind, muß man ausweichen auf Melodie-Notationen, die in der Parallel-Überlieferung zu den ‚Carmina Burana‘ in einer heute lesbaren Form (also mit Notenlinien) tradiert sind; durch die große Ausgabe von Hilka-Schumann-Bischoff (1930–1970)³ ist die recht umfangreiche Parallel-Überlieferung jetzt bequem und übersichtlich zusammengestellt. Die heute im Handel erhältlichen Schallplatten mit Gesängen der ‚Carmina Burana‘, aufgenommen unter der Lei-

* Der vorliegende Beitrag wurde 1978 abgeschlossen und nur hinsichtlich der mittlerweile erschienenen Melodieausgabe (vgl. Anm. 1) aktualisiert. Teile daraus wurden an den Universitäten in Wien und Amiens (dort im Rahmen des Kongresses ‚Musik und Literatur im Mittelalter‘) als Vortrag zur Diskussion gestellt (vgl. Anm. 17). – Die im 2. Teil geäußerten Überlegungen liegen einer Abhandlung zugrunde, die voraussichtlich i. J. 1981 in der Festschrift für Mario WANDRUSZKA erscheinen wird: Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik: Barbarolexis in den ‚Carmina Burana‘. – Eine französische Version des bearbeiteten 1. Teiles wird wohl noch 1980 in dem Tagungsbericht des oben genannten Kongresses publiziert werden.

¹ Carmina Burana. Lateinisch-deutsch. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten. Übertragen, kommentiert und erprobt von René CLEMENCIC. Textkommentar von Ulrich MÜLLER. Übersetzung von René CLEMENCIC und Michael KORTH. Herausgegeben von Michael KORTH. – Eine Schallplatte der Gruppe ‚Bäregäßlin‘ (Michael KORTH und Johannes HEIMRATH) soll noch 1980 im Pläne-Verlag, Dortmund, Nr. 88 170 erscheinen.

^{1a} Walther LIPPHARDT, Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana, in: Archiv für Musikwissenschaft 12 (1955) 122–142; ders., Einige unbekanntes Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, in: Festschrift Heinrich Besseler (Leipzig 1962) 101–125.

² Eine Faksimile-Ausgabe erschien, mit Einführung von Bernhard BISCHOFF, 1967 (München-Brooklyn, New York; ²1970).

³ Alfons HILKA, Otto SCHUMANN, Bernhard BISCHOFF, Carmina Burana I, 1–3 Text (Heidelberg 1930–1970).

tung von Konrad Ruhland (Christophorus SCGLX 75 939), Thomas Binkley (Telefunken SAWT 9455-A, SAWT 9522-A) und René Clemencic (FSM 53 310/53 313/53 314/53 315), basieren auf den Arbeiten von Lipphardt und anderen, und sie fügen zum Teil noch eigene Versuche zur Melodie-Gewinnung bei. – Meine folgenden Beobachtungen konnte ich in verschiedenen Gesprächen mit Walther Lipphardt, René Clemencic und Michael Korth diskutieren, und ich danke beiden für ihre wertvolle Mithilfe.

1. Eine Melodie zur Vaganten-Strophe

Zu keinem der Texte, die in der Form der sog. Vaganten-Strophe gedichtet worden sind und die sich in der Hs. der ‚Carmina-Burana‘ finden, sind innerhalb der umfangreichen Parallel-Überlieferung Melodien tradiert; der oben beschriebene, ‚übliche‘ Weg einer Melodie-Rekonstruktion fällt also hier weg. Als Ausweg bleibt nur übrig, nach einer möglicherweise indirekten Überlieferung dieser Melodie zu suchen, also einer Kontrafaktur, bei der die alte und ‚ursprüngliche‘ Melodie-Form der Strophe erhalten blieb und mit einem neuen Text unterlegt wurde. Aus dem späten Mittelalter und der frühen Neuzeit sind verschiedene Melodien zu Strophenformen erhalten, die mit der Vaganten-Strophe ähnlich oder identisch sind; dieses Material ist bislang noch nicht zusammengestellt und veröffentlicht worden – Walther Lipphardt arbeitet gerade an einer solchen Publikation, doch wie er mir freundlicherweise mitteilte, sei aufgrund des großen zeitlichen Abstandes hieraus keine zuverlässige Rekonstruktion der von mir gesuchten Melodie zu erwarten⁴.

Innerhalb der romanischen und mittelhochdeutschen Lyrik findet sich – meines Wissens nach – die Form der Vaganten-Strophe fast nicht, zumindest nicht in irgend einem Zusammenhang mit musikalischer Überlieferung⁵. Es ist nun aber bekannt, daß mittelalterliche Lyrik nicht nur innerhalb der gleichen Gattung kontrafaktiert wurde (romanische Melodien im Mittelhochdeutschen; Melodien des 13. und frühen 14. Jahrhunderts durch die Meistersänger)⁶; Strophenformen und damit auch Melodien mittelhochdeutscher Lyrik wurden gelegentlich in die Gesangsteile geistlicher Spiele übernommen. Daß lateinische liturgische Gesänge (Text und Melodie) in geistliche Spiele übernommen wurden bzw. daß – extrem formuliert – die Spiel-Texte oft geradezu um die lateinischen Gesänge herumgebaut worden sind, ist eine schon lange bekannte Tatsache. Doch auch von deutschen Texten weiß man

⁴ Eine Rekonstruktion mit Hilfe einer aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Melodie versuchte Hans-Joachim MOSER, *Kommerslieder vom Mittelalter bis zum Rokoko*, in: *Deutsche Sängerschaft* 63 (1958) 272–285, dort 275. Wie MOSER selbst anführt, hat ihm der Musikwissenschaftler Friedrich LUDWIG, der das Material und die Probleme von Lipphardt «in den Grundrissen» damals schon kannte, mündlich erklärt, daß es «unwahrscheinlich» sei, daß diese Melodie «in die Tage der ‚Carmina Burana‘ zurückreiche».

⁵ OTTO SCHUMANN, *Die deutschen Strophen der Carmina Burana*, in: GRM 14 (1926) 418–437, dort 431.

⁶ Vgl. dazu: Ursula AARBURG, *Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme*, in: ZfdA 87 (1956/57) 24–45; überarbeitet in: *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, hg. von Hans FROMM (Darmstadt 1961, ⁵1972; *Wege der Forschung* 15) 378–421. Horst BRUNNER, *Die alten Meister. Studien zur Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (München 1975; *Münchener Texte und Untersuchungen zur dt. Lit. des MAs.* 54).

solches: die Melodie des sog. ‚Palästina-Liedes‘ (L 14,38) des Walther von der Vogelweide findet sich – wie Anna Amalia Abert⁸ entdeckt hat – in der 1475/76 aufgezeichneten ‚Benedictsholmer Marienklage‘; die Geschichte dieser wohl berühmtesten weltlichen Melodie des gesamten Mittelalters, die offenbar durch Walther von der Vogelweide von dem Trobador Jaufre Rudel übernommen wurde und die weitgehend mit der der Marien-Antiphon *Ave regina celorum* übereinstimmt, wurde durch Horst Brunner 1977 ausführlich dokumentiert und diskutiert⁹. Ein ähnlicher Fall ist das Weihnachtslied *Josef lieber neve mein*, dessen Melodie aus dem erstmals 1345 überlieferten *Resonet in laudibus* stammt und das sich mit Text und Musik sowohl als selbständiges deutsches Lied im Korpus des Mönchs von Salzburg als auch eingefügt in verschiedenen Weihnachtsspielen findet¹⁰. Und in gewisser Weise ist hierzu auch die Wiederverwendung der sonst nicht überlieferten Melodie zum Leich 4 des Tannhäusers in einem späteren lateinischen Conductus (keinem Spiel!) vergleichbar¹¹. Sucht man nun die Form der Vaganten-Strophe in geistlichen Spielen, so findet man sie überraschenderweise in ganz unmittelbarer Nähe, sozusagen in der Nachbarschaft zur Aufzeichnung der lyrischen Texte in der ‚Carmina-Burana‘-Handschrift, nämlich in eben dieser Handschrift: Die Gesänge der Maria Magdalena und die Antwort des Krämers im ‚Benediktbeurer Passionsspiel‘ (CB 16*, V.27 ff.) deren Texte auf Bl. 107 r/v stehen, stimmen in rhythmischen Bau genau zur Vaganten-Strophe; unterschiedlich ist die Reimstruktur (aabb), die von der üblichen Vagantenstrophe (aaaa) abweicht – was hier allerdings, wie sich noch zeigen wird, nichts besagt (und im übrigen kein Argument gegen eine mögliche Kontraktur darstellen würde). Die Neumen-Notation der ‚Carmina Burana‘ ist nicht mehr lesbar; doch finden sich die Melodien zu den Gesängen der Maria Magdalena in einer lesbaren Linien-Notierung in dem vielleicht noch aus dem 13. Jahrhundert stammenden ‚Wiener Passionsspiel‘ (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 12 887)¹². Die engen Übereinstimmungen zwischen dem Benediktbeurer und dem Wiener Text sind seit langem bekannt. Und daß die Melodien des sog. Krämerliedes der Maria Magdalena (*Michi confer venditor/Chramer gip die varwe mier*) in beiden Handschriften als identisch aufzufassen sind, hat Walther Lipphardt 1941 im Rahmen einer Rezension¹³ nachgewiesen. Im ‚Wiener Passions-

⁷ Zitiert nach der allgemein üblichen Zählung von Karl LACHMANN = L.

⁸ Anna Amalia ABERT, Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, in: Die Musikforschung 1 (1948) 95–105.

⁹ Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen. Hg. von Horst BRUNNER, Ulrich MÜLLER, Franz Viktor SPECHTLER. (Litterae 7, 51 ff., Göttingen 1977)

¹⁰ Vgl. dazu vor allem: Konrad AMELN, *Resonet in laudibus – Josef, lieber Joseph mein*, in: Jb. für Liturgik und Hymnologie 15 (1970) 52–112; Franz Viktor SPECHTLER, Lied und Szene im mittelalterlichen deutschen Spiel, in: Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergesch. des Alpenraumes. (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes 3, Bozen 1976) 337–348.

¹¹ Das gesamte Material mit Text- und Melodietranskription in: Tannhäuser. Die lyrischen Gedichte der Handschriften C und J. Abbildungen und Materialien zur gesamten Überlieferung der Texte und ihrer Wirkungsgeschichte und zu den Melodien. Hg. von Helmut LOMNITZER und Ulrich MÜLLER (Litterae 13, Göttingen 1973); als Schallplatte dazu: Litterae 130/S.

¹² Der Text wurde herausgegeben von: Rudolf FRONING, Das Drama des Mittelalters I (Stuttgart 1895, Nachdruck 1964; KÜRSCHNERS Dt. Nat.-Litt. 14 I) 302–324; die Melodien von: Alfred OREL, Die Weisen im Wiener Passionsspiel aus dem 13. Jh., in: Mitteilg. für Gesch. der Stadt Wien 6 (1926) 73 ff. – Für Einsicht in die Hs. danke ich der ÖNB.

¹³ Walther LIPPHARDT, Rez. von: Heinrich SANDEN, Die Entzifferung der lateinischen Neumen (Kassel 1939), in: Archiv für Musikforschung 6 (1941) 185–188, dort 187f.

spiel‘ wird diese Melodie nicht nur von Maria Magdalena (V.279 ff.)¹⁴ gebraucht, sondern auch von Judas (V.441–444)¹⁵ – da diese (nur im Wiener Spiel stehende) lateinische Judas-Strophe aber in Rhythmik und Reimbau (aaaa) völlig der Vaganten-Strophe entspricht, ergibt sich aus der Tatsache, daß sowohl die Magdalena-Strophen (Reimschema: aabb) als auch die Judas-Strophe auf dieselbe Melodie gesungen wurden, daß das unterschiedliche Reimschema keine Bedeutung besitzt; die Melodie erweist, daß die Strophen als musikalisch (!) identisch angesehen wurden. Eben diese Melodie fällt nun aber aus dem sonstigen des Spieles heraus, und sie unterscheidet sich etwa auch grundlegend von derjenigen, auf die Maria Magdalena den nur oberflächlich ‚vaganten-strophig‘ aussehenden Text *Mundi delectatio* singt¹⁶. Während nämlich die nur 2 Verse umspannende Melodiestructur des *Mundi delectatio* derjenigen eines gregorianischen Choralis entspricht und hierin mit den anderen Melodien des Spieles übereinstimmt, hat schon Orel für die Melodie des *Michi confer venditor* eine völlige Andersartigkeit festgestellt: «Nicht nur die [...] im Prinzipie nicht dem gregorianischen Choral eigene architektonische Struktur... sondern auch die durchaus dem Kirchentonartlichen fernstehende, deutlich ‚moderne‘ Tonalität, wie auch der Ausdruckscharakter der Weise weisen darauf hin, daß man hier eine durchaus weltliche Weise vor sich hat, etwa in der Art eines heutigen übermütigen Volksliedes, um nicht den Ausdruck Gassenhauer zu gebrauchen. Es ist auch gewiß kein Zufall, daß diese Weise dem Krämerlied Magdalenas und dem Vorwurf der Krämerseele Judas zugewiesen ist. Auch die syllabische Deklamation zeigt ein absichtliches Fernhalten vom Kunstgesange»¹⁷.

Ich will nun nicht behaupten, schlüssig nachweisen zu können, daß sich im Krämerlied der Magdalena (bzw. der Judas-Strophe) die Melodie der Vaganten-Strophe erhalten hat, doch scheint es mir außerordentlich wahrscheinlich (und über mehr kommt man bei Kontrafakturen sowieso zumeist nicht hinaus). Man könnte sogar die These aufstellen, daß die Melodie zur bekanntesten weltlichen Strophenform des Mittellateinischen deswegen bei den Liedtexten nie aufgezeichnet wurde, weil sie aufgrund ihres «Gassenhauer»-Charakters allgemein bekannt war; nur in dem geistlichen Spiel, wo man diese Melodie vielleicht nicht ohne weiteres erwartet hatte, wurde sie der Eindeutigkeit halber notiert. Im Spiel wäre die Melodie eine Art musikalisches Formsymbol für die Weltverhaftetheit der gefallsüchtigen Maria Magdalena und des gewinnsüchtigen Judas gewesen.

Auf jeden Fall bieten das Wiener und das Benediktbeurer Spiel eine aus unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft der großen Vaganten-Lieder (vor allem des Archipoeta, der der Strophenform offenbar zu ihrer Berühmtheit verhalf) stammende Verwendung der Vaganten-Strophe; und es spricht nichts dagegen, im Sinne von Hans-Joachim Moser¹⁸ die Magdalenen-Melodie wenigstens als eine Möglichkeit zu verwenden, die in der Vaganten-Strophe gedichteten Texte heute wieder zum Klingen zu bringen und ihnen damit die sonst nicht

¹⁴ OREL (Anm. 12) Nr. 2.

¹⁵ ebd. Nr. 13.

¹⁶ Grundsätzlich dasselbe gilt für noch weitere Textpartien.

¹⁷ OREL (Anm. 12) 90. – Karl BERTAU wies mich freundlicherweise darauf hin, daß die Melodie auch seiner Einschätzung nach deutlich, weltlichen‘ Charakter habe, die Klischees weltlicher Lieder besitze und typmäßig etwa mit den Neidhart-Melodien vergleichbar wäre. Marie-Henriette FERNANDEZ verdanke ich ferner den Hinweis, daß sich der Anfang der Melodie in dem französischen Volkslied ‚Marion sous un prunier/pommier‘ (16. Jh.) findet.

¹⁸ Hans-Joachim MOSER, Zu Ventadorns Melodien, in: Zs. für Musikwissenschaft 16 (1934) 142–151.

mehr wiedergewinnbare Verbindung von Wort und Ton, die jeder mittelalterlichen Aufführung ganz selbstverständlich zugrunde gelegen hat, zurückzugeben. Verbindet man die Melodie-Transkription von Walther Lipphardt (1941) und den Text von des Archipoeta berühmter ‚Beichte‘, so ergibt dies für die 1. Strophe (Text nach der Edition von Hilka-Schmann-Bischoff; = CB 191) das Folgende; dabei ist ausdrücklich zu bemerken, daß die Melodie, die von Lipphardt modal, also im Dreiertakt, interpretiert worden ist (1. Modus; d^4), durchaus auch geradtaktik rhythmisiert werden könnte:

Estuans intrinsecus ira ve-he-men-ti
 in a-ma-ri-tu-di-ne loquor me-e men-ti
 factus de ma-te-ri-a levis e-le-men-ti
 folio sum similis de quo lu - dunt ven-ti

2. Walthers ‚Palästina-Lied‘ in ‚versoffenem‘ Kontext: Eine Parodie

Das oben erwähnte ‚Palästina-Lied‘ Walthers von der Vogelweide (L 14,38) gehörte nach Ausweis der Überlieferung zu den bekanntesten mhd. Liedern aus der Zeit um 1200: Sein Text ist in 6 Handschriften (A, B, C, E, Z; 1. Strophe: M) überliefert. Seine Melodie – offenbar aus dem Provenzalischen (Jaufre Rudel) übernommen und mit einer lateinischen Antiphon nahe verwandt – wurde noch im spätmittelalterlichen Spiel kontrafaziert (s. o.); auf den Gesamtbereich der europäischen Lyrik bezogen, war sie vielleicht die berühmteste Lied-Melodie des hohen Mittelalters. Dazu paßt auch, daß das ‚Palästina-Lied‘ das erste mhd. Lied ist, zu dem Text und Melodie zusammen überliefert sind (Hs. Z = ‚Münstersches Fragment‘); ferner, daß es – wenn man heutige Schallplatten-Einspielungen betrachtet – das mit weitem Abstand am öftesten aufgenommene mhd. Lied insgesamt ist¹⁹.

¹⁹ Ausgiebig dokumentiert und diskutiert ist dies alles in dem in Anm. 9 genannten Band.

Eine der Handschriften, in der sich der Text (bzw. ein Textteil) des ‚Palästina-Liedes‘ findet, ist die der ‚Carmina Burana‘ (= Lyrik-Handschrift M). Dort steht, im Anschluß an das nur in dieser Hs. überlieferte, lateinische Trinklied *Alte clamat Epicurus* (CB 211) diejenige Strophe des ‚Palästina-Liedes‘, die durch Inhalt und ihre Stellung innerhalb der anderen 5 Handschriften eindeutig als Anfangsstrophe dieses Liedes gekennzeichnet ist – die Überlieferungs-Lage dieses Liedes ist ja bekanntlich schwierig und vieldiskutiert²⁰; über die besondere Art der Überlieferung in M hat sich jedoch meines Wissens noch niemand schriftlich geäußert.

Innerhalb der lateinischen Liedtexte der ‚Carmina Burana‘ findet sich – neben Griechischem (CB 51) und Französischem – auch Mittelhochdeutsches; mit wenigen Ausnahmen (CB 203, 204, 211, 218) handelt es sich dabei um Liebeslieder, die entweder zweisprachig gebaut sind (z. B.: CB 180, 184, 185) oder (sehr viel öfters) an deren lateinischen Text eine mittelhochdeutsche Strophe angehängt ist. Das zeitliche Verhältnis der lateinischen und deutschen Strophen sowie die Funktion der deutschen Strophen sind mehrmals untersucht worden²¹, ohne daß es hierüber eine einheitliche Auffassung gäbe.

Völlig anders scheint mir dies im Fall der Einzelstrophe aus dem Waltherschen Palästina-Lied zu sein. Vom Inhalt her handelt es sich hierbei um eine der erwähnten Ausnahmen: eine mittelhochdeutsche Strophe, angehängt an ein Trinklied, aber nicht – wie bei CB 203 – ohne einen erkennbaren inneren Bezug, sondern mit einer, wie ich meine, deutlich feststellbaren Aussagetendenz. Um diese zu erkennen, ist es notwendig, den gesamten Text im Zusammenhang zu betrachten; in der Aufführungs-Praxis wurde und wird die folgende Deutung bereits seit längerem von René Clemencic realisiert, und dadurch wurde ich angeregt, sie mit den Mitteln der Philologie zu untersuchen und in schriftlicher Form bekannt zu machen.

Der Text des Liedes, dessen Melodie durch die Notenüberlieferung zu Walthers ‚Palästina-Lied‘ bekannt ist²², lautet:

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Alte clamat Epicurus:</i>
«<i>venter satur est securus.</i>
<i>venter deus meus erit.</i>
<i>talem deum gula querit,</i>
<i>cuius templum est coquina,</i>
<i>in qua redolent divina.»</i></p> | <p>3. <i>Cutis eius semper plena</i>
<i>velut uter et lagena;</i>
<i>iungit prandium cum cena,</i>
<i>unde pinguis rubet gena,</i>
<i>et, si quando surgit vena,</i>
<i>fortior est quam catena.</i></p> |
| <p>2. <i>Ecce deus opportunus,</i>
<i>nullo tempore ieunus,</i>
<i>ante cibum matutinum</i>
<i>ebrius eructat vinum,</i>
<i>cuius mensa et cratera</i>
<i>sunt beatitudo vera.</i></p> | <p>4. <i>Sic religionis cultus</i>
<i>in ventre movet tumultus,</i>
<i>rugit venter in agone,</i>
<i>vinum pugnat cum medone;</i>
<i>vita felix otiosa,</i>
<i>circa ventrem operosa.</i></p> |

²⁰ Zuletzt ausführlich von: Wolfgang HAUBRICHS, Grund und Hintergrund in der Kreuzzugsdichtung, in: Philologie und Geschichtswissenschaft, hg. von Heinz RUPP (medium literatur 5, Heidelberg 1977) 12–62, dort 26 ff.

²¹ Vgl. Bernhard LUNDIUS, Deutsche Vagantenlieder in den Carmina Burana, in: ZfdPh 39 (1907) 330–493; sowie Otto SCHUMANN (Anm. 5). – Vgl. aber oben die Vorbemerkung.

²² Die Tatsache, daß die lateinischen Strophen aus sechs, die Walthersche Strophe aus sieben Versen besteht, spricht grundsätzlich nicht gegen eine gleiche Melodie; CLEMENCIC schlägt in seinen Aufführungen und in seiner eben erschienenen Melodiefassung (vgl. oben Einleitung) vor, die jeweils letzten Verse der lateinischen Strophen zweimal, auf die 6. und 7. Melodiezeile, zu singen. Für meine folgende Interpretation ist dieses Problem unwichtig, denn die 6 Strophen sind in der Handschrift ganz zweifelsfrei als zusammenhängendes Lied eingetragen.

5. Venter inquit: «nichil curo
preter me. sic me procuro,
ut in pace in id ipsum
molliter gerens me ipsum
super potum, super escam
dormiam et requiescam.»

6. Nu lebe ich mir alrest werde,
sit min sundeg ovge sihet
daz schone lant unde ovch div erde,
der man uil der eren gihet.
nu ist geschehen, des ih da bat,
ich pin chomen an die stat,
da got mennischlichen trat²³.

Die 1. Strophe – eingekleidet als Äußerung des Epikur – setzt den *Venter* zum Gott ein. Diese durch die Autorität Epikurs abgestützte Behauptung wird in den drei folgenden Strophen ausgeführt: durch reichliches und ganztägiges Essen und Trinken bringt dieser «Gott» Zufriedenheit und Kraft. In der folgenden, der fünften Strophe ergreift der *Venter* selbst das Wort: Nur um sich besorgt, strebe er angenehme Füllung und satte Ruhe an. Sieht man die nun anschließende mittelhochdeutsche Strophe als fortgesetzte Rede des *Venter* an (denn nur in der direkten Rede des Epikur = Str. 1 und des *Venter* = Str. 5 kommt das Personalpronomen der ersten Person vor), dann ergibt sich folgende Aussage: Jetzt erst lebe er wirklich, da sein «Sünderauge» das berühmte Land betrete, das ersehnte Land, in das der Gott in menschlicher Gestalt käme (bzw. gekommen sei). So verstanden wird aus der preisenden Begrüßungs-Rede des Waltherschen Pilgers auf das Heilige Land (Palästina) die Preis-Rede des von Sатtheit, Rausch und Schlaf betäubten Gottes *Venter*, der das Land lobt, das er jetzt betritt, d. h. die wohlige Traumwelt des betrunkenen Schlemmers²⁴.

Faßt man das Lied CB 211 in dieser Weise auf und führt man es auch so vor, dann erweist es sich als eine raffinierte Parodie, die mit bestimmten Kenntnissen des zuhörenden Publikums spielt. Damit die Parodie funktionierte, war es natürlich notwendig, daß die Zuhörer die ja sehr bekannte Melodie des ‚Palästina-Liedes‘ beim ersten Hören identifizieren konnten und auch über den Inhalt des Waltherschen Liedes im Groben Bescheid wußten. Der Fall, daß nämlich Walther die Strophenform und damit die Melodie des lateinischen Liedes kontrafazierte habe, ist nach allen bisherigen Kenntnissen über die Geschichte dieser Melodie mit Sicherheit auszuschließen; das lateinische Lied *Alte clamat Epicurus* ist also mit Gewißheit nach Walthers Lied entstanden, wohl im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts.

Die parodistische Vortragssituation ist demnach wie folgt rekonstruierbar: Der Sänger singt die Weise des berühmten Walther-Liedes (vielleicht kündigt er sie sogar mit einem instrumentalen Präludium an); im Kontrast zum dadurch assoziierten Inhalt des deutschen Pilgerliedes steht der lateinisch formulierte Inhalt der Strophen, nämlich der Preis des Gottes *Venter*. Auf jeden verständigen Hörer war die Wirkung wohl von großer Komik, da Formsymbol und Inhalt so unvereinbar waren. Den Höhepunkt dieser Wirkung bildet die Abschlußstrophe des Liedes. Jetzt kommt zum musikalischen Zitat des ‚Palästina-Liedes‘ das genaue Wortzitat hinzu; infolge des völlig neuen Kontextes erhält aber die mit keinem Wort veränderte Anfangsstrophe des Waltherschen ‚Palästina-Liedes‘ einen gänzlich neuen Sinn, die Rede des Pilgers wird umfunktioniert zu einer Rede des *Venter*. Die parodistische Wirkung ist auf ihrem Gipfel angekommen, durch die Zitierung von Weise und Text wird der Kontrast zum völlig anderen Inhalt so stark wie nur möglich ausformuliert.

²³ Text nach der in Anm. 3 genannten Ausgabe (I 3, 59f.).

²⁴ Man vgl. dazu etwa: Eckhard GRUNEWALD, *Die Zecher- und Schlemmerliteratur des deutschen Mittelalters* (Diss. Köln 1976). – Siehe dazu auch die Alkohol-Visionen in ‚Der Wiener Meerfahrt‘.

Es ist mir bewußt, daß Parodien in vielen Fällen nur mehr schwer nachweisbar sind, da die zur Parodie notwendigen Kommunikations- und Rezeptionssituationen nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren sind. Letzte Sicherheit will ich daher für die obige Deutung nicht beanspruchen, obwohl vieles für ihre Richtigkeit spricht.

Das Gemeinsame an diesen zwei Beobachtungen zu den ‚Carmina Burana‘ liegt in Folgendem: Die musikalische Form eines bekannten Liedes wird angesehen als ein Formsymbol, das schon von sich aus eine bestimmte Bedeutung hatte (man denke, um moderne Vergleiche zu verwenden, etwa an die ‚bedeutungsvermittelnden‘ Melodien der ‚Marseillaise‘, der ‚Internationalen‘, des ‚Deutschland-Liedes‘ oder irgend eines berühmten Schlagers). Das Hören und Erkennen der Melodie weckt beim Hörer bestimmte Assoziationen, die dann für das Verständnis der neuen Texte wichtig werden. Wenn meine obigen Beobachtungen richtig sind, wurde im 13. Jahrhundert das musikalische Formsymbol der Vaganten-Strophe zur ernstgemeinten Charakterisierung der Maria Magdalena (und des Judas) verwendet, dasjenige des ‚Palästina-Liedes‘ zu einem parodistischen Trinker-Spaß. Aus der ersten der Beobachtungen ergibt sich dann die überraschende Möglichkeit, die Melodie der Vaganten-Strophe, die bislang als verloren galt, mit einer hinlänglichen Sicherheit zu rekonstruieren; und dies sogar in einer Fassung, die von der Blütezeit dieser Strophenform etwa nur ein halbes Jahrhundert getrennt ist.