

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 35-36 (2011-2012)

Artikel: Zwischen Bordun, Fauxbourdon und Discantus : zum Dilemma instrumentaler Begleitungsstrategien für mittelalterliche, weltliche Einstimmigkeit

Autor: Lewon, Marc

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868862>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZWISCHEN BORDUN, FAUXBORDON UND DISCANTUS:
 Zum Dilemma instrumentaler Begleitungsstrategien
 für mittelalterliche, weltliche Einstimmigkeit

VON MARC LEWON

Der folgende Beitrag – soweit sei im Voraus verraten und enttäuscht – wird den jahrzehntealten Wunsch heutiger Instrumentalisten nach einigermaßen verbindlichen „Regeln“ oder Richtlinien für eine historisch adäquate Begleitung mittelalterlicher Einstimmigkeit leider auch nicht erfüllen können. Dass es sich bei diesem Anliegen der Aufführenden nicht um „Phantomschmerzen“ handelt, sondern um ein reales Problem, ist durch literarische und ikonographische Indizien weitgehend anerkannt: Weltliche Einstimmigkeit konnte zumindest im späteren Mittelalter wohl instrumental begleitet werden,¹ es gibt gleichzeitig aber in der Überlieferung keine präzisen Hinweise, welche Art der Begleitung auf welchen Instrumenten bei welchen Repertoires zu welcher Zeit wo genau üblich war. Parallel stand selbstverständlich die Option solistischer und unbegleiteter Aufführung jederzeit zur Verfügung und war für manche Genres oder Aufführungssituationen sicher auch der Standard.

Im deutschsprachigen Raum wurde die Kunst der weltlichen Einstimmigkeit so lange gepflegt, bis sie substantiell in eine Zeit hineinragte, in der sich zumindest in den schriftlichen Quellen notierter Liedkunst allgemein die Mehrstimmigkeit zur Norm entwickelt hatte. Da aus keinem der umgebenden Sprachgebiete ein vergleichbar umfangreiches Repertoire bekannt ist, geht die Überlieferung deutschsprachiger Einstimmigkeit hier einen „Sonderweg“ und war spätestens im 15. Jahrhundert – und das ist nicht wertend gemeint – zu einem Anachronismus geworden, der interessante Fragen bezüglich der Aufführungspraxis aufwirft. Das Vorhandensein mehrstimmiger Modelle übte zugleich einen „Verwandlungsdruck“ auf die melodische Gestalt einstimmiger Kompositionen aus, so dass sie sich nun leichter in einen polyphonen Kontext einbetten ließen. Dieses Umfeld wird sich ebenfalls auf die Art der Begleitung der Melodien ausgewirkt haben, in Rückkopplung und einhergehend mit einem Instrumentarium im Wandel.

Im Folgenden möchte ich daher auf einen zweifachen Paradigmenwechsel mittelalterlicher Einstimmigkeit im deutschen Sprachraum eingehen, der Auswirkungen auf eine eventuelle, instrumentale Begleitung zeitigen musste. Zum einen wird dafür die diachrone Entwicklung und Veränderung eines musikalischen Zeitgeschmacks zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert am Beispiel des Neidhart-Cœuvres ins Zentrum der Betrachtung gestellt, das im Gegensatz zu

¹ Das gilt gerade für solche Repertoires, die eine Nähe zum Tanz aufweisen. Siehe v. a. Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100–1300*, London: J. M. Dent 1987, dabei zusammenfassend besonders die „Conclusions“, 134–138.

anderen Repertoires aus dem Bereich des Minnesangs musikalisch besonders gut überliefert ist. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf der sich verändernden Gestalt von im Kern gleichen Melodien und einer möglichen Reaktion der instrumentalen Begleitung darauf.

Zum anderen soll ein Blick auf die synchrone Überlieferung später Einstimmigkeit im 15. Jahrhundert geworfen werden – gleich ob es sich dabei um Neukompositionen handelt oder um adaptierte Niederschriften altbekanntem Materials –, die mit ihren deutlich divergenten Melodietypen nach unterschiedlichen Herangehensweisen in der Begleitung verlangen. Dabei kristallisieren sich zwei Pole in der Melodiebildung heraus, die ich als „Tenor“ und „Spruchsang“ bezeichnen möchte. Während der eine sich für ein „Übersingen“ oder „Überspielen“ in Form eines improvisierten Kontrapunkts oder für eine Begleitung mit „Klischeeharmonien“ eignet, sperrt sich die Melodiebildung des anderen gegen eine solche Behandlung. Die Titelschlagworte „Bordun“, „Fauxbourdon“ und „Discantus“ sollen daher weder einen Zeitraum noch eine Entwicklung abbilden, sondern lediglich den klanglichen Rahmen der hier behandelten Begleitungsstrategien abstecken.

Teil 1: nîthart vs. Neidhart

Der „originale“ Neidhart, der Anfang des 13. Jahrhunderts v. a. im bayerischen und österreichischen Raum wirkte und dessen Lebensdaten nur aufgrund von Schätzungen mit ca. 1190–ca. 1240 angegeben werden können, war mit seinem neuartigen „Anti-Minnesang“ dermaßen erfolgreich, dass er ganze Generationen von Nachahmern inspirierte und seine Werke bis in die Zeit des Buchdrucks immer wieder überliefert wurden.² Daran ist besonders bemerkenswert, dass seine Lieder, die sich im Laufe der Zeit zur eigenen Gattung der „Neidharte“ entwickelt hatten,³ nicht wie die anderer Minnesänger zu einer kodifizierten

² Als Überblick und Einstieg zur Person Neidharts, zur Überlieferung seiner Lieder, zu seinen Formen, Inhalten und Nachwirkungen, sowie einer v. a. germanistischen Bibliographie, eignet sich Günther Schweikle, *Neidhart*, Stuttgart: Metzler 1990 (Sammlung Metzler 253). Die Aussagen zur Melodienüberlieferung, Musik und Performanz sind allerdings rudimentär. Als neue Ausgabe aller Neidhart-Lieder im Wortlaut der verschiedenen Quellen parallel abgedruckt mit allen erhaltenen Melodien steht die Salzburger Neidhart-Edition zur Verfügung: Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Franz Viktor Spechtler (Hgg.), *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, Berlin und New York: de Gruyter 2007. Ein neues, wesentlich umfangreicheres Handbuch zu Neidhart, das auch die Melodieüberlieferung eingehend behandelt, ist zurzeit in Vorbereitung: Margarete Springeth und Franz Viktor Spechtler (Hgg.), *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2017; darin besonders: Marc Lewon, „Die Melodienüberlieferung zu Neidhart“. Zur Neidhart-Rezeption in Wien, siehe: Marc Lewon, „Das Phänomen ‚Neidhart‘“, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* (2017), <http://www.musical-life.net/essays/b3-das-phaenomen-neidhart> (18.8.2017).

³ „Die Lieder selber erhalten als gattungstechnischen Terminus die Bezeichnung *ain nithart*: Der Name des Dichters wird als Gattungsbezeichnung verwendet [...]“, John Margetts (Hgg.), *Neidhartspiele*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982 (Wiener Neudrucke. Neuausgaben und Erstdrucke deutscher literarischer Texte 7), 262.

Überlieferung eines „Alten Meisters“ versteinerten, sondern in der Regel eine Nähe zur Aufführung bewahrten: sei es, dass neue Lieder in seinem Stil und unter seinem Namen geschaffen wurden, dass bestehende Lieder Erweiterungen oder Veränderungen erfuhren, dass Sänger unter seinem Namen auftraten⁴ oder dass Fest- und Tanzsäle von Adel und Bürgertum mit Szenen aus Neidhart-Liedern ausgemalt wurden.⁵ Im Spätmittelalter entwickelte sich sogar eine ganze Gattung von Neidhartspielen, die selbst Kaiser Maximilian I. noch kannte.⁶ Auch der Einfluss seiner Lieder auf das Werk von Dichterkomponisten des 15. Jahrhunderts ist nicht zu übersehen – prominent darunter, das Oswalds von Wolkenstein.⁷ Ein besonderer Ausdruck der Nähe des Neidhart-Œuvres zu Performanz und Praxis durch das gesamte Spätmittelalter hinweg, ist aber die vergleichsweise reiche Melodienüberlieferung, die mit der späten Riedschen Handschrift (Neidhart-Hs. c)⁸ ihren Höhepunkt sogar erst um 1460 erreicht.

Diese chronologisch breite Streuung, die genaugenommen schon um 1225 mit einer Neumeneintragung in den *Carmina Burana* (Codex Buranus)⁹ einsetzt, erstreckt sich sprachgeschichtlich von der mittelhochdeutschen Zeit (hier repräsentiert durch die Namensform „nîthart“) bis ins Frühneuhochdeutsche des 15. Jahrhunderts (Namensform „Neidhart“). Der mit diesen Entwicklungen verbundene Zeitgeschmack spiegelt sich daher nicht nur in der Gestalt der Melodien sondern auch in den Liedtexten, die ihrerseits wieder Auswirkungen

⁴ Darunter ein gewisser „Neidhart Fuchs“; siehe dazu Schweikle, *Neidhart* (wie Anm. 2), 65–67 und Richard Perger, „Neidhart in Wien“, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krems: Medium Aevum Quotidianum 2000 (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband X), 112–122.

⁵ Siehe Blaschitz, *Neidhartrezeption* (wie Anm. 4).

⁶ Ersichtlich aus einem Brief des Kaisers vom 8.3.1495, in dem er die Niederschlagung eines Bauernaufstandes zynisch mit einem „Neidhart-Tanz“ vergleicht – ein Begriff, der zur Bezeichnung der „Neidhartspiele“ verwendet wurde, in deren Verlauf neben Bauerntänzen auch immer wieder Kämpfe zwischen den Bauern und dem Protagonisten „Neidhart“, sowie seinen (adligen) Mitstreitern dargestellt wurden. Der Brief ist erstmals abgedruckt bei Victor von Kraus (Hg.), *Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk Freiherrn zu Stettenberg, Nebst einer Anzahl zeitgenössischer das Leben am Hofe beleuchtender Briefe*, Innsbruck: Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung 1875, 101–103 (die betreffende Textstelle auf 103) und dann noch einmal bei Eckehard Simon, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels. 1370–1530. Untersuchung und Dokumentation*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 124), 392, Nr. 154. Hinweise für die Aufführung von Neidhartspielen finden sich bis ins Jahr 1519, siehe: Margetts (Hg.), *Neidhartspiele* (wie Anm. 3), 272–274.

⁷ Für ein musikalisches Neidhart-Zitat bei Oswald, siehe Marc Lewon, „Oswald quoting Neidhart: ‚Ir alten weib‘ (Kl 21) & ‚Der sawer kübell‘ (w1)“, in: mlewon – Research News from Marc Lewon (2014), <https://mlewon.wordpress.com/2014/06/30/oswald-quoting-neidhart/> (18.8.2017).

⁸ Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 779 (Papierhandschrift, Nürnberg um 1460, enthält 45 Melodien).

⁹ München, Staatsbibliothek, Clm 4660/4660a (bairisch-österreichischer Raum, Grundstock ca. 1230, Nachträge bis ins 14. Jahrhundert, enthält Eintragungen linienloser Neumen zu einzelnen Liedern, darunter auch zu einer lateinischen Kontrafaktur über das Neidhart-Lied „Nu grunet aver diu heide“, fol. 67v–68r).

auf Melodie, Rhythmus, Performanz und – als letztes Glied in dieser Kette – instrumentale Begleitung zeitigen mussten.

Der Paradigmenwechsel von früher zu später Neidhart-Überlieferung und einer damit verbundenen Aufführungspraxis soll an drei Schlüsselaspekten untersucht werden, die besonders großen Einfluss auf eine instrumentale Begleitung haben: die Melodiebildung, der musikalische Rhythmus und das zur Verfügung stehende Instrumentarium.

Zur Melodiebildung

Das Frankfurter Neidhart-Fragment (Neidhart-Hs. O)¹⁰ ist ein Glückfall für die vorliegende Aufgabe, denn nicht nur sind mit dieser Überlieferung fünf nahezu vollständige Melodien zu Neidhart-Liedern in einer Quelle erhalten, die noch ins späte 13. Jahrhundert zurückweist, es liegen zu drei der Melodien auch noch Doppelüberlieferungen aus dem 15. Jahrhundert vor, die für einen stilistischen Vergleich herangezogen werden können. An einer davon soll hier exemplarisch vorgeführt werden, was als generelle Tendenz gelten kann: „Sinc eyn gulden hoen“ (O5, fol. 3r-v), das in den germanistischen Editionen als Winterlied unter der Nummer 4 (WL 4) gelistet wird, findet sich mit Melodienotation noch einmal unter dem Titel „Das guldein hún“ in der bereits erwähnten Riedschen Handschrift (siehe Anm. 8, c104, fol. 234r–235r). Die Deutung dieser späten Quelle ist zunächst dadurch erschwert, dass sie weder Notenschlüssel noch Textunterlegung aufweist und nur vereinzelte Indizien für Formteile oder Wiederholungen enthält. Empirisch lässt sich über die 45 Melodien der Handschrift hinweg jedoch feststellen, dass erstens offenbar eine generelle c4-Schlüsselung vorgesehen war, denn mit dieser Grundannahme ergeben sich plausible Tonarten und Melodieführungen, die durch die Parallelüberlieferungen (darunter nicht nur Handschrift O) prinzipiell unterstützt werden; zweitens lässt die tendenziell syllabische Vertonung eine relativ eindeutige Textunterlegung vornehmen und drittens erlauben die einzelnen Koordinationsstriche gepaart mit der Einhaltung schlüssiger, musikalischer Phrasen eine überzeugende Erschließung von Formteilen und Wiederholungen.

Der Vergleich beider Melodien zeigt, dass sie zwar auf einen wiedererkennbaren Kern zurückgehen, sich im Detail aber deutlich voneinander unterscheiden. Während eine synoptische Übertragung die Ähnlichkeiten der Melodieversionen hervorhebt, lassen sich im Faksimile die melodisch-modalen Unterschiede der beiden Überlieferungen besonders gut erkennen:

¹⁰ Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. germ. oct. 18 (Fragment einer Pergamenthandschrift, niederdeutsch um 1300, enthält fünf Melodien).

O5 (D-F germ. oct. 18, fol. 3r-v)

Sinc eyn gul - den hoen ich ghe-ue dir wey - - ze sci - re do wart id vro
 al - sus vroyt den to - ren gut ghe-ley - - se durch daz iar wirt iz war

Das guldein hún c104 (D-B germ. fol. 779, fol. 234r-235r)

[Sing ein gul - dein hun ich gib dir wai - - cze schier do wurd ich fro
 al - so freut den to - ren gut ver - hai - - ssen durch das Jar wurd es war

sprach id nach den wil - len ich di sin - - ghe
 so ne wart ne man - nes mot so rin - - ghe

sprach sie nach den hul - den ich da sin - - ge
 so ge - stund nye man - nes mut so rin - - ge

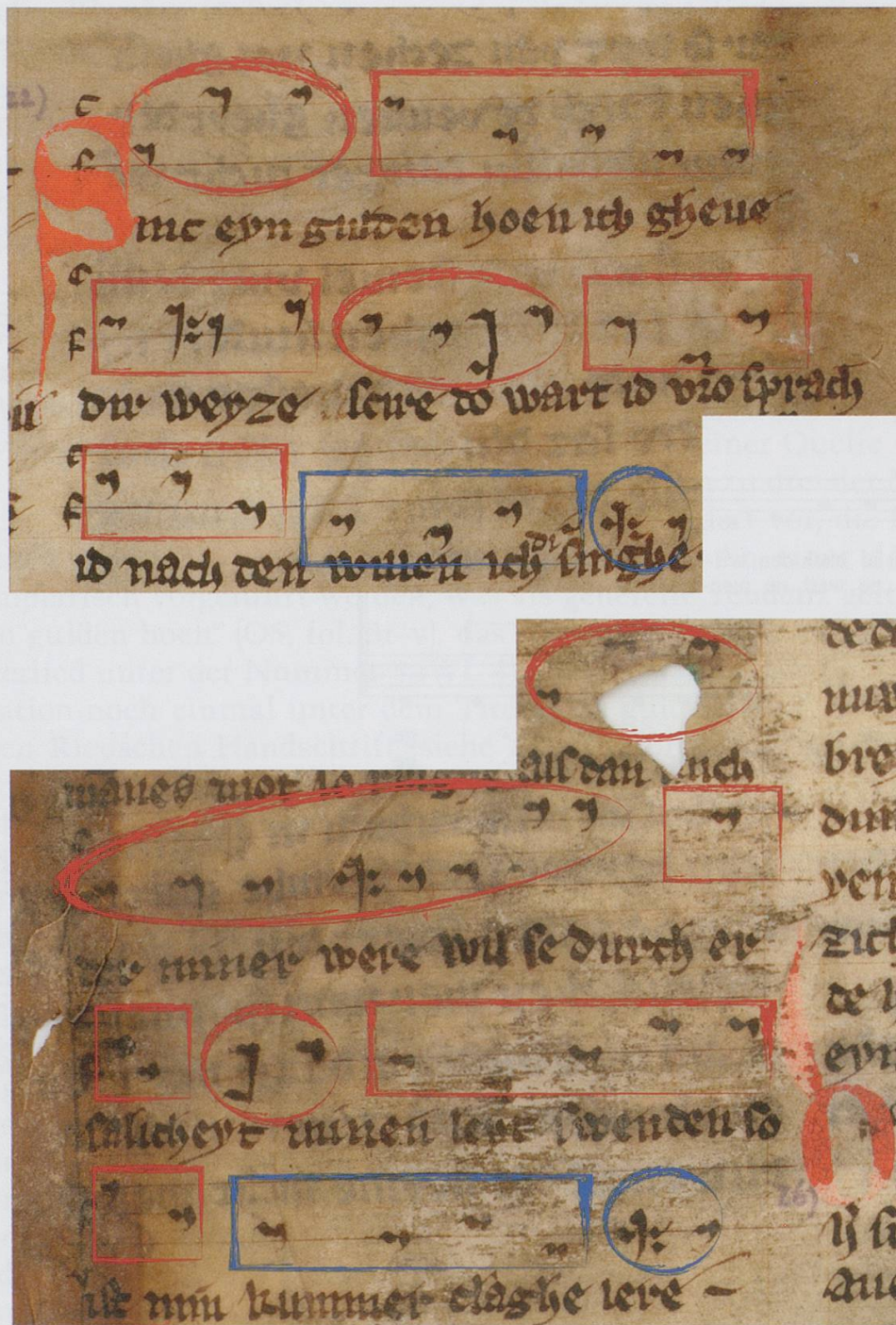
als - dan mich der mi - ner we - - re wil se durch er sa - li - cheyt mi - nen leyt

als nun hew - er auch der mynn we - re wolt sie durch Jr se - lig - kait mein laidt

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

wen - den ia ist da mein kum - mer kla - ge - - pe - - r(e)]

Ill. 1: Synoptische Melodietranskription von „Sinc eyn gulden hoen“ (Neidhart, O5, fol. 3r-v) und „Das guldein hún“ (Neidhart, c104, fol. 234r-235r). Während in Hs. c Wiederholungen weder markiert noch ausnotiert sind, ist die Stollenwiederholung in Hs. O ausgeschrieben (in der Transkription ist die einzige sich unterscheidende Note dabei in eckige Klammern gesetzt). Die „Taktstriche“ in der Transkription markieren Versgrenzen, die nach unten gerichteten Notenhäse symbolisieren die Virgen der Hs. c.



- Ill. 2: „Sinc eyn gulden hoen“ (Neidhart, O5, fol. 3r-v) unter Auslassung der Stollenwiederholung. Die Melodie pendelt zwischen verschiedenen modalen Zentren oder „Feldern“: Kreise stehen für die Hauptklänge des „sol-Felds“ (G unter D / G über D = rote Kreise) und des „re-Felds“ (D Finalis = blaue Kreise), Rechtecke für die zugehörigen Gegenklänge des „fa-Felds“ (F unter A / F über C = rote Kästen) und des „ut-Felds“ (C unter E = blaue Kästen). Die Illustration zeigt somit eine „wandernde Modalität“ von einem „sol-“ zu einem „re-Feld“, die in jedem Formteil einmal durchschritten wird. Dieser Versuch ist eine subjektive Interpretation aus praktischer Erfahrung. Andere Deutungen sind natürlich möglich.



- Ill. 3: „Das guldein hün“ (Neidhart, c104, fol. 234r). Die Melodieaufzeichnung enthält weder Schlüsselung, noch Textunterlegung, noch Markierungen von Formteilen oder Wiederholungszeichen. Bei weitgehend syllabischer Textierung und Annahme eines c4-Schlüssels erscheint jedoch plausibel, dass die erste Zeile den Aufgesang darstellt, die für den zweiten Stollen also wiederholt werden muss, und die zweite Zeile den Abgesang. Die Melodie ist vertikal und kirchentonar auf einen „re“-Hauptklang (blaue Linien) konstruiert, bestehend aus den Tonstufen d-f-a-d'. Hinzu treten zwei Gegenklänge, wobei ein schwächerer „fa“-Klang, bestehend aus c'-a-f oder nur f-a (blass orange Kreise), in einen stärkeren auf c mündet (orange Kreise). Der pentatonische Bau der Melodie lässt die tonalen Bedeutungen des „re-“ und des „fa-Felds“ fließend ineinander übergehen. Obendrein durchdringen die Quartfälle, die den Aufgesang melodisch prägen, die tonalen Strukturen zusätzlich und sorgen dafür, dass die gesamte Melodie auf die Finals d bezogen werden kann. Wie stark ein Ton als dem einen oder anderen Feld zugehörig wahrgenommen wird, hängt auch mit der Struktur des unterlegten Textes und letztlich mit der individuellen Interpretation in der Aufführung zusammen. Andere Deutungen sind auch hier selbstverständlich möglich.

Die beiden Fassungen sind im Grunde zwei von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgehende Formulierungen eines melodischen Gedankens: Während die frühe Überlieferung der Hs. O zwischen mehreren tonartlichen Zentren pendelt und dadurch verschiedene modale „Felder“ als Ton-Farben nebeneinandersetzt,¹¹

¹¹ Ernst Rohloff hat bei seiner Analyse im Rahmen seiner Neidhart-Edition bereits 1962 erkannt, dass hinter den Melodien der Hs. O komplexere Strukturen stehen, als schlichte „Kirchentonarten“: Ernst Rohloff, *Neidharts Sangweisen*, Berlin: Akademie-Verlag 1962 (Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 52/3 & 4). Dabei wandte er jedoch eine Methodik und Terminologie an, die relativ umständlich das beschreibt, was unlängst sehr viel anschaulicher von Markus Jans als Konzept vorgelegt wurde, um mittelalterliche Einstimmigkeit in modalen Feldern und tonalen Farben zu verstehen: Markus Jans, „Modus und Modalität wahrnehmen und vermitteln. Über die Arbeit mit Tonfeldern. Ein Erfahrungsbericht“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 29 (2013), 41–54. Anhand des Chorals „Haec dies, quam fecit Dominus“ zeigt er ausführlicher, als es im vorliegenden Beitrag möglich ist, wie sich eine solche Melodie manchmal nicht einem einzigen Modus zuordnen lässt, sondern in einer „modalen Vielfarbigkeit“ aufblüht, die „das eigentliche Lebenselixier“ mittelalterlicher Einstimmigkeit ausmacht. Die gleichen Mechanismen greifen bei den Neidhart-Melodien der Hs. O.

bleibt die Version der Hs. c in einem sehr klaren, tonalen Rahmen – einem „Hauptklang“ – der lediglich durch die sehr vereinzelte Verwendung von „Gegenklängen“ eine Auflockerung erfährt.¹² Derweil die Fassung der Hs. O also auf modale Mehrdeutigkeit baut, steht die Fassung der Hs. c für eine schlichte Ordnung der Melodie in einer einzigen Tonart, die im vorliegenden Fall schon geradezu pentatonische Züge aufweist. Diese Beobachtungen lassen sich auch an anderen Melodien der beiden Handschriften als generelle und stilbildende Tendenzen feststellen. Ferner weist die Fassung der Hs. O kleine Melismen zur Kadenzbildung auf, die in Hs. c fast gänzlich fehlen – ein Indiz für die Neigung späterer Quellen zur durchgehend syllabischen Vertonung.¹³

Da das vorliegende Lied nicht als Beweis sondern als veranschaulichendes Beispiel dienen soll, seien noch zwei weitere Aspekte aufgezeigt, die bei dieser Melodie zwar in den Hintergrund treten, bei anderen Melodien der beiden Quellen aber besonders auffällig sind und den Eindruck unterschiedlicher Prioritäten bei der Ausgestaltung melodischer Ideen erhärten. So findet sich in den Melodien der frühen Hs. O häufig eine Vertonung metrisch überzähliger Silben des Liedtextes, die der flexiblen germanischen Metrik geschuldet sind und sich in einer größeren Freiheit bei der Taktfüllung zwischen zwei Hebungen (also betonten Stellen im Vers) äußern. In unserem Beispiel tritt dieser Fall nur zweimal auf: einmal in der ersten Liedzeile über dem Wort „gheve“ (gebe), bei dem die Nebensilbe „-ve“, die man bei einer metrischen Analyse elidieren und das Wort zu „ghev“ (geb') kürzen würde, einen eigenen Ton erhält; und ein zweites Mal in der letzten Liedzeile über den Worten „so ist“, die metrisch gesehen eine überzählige Silbe enthalten und normalerweise zugunsten eines alternierenden Versrhythmus und unter Vermeidung des Hiats (Zusammenstoß von zwei Vokalen) im Vortrag zu „so'st“ zusammengezogen werden würden. Sie erhalten hier aber jeweils eine eigene Note. Andere Lieder der Handschrift zeigen noch deutlichere Abweichungen vom streng alternierenden Vers. Diese Feststellung hat gerade in Bezug auf die Frage nach

¹² Für eine tiefgreifende Erläuterung zur Modalität von mittelalterlicher Einstimmigkeit, auf die sich auch Jans (siehe Anm. 11) stützt, siehe besonders: Christopher Schmidt, *Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre*, Winterthur: Amadeus Verlag 2004 (Sonderband der Reihe Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis), darunter auch zu den ursprünglich von Waesberghe geprägten Begriffen „Hauptklang“ (im vorliegenden Beispiel im Wesentlichen die Tonstufen d-f-a-d') und kontrastierendem „Gegenklang“ (im Beispiel die Tonstufen c-g-c'); siehe dazu Joseph Smits van Waesberghe, *A Textbook of Melody. A Course in Functional Melodic Analysis*, übers. v. Walter A. G. Doyle-Davidson, Rom: American Institute of Musicology 1955.

¹³ Für eine genauere Analyse der Tendenz zur Syllabik in den späten Neidhart-Quellen siehe Marc Lewon, „Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts“, in: Dorothea Klein, Brigitte Burrichter und Andreas Haug (Hg.), *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), 137–179, hier: 174.

einem musikalischen Rhythmus besondere Auswirkungen auf die Performanz und wird daher unten nochmals aufgegriffen werden.¹⁴ Bei den Liedtexten in späteren Überlieferungen, so auch in der Hs. c, weicht eine solche Freiheit zumeist einer viel regelmäßigeren, alternierenden Metrik. Ferner lässt sich an den musikalischen Wiederholungen in Hs. O feststellen, dass sie im Detail niemals identisch sind. Bei „Sinc eyn gulden hoen“ betrifft das wieder nur die Vertonung des Wortes „gheve“, bei allen anderen Liedern der Quelle aber weichen die Wiederholungen z. T. frappierend ab.¹⁵ Die Melodien der Hs. c wiederum weisen schon von der Anlage der Niederschrift her wiederholte Melodieabschnitte als musikalisch identisch aus.

Dieser letzte Befund legt den Finger auf einen wunden Punkt der Argumentation, denn schon die Layoutprinzipien, die der Aufzeichnung der Lieder in Hs. c zugrunde liegen, beeinflussen die Deutung der enthaltenen Melodien: Offenbar war den Schreibern und Kompilatoren der Handschrift an einer nüchternen und einheitlichen Darstellung von Melodie und Text gelegen. Vielleicht waren die Vorlagen, aus denen sie die Neidhart-Sammlung zusammenstellten, sehr heterogen und man bemühte sich um einen kleinsten gemeinsamen Nenner, vielleicht stammten Texte und Melodien aus unterschiedlichen Quellen und mussten erst in Übereinstimmung gebracht werden, was nicht immer zweifelsfrei gelang. Gleich wo genau die Gründe für ihre Entscheidung lagen: in jedem Fall waren Homogenität und Vollständigkeit leitende Prinzipien bei der Erstellung der Handschrift. Diese hinterließen aber auch ihre Spuren in der melodischen Struktur und im Verhältnis zwischen Text und Melodie: So beeinflusst die Entscheidung für textlose Melodieaufzeichnungen unsere Interpretation, indem sich z. B. die Frage stellt, ob die gegebene Melodie auf die erste Strophe angepasst sein soll, wie das in den Überlieferungen der Hs. O zweifelsfrei der Fall ist, oder ob sie eine Art allgemeingültigere Ausgleichsfassung darstellt, was mit einer Nivellierung musikalischer Varianten im Verschriftlichungsprozess einhergegangen worden wäre. Die Entscheidung, Wiederholungen nicht auszunotieren, beraubt uns darüber hinaus zusätzlicher Informationen, nämlich ob im Detail variiert worden wäre oder nicht. Jedoch allein schon die Wahl einer schematischen Darstellung von Text und Melodie zu einer Zeit, da Neidhart-Lieder immer noch *en vogue* und ein Teil der Aufführungswirklichkeit waren, spricht für einen Trend nach Regelmäßigkeit und Schlichtheit in Text und Vertonung vom 13. zum 15. Jahrhundert hin, der

¹⁴ Für eine genauere Darstellung zu der Vertonung überzähliger Silben in Hs. O und deren Implikationen für einen musikalischen Rhythmus siehe besonders Lewon, „Vom Tanz im Lied“ (wie Anm. 13), 163. Zu Beispielen für die freiere Taktfüllung in der mittelhochdeutschen Dichtungen und seine Auswirkungen auf Vertonungen, siehe: Marc Lewon, „In het voetspoor van Veldeke. Essay over de verloren melodieën van Hendrik van Veldeke“, in: Herman Baeten (Hg.), *Hendrik van Veldeke en zijn muziek*, Neerpelt: Alamire 2014, 161–176, 191–3, 212–3.

¹⁵ Vergleiche Lewon, „Vom Tanz im Lied“ (wie Anm. 13), 165.

sich im Übrigen – einzelner Gegenbeispiele ungeachtet – auch in anderen Quellen widerspiegelt.¹⁶

Zum Rhythmus

Für ein Ensemble, das sich mit weltlicher Einstimmigkeit des Mittelalters beschäftigen will, stellt sich sehr schnell die Frage nach einem musikalischen Rhythmus, der die Aufführung bestimmen und das Zusammenspiel der Ensemblemitglieder koordinieren würde. Genau der ist zugleich aber in der überwältigenden Mehrheit der Quellen nicht enthalten, denn Einstimmigkeit wurde in aller Regel und ganz besonders im deutschsprachigen Raum in rhythmusloser Choralnotation überliefert. Für eine solistische und unbegleitete Aufführung sollte sich die Frage nicht stellen, da dem Sänger alle Gestaltungsmöglichkeiten offenstehen, die durch einen notierten musikalischen Rhythmus nur unnötig eingeschränkt würden. Das hat nicht nur Konsequenzen für die Interpretation, sondern auch für die Ensemblegröße und die Koordination des Zusammenspiels. In Bezug auf die Neidhart-Überlieferung bin ich der Frage nach einem solchen Rhythmus bereits ausführlich nachgegangen, so dass im Folgenden auf die Ergebnisse der Studie verwiesen sei.¹⁷

Eine Durchsicht aller Überlieferungen von Neidhart-Melodien hat ergeben, dass auch hier die große Mehrzahl der Niederschriften ohne notierten Rhythmus erfolgte: 66 rhythmuslosen Melodien stehen nur 6 rhythmisierte gegenüber, die obendrein alle aus späten Quellen stammen.¹⁸ Der Befund ist schon allein deswegen bemerkenswert, weil gerade die Lieder Neidharts (durchaus in Abgrenzung zu anderen Repertoires aus dem Bereich des Minnesangs und der Sangspruchdichtung) seit ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert als betont rhythmisch zu interpretierendes, ja tänzerisches, gar zur Tanzbegleitung geeignetes Lied-Œuvre angesehen wurden. In der Sekundärliteratur wurde dementsprechend häufig ein „tänzerischer“ Rhythmus für die Auffüh-

¹⁶ Das Korpus vergleichbarer Quellen für die frühe Überlieferungsphase findet sich gelistet in den Fußnoten von Marc Lewon, „Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche“, in: Volker Gallé (Hg.), *Dichtung und Musik der Stauferzeit. Wissenschaftliches Symposium der Stadt Worms vom 12. bis 14. November 2010*, Worms: Worms Verlag 2011 (Schriftenreihe der Nibelungenlied-Gesellschaft Worms 7), 69–123; für weitere Informationen zur zeitlichen Entwicklung bis zum 15. Jahrhundert siehe Lewon, „Vom Tanz im Lied“ (wie Anm. 13), 161–171.

¹⁷ Vergleiche Lewon, „Vom Tanz im Lied“ (wie Anm. 13).

¹⁸ Drei davon finden sich in der „Eghenvelder-Liedersammlung“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, s.n. 3344, fol. 100v–115r), deren Neidhart-Repertoire sich überhaupt auffällig durch die Verwendung von mensuralen Notenzeichen auch bei nicht-rhythmisierten Neidhart-Melodien vom Rest der Sammlung abhebt. Für eine eingehende Analyse siehe Marc Lewon, „Die Liedersammlung des Liebhard Eghenvelder: Im Ganzen mehr als die Summe ihrer Teile“, in: Alexander Rausch und Björn R. Tammen (Hgg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken. Bericht über die Internationale Konferenz Wien, 22.–24. November 2010*, Wien: Böhlau 2014 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 24), 299–343.

rung der meisten dieser Lieder gefordert¹⁹ – wobei in diesem Zusammenhang nie exakt definiert wird, welche Parameter für einen Rhythmus erfüllt sein müssen, damit er als „tänzerisch“ gelten kann. Ein Tanz kann ja auch einen sehr langsamen, ruhigen Puls haben, der in seiner Binnenunterteilung nicht einmal regelmäßig sein muss. Die Erwartungshaltung hinter der Forderung weist jedoch unmissverständlich in Richtung eines durchgehenden, sehr akzentuierten, bisweilen sogar schnellen, musikalischen Rhythmus. Es steht außer Frage, dass eine solche Interpretation für viele Neidhart-Lieder, besonders aus den späten Quellen, möglich ist – zwangsläufig ergibt sie sich aus der Quellenlage jedoch nicht.

Es erscheint angemessen, auch hier deutlich zwischen früher und später Überlieferung zu unterscheiden, denn erneut lauert ein Paradigmenwechsel: Es offenbart sich tatsächlich wieder eine Tendenz, die von einer freieren Gestaltung in den frühen Quellen hin zu einem regelmäßigeren Vortragsprinzip im 15. Jahrhundert zu weisen scheint – diesmal in Bezug auf den Rhythmus. Die sechs späten Melodien, die mit einem Rhythmus niedergeschrieben wurden, bestärken den Eindruck einer Entwicklung, die sich bereits bei der metrischen Analyse der rhythmuslosen Notate des obigen Melodievergleichs von „Sinc eyn gulden hoen“ und „Das guldein hún“ angebahnt hatte. Diese Bevorzugung einer gleichförmigen Metrik mit regelmäßigem Wechsel betonter und unbetonter Silben scheint zum Spätmittelalter hin zuzunehmen und Auswirkungen auf den rhythmischen Vortrag gehabt zu haben.²⁰ Das Ergebnis ist keine komplexe Rhythmik, die sich von Lied zu Lied unterscheidet, sondern ein einheitliches rhythmisches Grundprinzip, für das ich den Terminus „Referenzrhythmus“ anstelle der bislang üblichen Umschreibung „tänzerischer Dreier-Takt“ eingeführt habe. Das Problem mit der Umschreibung ist nämlich zunächst, dass dem in den Quellen noch offenen Rhythmusprinzip die Deutung der Tanzbarkeit oktroyiert wird, gleich, ob das Lied tatsächlich zum Tanzen gedacht war oder nicht (was sich überdies für keines der Lieder eindeutig klären lässt). Ferner wird der alternierende Rhythmus hier in ein Taktgefüge gezwängt, das zum einen die moderne Transkription in einen 3/4- oder 6/8-Takt bereits vorwegzunehmen scheint und ihn zum anderen auf die Dreierunterteilung beschränkt. Sein Wirken als „Referenzrhythmus“ ist aber auch in geradtaktigen Umsetzungen nachweisbar.²¹

¹⁹ Ein genauer Nachweis, wie die Neidhart-Lieder im Verlauf der Editionsgeschichte erst in der Neuzeit und durch die Editionen zu rhythmischen Tanzliedern gemacht wurden, findet sich in Lewon, „Vom Tanz im Lied“ (wie Anm. 13), 137–159. Dass Lieder aus dem Umfeld des Minnesangs, selbst wenn sie Tanzthematik enthalten, nicht selbst zum Tanzen gedacht waren, wird auch von germanistisch-textlicher Seite gestützt – siehe dazu Gert Hübner, „Gesang zum Tanz im Minnesang“, in: Klein, Burrichter und Haug (Hg.), *Das mittelalterliche Tanzlied* (wie Anm. 13), 111–136.

²⁰ Siehe hierzu mit einem beispielhaften metrischen Vergleich zweier Textüberlieferungen zu Neidhart v. a. Lewon, „Vom Tanz im Lied“ (wie Anm. 12), 169–171, besonders 170.

²¹ Ausführliche Erläuterungen zum „Referenzrhythmus“ und seinen aufführungspraktischen Konsequenzen finden sich neben *ibid.* (wie Anm. 12) 169–173, auch bei Marc Lewon, *Das Lochamer-Liederbuch in neuer Übertragung und mit ausführlichem Kommentar*, 3 Bde., Brensbach: Verlag der Spielleute 2007–2010, hier Bd. 2, 35, 37 und 46.

Dass die späten Neidhart-Überlieferungen die Funktion von Tanzliedern gehabt haben sollen, wurde neben der beobachteten Neigung zu einem regelmäßigeren Rhythmus in den Quellen und neben den Liedinhalten v. a. daran festgemacht, dass der „Neidhart-Tanz“ als Terminus im Spätmittelalter häufig anzutreffen ist und viele Tanz- oder Festsäle des 14. und 15. Jahrhunderts mit Szenen aus Neidhart-Liedern illustriert wurden.²² Dem ist entgegenzuhalten, dass der Begriff „Neidhart-Tanz“ sich zunächst einmal auf die beliebten „Neidhartspiele“ und nicht auf die Lieder bezieht. Zwar wurden im Verlauf dieser Spiele zahlreiche Tanzszenen aufgeführt (was für die Neidhartspiele in Regieanweisungen belegt und aus den Dialogen her erschließbar ist). Wahrscheinlich wurde dabei aber – wie auch in den privaten Sälen – zu instrumentalen Fassungen über Neidhart-Lieder oder zu gängigen Tanzmelodien getanzt, weniger zu gesungenen Versionen der Lieder so wie sie in den Quellen erhalten sind.²³

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass der alternierende, musikalische Rhythmus der späten Neidhart-Quellen die Nachzeichnung eines zunehmend beliebten metrischen Prinzips ist. Es geht einher mit einer Tendenz zur durchgehenden Alternierung in den Liedtexten, die dadurch fast silbenzählend werden. Der resultierende Referenzrhythmus in der Notation ist somit nur die Nachschrift einer Praxis oder die Verbildlichung des Prinzips und dient daher zur Orientierung, nicht aber als streng zu befolgende Vorschrift eines Rhythmus, der sich aus dem Textfluss ohnehin fast von selbst ergibt. Er kann neben „tänzerisch“ sehr wohl auch als „erzählend“ umschrieben werden, gerade wenn man ihn nicht allzu genau nimmt, sondern als eine Art Vortrags-Puls akzeptiert.²⁴ Dieser kann auch dem Ensemblevortrag dienlich sein, weil die Organisation des Liedes voraussehbarer und somit kollektiv extemporierbar wird. Ferner scheint er in dieser Funktion nicht nur bei Neidhart, sondern häufig in anderen Quellen mit deutschsprachiger Einstimmigkeit auf, besonders oft in den einstimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein.²⁵ Der

²² Siehe Anm. 5.

²³ Vergleiche die Spieltexte in der Edition von Margetts, *Neidhartspiele* (wie Anm. 3). Die Andeutungen auf Musikdarbietungen in den erhaltenen Neidhartspiel-Handschriften enthalten keinerlei Hinweise auf das zu spielende oder zu singende Repertoire. Für die Tänze werden meist „Spielleute“ aufgefordert „aufzupfeifen“, also mit Blasinstrumenten aufzuspielen. Wenn Gesang erwähnt wird, soll der Darsteller entweder singen „was er will“ („Das Große Neidhartspiel“, Vs. 1552–1553) oder einen speziell für den Anlass gedichteten „neuen trit“ (Vs. 141).

²⁴ Zumal die Notation dieser Stücke ohnehin nur „semi-mensural“ ist und sich kaum mit der Präzision von mensuralen Aufzeichnungen zeitgenössischer, westlicher Polyphonie vergleichen lässt.

²⁵ Neben den Neidhart-Überlieferungen weisen einige verwandte Repertoires besonders häufig einen Referenzrhythmus auf. Bei Oswald von Wolkenstein ist dies in folgenden einstimmigen Liedern der Fall: Kl 19, Kl 26, Kl 44, Kl 21, Kl 27, Kl 55, Kl 59, Kl 60, Kl 61, Kl 73, Kl 81, Kl 90, Kl 99, Kl 106 und Kl 116, das in Hs. A im Referenzrhythmus, in Hs. B aber rhythmuslos steht, sowie Kl 42, das in Hs. A im „3er“-Rhythmus, in Hs. B aber im „2er“-Rhythmus steht; außerdem stehen im „3er“-Referenzrhythmus die jeweiligen *Repeticiones* der Lieder Kl 20, Kl 37 (in Hs. B einstimmig) und Kl 69; ferner stehen bei Oswald in einem geradtaktigen Referenzrhythmus: Kl 86, Kl 70, Kl 104, sowie die zweistimmigen, organalen Stücke: Kl 51, Kl 84, Kl 91; im Lochamer-Liederbuch stehen im „3er“-Referenzrhythmus: Loch 8, Loch 35, Loch 42; im „2er“-Referenzrhythmus: Loch 39, Loch 44.

Referenzrhythmus lässt sich durchaus auf andere, nicht rhythmisch notierte Neidharte der späten Quellen übertragen, aber eben nicht systematisch auf alle. Eine differenzierte Vorgehensweise ist gefragt.

5

Owe sum̄ zeit / das die ir̄emad̄ helffe
 zeit / was die haffes vn̄ auch̄ neu
 / ab̄ auf dem rucke leu / de d̄ rom̄ sende
 st̄it / mit die puell̄ende / alle sem
 er̄ ist die ge / hab
 er̄ was̄ mit v̄mb
 was / sel̄de er
 will geḡn die stat / Des ye ver gab
 wen er dem
 stuel̄ er̄ gab er̄ en̄m̄cht̄ in̄ fuebas /
 sein̄ geuolt̄ wal̄ taup̄ent̄ ell̄n̄ fue
 den / demen̄ gat
 Er̄ gat̄ in̄ die lant̄ / her̄ ze / schaden
 die gep̄nde / alles sem̄ gesunde / das
 die / alles̄ off̄enleu / her̄ raube / mit
 geuolt̄ leu / her̄ lant̄

Ill. 4: „Owe summer zeit“ (Neidhart, w5, A-Wn s.n. 3344, fol. 106v), ein Neidhart-Lied im Referenzrhythmus mit alternierenden Semibreven und Minimen. Verskadenzen sind durch Breven oder Longen markiert, Custoden durch Semiminimen.

Die frühe Neidhart-Überlieferung unterscheidet sich in der Notation und rhythmischen Behandlung der Melodien also in nichts von der Überlieferung anderer, paralleler Gattungen, darunter federführend: Minnesang und Spruchsang. Der Ausgangspunkt für eine rhythmische Behandlung, auch in Bezug auf die instrumentale Begleitung, sollte sich von jenen also prinzipiell nicht unterscheiden. In der jüngeren Vergangenheit war eher das Gegenteil der Fall, denn mit der guten Melodieüberlieferung zu Neidhart und der Annahme eines homogenen, „tänzerischen“ Repertoires, schienen Informationen zur Verfügung zu stehen, die anderen Überlieferungen fehlten. Mit der oben erläuterten, neuen Deutung der Quellenlage wird jedoch nahegelegt, dass die Überlieferung der Neidhart-Melodien einerseits einer starken Veränderung zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert unterlag, also keineswegs homogen ist, und sich andererseits weit weniger „rhythmisch“ darstellt, als landläufig angenommen wird. Genauso wie der klassische Minnesang die Folie für Neidharts Umformungen und Neuerungen in seinen Texten bildete, so weisen alle Indizien darauf hin, dass auch für die Performanz der frühen Neidhart-Quellen der Minnesang die Folie bilden sollte. Das Alleinstellungsmerkmal der Neidharte ist aber natürlich die Abweichung von dieser Norm. Daher steht zu erwarten, dass auch in Melodiebildung und Rhythmus mit Abweichung zu rechnen ist. Das könnte sich in Form von Zitaten bäuerlichen Musizierens geäußert haben, oder – vielleicht sogar noch wahrscheinlicher – in Zitaten dessen, was Adlige dieser Zeit für bäuerliches Musizieren gehalten haben mögen. Leider lassen sich diese Parameter nicht mehr überprüfen, weil die Vergleichsrepertoires fehlen. Meine Vermutung aber ist (und die muss freilich Spekulation bleiben), dass Neidhart selbst den Referenzrhythmus im Keim bereits angelegt hatte: nicht als Tanzmusik, sondern als Zitat von (bäuerlichem) Tanz.²⁶ Für die Interpretation könnte das bedeuten, dass es durchaus wünschenswert wäre, regelmäßige, rhythmische Elemente in einzelnen Liedern und an bestimmten Stellen durchscheinen zu lassen – als erzählerisches Hilfsmittel aber nicht als Selbstzweck.

Die späten Neidhart-Handschriften bieten in Bezug auf den Rhythmus ein heterogenes Bild: Der Großteil der Überlieferung ist nach wie vor rhythmuslos notiert. Einige wenige Beispiele aber weisen den Referenzrhythmus auf, der auch auf manche nicht rhythmisierte Melodien übertragbar ist. Neben einem frei deklamatorischen Vortragsstil der späten Neidhart-Überlieferungen wird daher auch ein regelmäßiger Rhythmus zunehmend plausibel. Dieser ist entweder als ein deutlicheres Tanzzitat, ein Hinweis auf ein tatsächliches Tanzlied, oder – in Analogie zu den Erzähliedern Oswalds – als ein vorantreibender Erzähl-Puls zu verstehen. In dieser letzten Funktion erscheint er gerade angemessen für die Aufführung der vielstrophigen Neidhart-Schwänke.

²⁶ Siehe dazu ausführlicher Lewon, „Vom Tanz im Lied“ (wie Anm. 13), 176–179.

Zum Instrumentarium

Das zur Begleitung von Einstimmigkeit geeignete Saiten-Instrumentarium des 12. und 13. Jahrhunderts wurde bereits von Christopher Page in seiner Monographie *Voices and Instruments of the Middle Ages* dargelegt und dort auf Einsatzmöglichkeiten und Idiomatik hin diskutiert.²⁷ Zwar beziehen sich seine Analysen auf die Musik der Trobadors und Trouvères. Bestimmte Aspekte, insbesondere zu einzelnen Instrumenten und Besetzungen, lassen sich aber überzeugend auf den deutschsprachigen Raum übertragen. Von zentraler Bedeutung für den vorliegenden Gegenstand ist zunächst, ob und inwiefern sich das infrage kommende Instrumentarium des deutschsprachigen Raums vom romanischen jener Zeit unterscheidet und ferner – analog zu den bisherigen Betrachtungen –, ob es sich bis zum 15. Jahrhundert in diesem Sprachraum gehalten oder verändert hat. Obwohl es großräumige Überlappungen in beiden Punkten gibt, kristallisieren sich bei näherer Analyse kleine, aber markante Unterschiede heraus, die das Klangbild der einzelnen Repertoires prägen müssten. Ebenso bedeutend wie die Feststellung, welche Instrumente dabei besonders typisch für die jeweilige Epoche und Region sind, ist die Frage nach den unüblichen Instrumenten.²⁸ So weist die Ikonographie zur Blütezeit des deutschen Minnesangs praktisch keine abgegriffenen Zupfinstrumente auf, die im romanischen Raum des 13. Jahrhunderts durchaus schon anzutreffen sind – also: Lauten, Citolen, Quinternen, etc. Neben der epochen- und regionenübergreifend allgegenwärtigen Vielle, die als beliebtestes Begleitinstrument des Mittelalters auch für die frühe Neidhart-Überlieferung von zentraler Bedeutung ist, sind es hauptsächlich Zupfinstrumente mit offenen Saiten, die das Klangbild prägen: Harfe, „Leier“ (die alte Form der Harfe), Psalterium & Co. Die teils geringen Tonumfänge dieser Instrumente deuten darauf hin, dass sie eher verwendet wurden, um modale Klangfelder und Wechselbordune für eine Melodie zu erschaffen (die durchaus vieltönig oszillierend und klanglich dicht gewesen sein konnten), als dass sie (wie heutzutage oft erwartet wird) eine Melodie über einer „akkordischen“ Begleitung ermöglichen

²⁷ Siehe dazu Page, *Voices and Instruments* (wie Anm. 1), besonders: Teil 2, Kapitel 9 & 10, 111–134. Siehe außerdem die entsprechenden Kapitel zu einzelnen Instrumenten in Ross W. Duffin, *A Performer's Guide to Medieval Music*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 2000, und zum Instrument der Vielle/Fidel mit Überlegungen zu Spiel- und Begleittechniken auch jüngst Timothy J. McGee, „The Medieval Fiddle: Tuning, Technique, and Repertory“, in: Keith Polk, Timothy J. McGee und Stewart Carter (Hgg.), *Instruments, Ensembles, and Repertory, 1300–1600. Essays in Honour of Keith Polk*, Turnhout: Brepols 2013 (Brepols Collected Essays in European Culture 4), 31–56.

²⁸ Siehe dazu Lewon, „Wie klang Minnesang?“ (wie Anm. 16), 108–116.

sollten.²⁹ Außerdem treten neben Schlaginstrumenten weitere, weniger oft aufscheinende Instrumente in Bildquellen des deutschen Sprachraums hinzu, wie Traversflöte und Drehleier, die mit der Begleitung von Einstimmigkeit in Verbindung gebracht werden können.

Zum Spätmittelalter dringen in den deutschen Sprachraum auch die Zupfinstrumente mit einem Hals vor, auf dem die Saiten abgegriffen werden können. Manche, wie die Citole, sind zum 15. Jahrhundert bereits wieder im Verschwinden begriffen, während andere, wie die Laute, zu den beliebtesten Instrumenten überhaupt aufsteigen. Die Instrumente mit offenen Saiten überdauern zwar, sind aber einem nachhaltigen Wandel unterworfen, der beispielsweise ihren Tonumfang beträchtlich erweitert, und damit ihre Idiomatik verändert. Die Einsatzmöglichkeiten dieses insgesamt neuen Instrumentariums weisen in eine bestimmte Richtung: sie werden – in einem gewissen Rahmen – solistisch „polyphoniefähig“. Dass die Entwicklung nicht von ungefähr kam, zeigt sich an der parallelen, in „Discantus“-Traktaten enthaltenen Verbreitung mehrstimmiger Improvisationstechniken, die im 15. Jahrhundert in einer Reihe von Fortschreitungsmodellen resultieren.³⁰ Diese Art von extemporierte „Klischeeharmonisierung“ lässt sich zur Begleitung einstimmiger Melodien auf einem Großteil des im 15. Jahrhundert zur Verfügung stehenden Instrumentariums umsetzen – oder zumindest so gut fingieren, dass die Klangfortschreitungen von einem zeitgenössischen Hörer als sich aus vertrauten, kontrapunktischen Regeln ergebenden Zusammenklängen verstanden worden sein müssten. So können neben Instrumenten mit einem großen Tonumfang ihrer offenen Saiten, wie Harfe und Laute, auch Instrumente mit einem geringen Ambitus aber entsprechender Stimmung und abgreifbaren Saiten, den Eindruck eines vielstimmigen Klangmusters erfüllen, auch wenn sie dafür ab und zu „tricksen“ müssen.

²⁹ In Bezug auf Stimmung und mögliche Spieltechniken früher Harfenformen („Leier“ und romanische Harfe), siehe, Benjamin Bagby, „Imagining the Early Medieval Harp“, in: Duffin, *A Performer's Guide* (wie Anm. 27), 336–344 und Benjamin Bagby, „Beowulf, the Edda, and the Performance of Medieval Epic: Notes from the Workshop of a Reconstructed ‚Singer of Tales‘“, in: Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado und Marilyn Lawrence (Hgg.), *Performing Medieval Narrative*, Cambridge: D. S. Brewer 2005, 181–192, hier 188–191. In diesen Beiträgen erklärt Bagby eine solche, oszillierende Spieltechnik für Harfeninstrumente mit geringem Tonumfang.

³⁰ Herkunft und Funktionsweise dieser Fortschreitungsmodelle, die als „contrapunctus anglicorum“ von Guilielmus Monachus im Traktat „De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus“ (ca. 1480) beschrieben werden, wurde sehr plastisch und für die praktische Anwendung aufbereitet von Markus Jans, „Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *BJbHM* 10 (1986), 101–120 und dann nochmals systematischer in Markus Jans, „Modale ‚Harmonik‘. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *BJbHM* 16 (1992), 167–188. Einige dieser Fortschreitungsmodelle basieren auf den angelsächsischen Vorbildern von „Faburden“ und „Gymel“ – der Parallelführung einer Begleitstimme in imperfekten Konsonanzen, die zugleich Hauptzutat der neuen Klanglichkeit, der vielzitierten und doch schwer zu greifenden „contentance angloise“, zu sein scheint.

Das Instrumentarium, das zu dieser Zeit in Italien aufkommt, geht dabei sogar noch einen Schritt weiter, und obwohl sich die Erkenntnisse nicht ohne weiteres auf den deutschsprachigen Raum übertragen lassen, seien die folgenden Gedanken angeführt, um zu zeigen, welcher Trend bei der Begleitung einstimmiger Musik im frühen 15. Jahrhundert und mit Sicherheit im Zuge einer neuen Klanglichkeit bereits Fuß gefasst haben muss: Eine Reihe von Instrumenten, darunter die italienische Cetra, weisen sogenannte *Re-entrant*-Stimmungen auf, bei denen die außen liegenden Chöre nicht mehr (wie von Harfen und Lauten gewohnt) den höchsten und tiefsten Chor des Instruments und damit zugleich den Tonumfang der offenen Saiten darstellen. Sie sind dazu ausgelegt, mit wenigen, aber wirkungsvollen Mitteln – darunter ein geringer Ambitus und relativ kleine Intervalle zwischen den einzelnen Saiten – eine möglichst große Vielfalt an harmonischen Farben hervorzubringen. Bei der Cetra wird der Tonumfang der leeren Metallsaiten allein schon durch das Material beschränkt, das bei gleicher Länge aller Saiten einen viel kleineren Spielraum aufweist als Darm. Die Stimmungen dieser Instrumente begünstigen ein polyphon-akkordisches Spiel, bei dem die einzelnen Stimmführungen (ähnlich wie bei der späteren Cister, der Renaissance- und Barockgitarre und heute noch der Ukulele) nicht mehr „aufgehen“ müssen, sondern lediglich den Eindruck erwecken sollen, als seien die erwarteten Klangprogressionen erfüllt worden. In die gleiche Sparte fällt auch die Weiterentwicklung der mittelalterlichen Vielle zur Lira da braccio der Frührenaissance, die nun akkordische Klangfortschreitungen anstelle der vormals modal oszillierenden Felder zur Verfügung stellen kann.³¹ Diese Instrumente mit ihrer in die Renaissance weisenden Klanglichkeit sind im italienischen Raum des 15. Jahrhunderts wohl humanistische Vorreiter eines ersten „Orpheus-Instrumentariums“.

Auch wenn Instrumentarium und Begleitpraxis im deutschsprachigen Raum nicht ganz so weit gegangen sein dürften, so lagen die Klangverbindungen aus den Modell-Harmonisierungen doch „in der Luft“ und müssen damit prinzipiell zur allgemeinen Verfügung gestanden haben – gerade weil sie als Improvisationstechnik genau wie die instrumentale Begleitung zunächst in die Sphäre des Usus und erst mittelbar in diejenige der Komposition und Schriftlichkeit fielen.³²

³¹ Siehe dazu besonders auch McGee, „The Medieval Fiddle“ (wie Anm. 27), 49–54.

³² Dass solche Begleitungstechniken auch im deutschen Sprachraum bekannt gewesen sein müssen, belegt Oswald von Wolkenstein mit seinem Lied „Ir alten weib“ (Kl 21; siehe Anm. 7), das von musikalischen Anspielungen und Termini nur so strotzt, darunter auch explizit zu mehrstimmigem Musizieren („quintiere[n]“, „franzoisch hoflich discantiere[n]“), und in dem er direkt Bezug auf die instrumentale Begleitung im Stil von Giustiniani nimmt, die er als „Jöstlins saitenspil“ bezeichnet. Siehe dazu auch Michael Shields, „Hidden polyphony‘ bei Oswald von Wolkenstein: Der Reihen ‚Ir alten weib‘ (Kl 21)“, in: Christoph März, Lorenz Welker und Nicola Zotz (Hgg.) *Jeglicher sang sein eigen ticht‘. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2011 (Elementa Musicae. Abbildungen und Studien zur älteren Musikgeschichte 4), 131–147.

Auswirkungen auf eine instrumentale Begleitung ...

Die bisherigen Beobachtungen an Melodiebildung, Rhythmus und Instrumentarium im Wechsel vom 13. zum 15. Jahrhundert und in Bezug auf die Neidhart-Überlieferung haben schon an gegebener Stelle viele flüchtige Einblicke in mögliche Konsequenzen für eine instrumentale Begleitung gezeitigt. Im Folgenden sollen sie zu einem hypothetischen Bild zusammengefasst werden, das zugleich natürlich Spekulation bleiben muss, denn es beruht allein auf den oben angeführten Indizien, angereichert mit und überlagert von Hörgewohnheiten, die sich im Zuge der neuzeitlichen Aufführungspraxis etabliert haben, sowie persönlichen Spielerfahrungen. Für beide Repertoires, die frühe und die späte Neidhart-Überlieferung, wird jeweils eine „Begleitungsstrategie“ formuliert, die, gepaart mit dem zur Verfügung stehenden Instrumentarium und einer plausiblen Besetzung, ein spezifisches Klangbild evozieren soll.

... bei nîthart

Melodien, die nach den Prinzipien der frühen Neidhart-Hs. O funktionieren, erfordern flexible Begleitungsstrategien: in der Regel kann kein durchgehender Bordun gesetzt werden, weil die Melodien meist zwischen mindestens zwei wichtigen tonalen Zentren pendeln. Es bietet sich ein Experimentieren mit wechselnden Begleitklängen an, das heterophone Umspielen der Melodie (das sich in der modernen Aufführungspraxis als erfolgreiche, wenngleich historisch unbelegte Begleitungsstrategie längst durchgesetzt hat), die Verwendung von Improvisationstechniken aus dem Bereich der Mehrstimmigkeit (sei es in parallelen Intervallen, dem „Quintieren“, oder im freien Organum, dem „Übersingen“), sowie das Weben eines modalen Geflechts, in das die Melodie eingebettet werden kann. Dabei haben Stimmung und Idiomatik möglicher Begleitinstrumente einen großen Einfluss auf die konkrete Gestalt der Begleitung. Die gleiche Melodie kann dabei je nach verwendeter Technik in anderen modalen Farben erscheinen. Es empfiehlt sich, ein Vokabular an Strategien zu entwickeln und zur Verfügung zu haben, deren fließender und nicht unbedingt vorausgeplanter Wechsel, dafür sorgt, dass die Begleitung nicht in einem Schema erstarrt, sondern sich der Erzählstruktur des Liedtextes, den verschiedenen Möglichkeiten der Modalität und den spontanen Eingebungen von Sänger und reagierendem Begleiter flexibel anpassen kann, um in der Aufführung immer wieder neu erfunden werden zu können. Die frühe Neidhart-Überlieferung verlangt aufgrund ihrer teils raffinierten, textlichen Rhetorik auf der Grundlage des Minnesangs, gepaart mit einer unregelmäßigen Metrik, die ihre Entsprechung in der Vertonung findet und die zugleich einem gleichförmigen Rhythmus entgegensteht, nach Subtilität und rhythmischer Beweglichkeit in der Ausführung. Zwar können einzelne Passagen oder Strophen einem regelmäßigen Rhythmus als Tanzzeit entgegenkommen, insgesamt aber ist das Geschehen auf textlicher, modaler und rhythmischer Ebene äußerst reich an Informationen und erfordert eine entsprechende Flexibilität. Daher ist eine kleine Besetzung gefragt, die diese Flexibilität aus eingespielter Gewohnheit und mit schneller Reaktion gewährleisten kann. Die Quellenlage

legt solistische Aufführung durch einen sich selbst begleitenden Sänger oder ein Duo aus Sänger und Instrumentalist nahe – bildliche Darstellungen gehen nicht über insgesamt drei beteiligte Musiker hinaus.³³ Das infrage kommende Instrumentarium wird von der omnipräsenten Vielle (Fidel) überschattet und geprägt. Insbesondere im deutschsprachigen Raum scheinen aber auch Harfe, Psalterium und, mit etwas Abstand, Traversflöte und Drehleier eine wichtigere Rolle bei der Begleitung von weltlicher Einstimmigkeit gespielt zu haben. Der Einsatz von Perkussion ist nicht ausgeschlossen, gerade für leichtere Lieder, die sich mit einem einigermaßen regelmäßigen Puls aufführen lassen. Er ist aber auch nicht nötig, denn die Lieder sind – wenngleich sie oft von Tanz berichten – selbst wohl nicht zur Tanzbegleitung gedacht.

Die unbegleitete Interpretation bleibt dabei stets eine Option, besonders für modal sehr komplexe Melodien, die sich gegen eine Begleitung eher sperren.³⁴ Eventuell ist diese Komplexität auch Ausdruck dafür, dass solche Melodien rein *a cappella* gedacht waren.³⁵ Eine unbegleitete Ausführung würde zugleich auch deren modale Vieldeutigkeit wahren.

Die Konsequenzen für die Begleitung des frühen Neidhart-Repertoires als Teil des Genres „Minnesang“ unterscheidet sich also nur in Details von dem, was Christopher Page in Bezug auf Begleitung der Musik von Trobadors und Trouvères geschlussfolgert hatte.

... bei Neidhart

Zur Zeit der späten Neidhart-Überlieferungen des 15. Jahrhunderts hat sich die Situation grundlegend geändert: Die Melodien sind gegenüber der früheren Epoche schlichter gebaut und stärker auf eine Tonart fixiert, zugleich sind die Vertonungen syllabischer und speziell in Bezug auf die Kadenz häufig „tenorfähig“, d. h. dass bestimmte Melodieabschnitte für den Einsatz in einer Tenorfunktion innerhalb eines mehrstimmigen Satzes in Betracht kommen könnten.³⁶ Einerseits eignen sie sich daher tendenziell besser für Begleitungen, die einen durchgehenden Bordun beinhalten, andererseits für eine „Harmonisierung“ unter Zuhilfenahme der erwähnten Fortschreitungs-

³³ Siehe z. B. die Miniatur „Der Kanzler“ im Codex Manesse, fol. 423v, die fast als einzige im Codex eine Aufführungssituation eines Minneliedes nahelegen scheint.

³⁴ Ein anschauliches Beispiel für einen solchen Fall ist das Lied „Ich claghe de blomen“ des Frankfurter Neidhart-Fragmentes (O6, fol. 4r–v).

³⁵ In der Einstimmigkeit des 15. Jahrhunderts werden solche Fälle erwartungsgemäß äußerst rar. Eines der seltenen, späten Beispiele ist das Lied Oswalds von Wolkenstein „Es seusst dort her von orient“ (Kl 20) mit ungewöhnlichen Tonsprüngen, einem starken Wechsel modaler Felder und einem Tonumfang von anderthalb Oktaven.

³⁶ Dies trifft auch im Hinblick auf den melodischen Stil des französischen und niederländischen Sprachraumes zu: Dort lässt sich ebenfalls eine im 15. Jahrhundert zunehmende modale „Einfarbigkeit“ und einhergehende Eignung für polyphone Verarbeitung von einstimmiger Musik in den wenigen erhaltenen Quellen nachweisen, so z. B. in der Gruuthuse Handschrift (Koolkerke, Casteel Ten Berghe, Privatbibliothek des Baron Ernest van Calcoen), F-Pn, f. fr. 9346 (Chansonnier Bayeux) und F-Pn, f. fr. 12744 (Hinweis von Carlo Bosi aus persönlicher Korrespondenz).

modelle (siehe Anm. 30). Ein „Neidhart“ des 15. Jahrhunderts steht somit in seiner klanglichen Gestalt – also der Gesamtheit aus Melodiebildung, Metrik und möglicher Instrumentierung bei der Begleitung – bestimmten Liedern Oswalds näher als einem „Neidhart“ des 13. Jahrhunderts.

Ferner zeigt die Überlieferung der „Neidharte“ in der Eghenvelder-Liedersammlung in Abgrenzung zu den übrigen dort enthaltenen Genres eine generelle Affinität zur Mensuralnotation, die in drei Fällen auch in Form eines notierten Referenzrhythmus zur Geltung gebracht wird (siehe Anm. 18). Zwar ist die Verbindung von Neidhart-Liedern zu mensurierter Notation in anderen späten Quellen weniger deutlich. Die drei weiteren rhythmisch notierten Lieder, gekoppelt mit der Feststellung einer Tendenz zu syllabischer Vertonung und einer zunehmend alternierenden Metrik der unterliegenden Texte, lassen aber einen generellen Trend in Richtung eines durchgehend alternierenden Rhythmus erkennen. Die Nähe vieler der Liedtexte zum Tanz wird damit stärker in Parametern abgebildet, die in die Sphäre der Performanz gehören. Gleichzeitig werden Liedinhalte und Wortwahl derber, direkter (oder besser: unzweideutiger), vielleicht auf gewisse, grobianische Art „komischer“ und büßen dabei zwar an Subtilität, nicht aber an Erzählkraft ein. Im Gegenteil, sie werden teilweise sogar noch erzählender.³⁷ Das rhetorische Augenmerk verlagert sich also durch die neue Schlichtheit und den Rhythmus nicht auf einen anderen Aspekt, also z. B. vom Text auf die Musik, sondern bleibt auf den Ausdruck des Textes fixiert. Da die späten Neidharte nach Auskunft der Quellenlage somit in erster Linie eben auch keine Tanzmusik sind, erfordern sie ebenfalls keine grundlegend neue Ensemblekombination für ihre Begleitung. Zwar hat sich das Instrumentarium an die neuen Verhältnisse angepasst, die Ensemblegröße kann sich aber nicht wesentlich gegenüber der früheren Epoche verändert haben: Zur Darstellung der wesentlichen Aspekte dieser Lieder sind nicht mehr als zwei bis drei Aufführende nötig, eine größere Besetzung würde eher einschränken, ein solistische Darbietung eines sich selbst begleitenden Sängers hingegen wäre vielleicht sogar angemessener. Der Einsatz von Perkussionsinstrumenten ist bei den Liedern, die sich für einen Referenzrhythmus eignen, mit Einschränkungen möglich, ist aber für die Koordination des sehr kleinen Ensembles nicht nötig und riskiert, gerade die spontanen Nuancen eines Vortrages zu nivellieren. Die möglichen Spieltechniken auf den neuen, harmoniefähigen Instrumenten, an erster Stelle Harfe und Laute, befähigen die Spieler, die Begleitung auch mit den Mitteln improvisierter Mehrstimmigkeit solistisch zu übernehmen. Die zu dieser Zeit immer noch äußerst beliebte Vielle wird wahrscheinlich neben bordunalem Spiel auch in der Lage gewesen sein, akkordische Modellfortschreitungen zumindest umrisshaft nachahmen können.

³⁷ Die Verwendung eines schlichten musikalischen Rhythmus, der eine besonders enge Verknüpfung zwischen Melodie und Text herstellt, um einen erzählenden Vortragsstil zu begünstigen, lässt sich auch bei den vom Humanismus geprägten italienischen *musici* und *cantori* dieser Zeit beobachten (Hinweis von Carlo Bosi aus persönlicher Korrespondenz).

Dem Verlust an modaler Vielfalt, der mit dem schlichteren Melodiegeschmack des 15. Jahrhunderts einhergeht, steht ein Gewinn an neuen harmonischen Farben in der Begleitung gegenüber. Dabei können die Begleitungsstrategien je nach dem Charakter einer melodischen Passage durchaus auch innerhalb eines Liedes wechseln, also „zwischen Bordun, Fauxbourdon oder Discantus“.

Gleich, ob modale Felder und Organum-Techniken für die Aufführung von frühen Neidhart-Quellen oder Bordune und Klischeeharmonisierungen für späte Neidhart-Quellen zum Einsatz kommen: Man sollte sich immer im Klaren sein, dass mit dem Hinzutreten einer instrumentalen Begleitung automatisch zumindest ein Hauch von Mehrstimmigkeit Einzug in die Performanz hält. Selbst wenn nur ein Bordun gehalten wird, steht dieser als kontrapunktischer Bezugspunkt im Zentrum und beeinflusst die Wahrnehmung einer an sich einstimmigen Melodie.³⁸ Die Autorität der Begleitung für die Wirkung eines Liedes ist von daher nicht zu unterschätzen.

Teil 2: Spruchsang vs. Tenor

Wie eingangs erwähnt, ist die Überlieferung einstimmiger weltlicher Musik im deutschsprachigen Raum des 15. Jahrhunderts einzigartig: Aus keinem anderen europäischen Sprachraum sind aus dieser Zeit so viele einstimmige Lieder in Volkssprache überliefert. Diese Repertoirefülle lässt eine gewisse Vielfalt in der Melodiebildung erahnen und lohnt eine genauere Betrachtung im Hinblick auf mögliche Begleitungsstrategien. Schon beim späten Neidhart-Repertoire fielen ja bereits zwei Arten von Melodien auf, solche nämlich, die sich eher für eine „Klischeeharmonisierung“ anbieten und solche, die z. B. eher für eine Bordunbehandlung infrage kommen.

Für die einstimmigen Melodien des Mönchs von Salzburg hat Christoph März eine Kategorisierung vorgenommen, bei der er zwischen „Tenor“ und „Virelai/Ballade“ unterschied. Die Kriterien sind dabei primär formaler Natur, enthalten aber auch Elemente, die die Melodiebildung betreffen. Den Begriff des „Tenors“ entnahm März dabei der Rubrik zu zwei einstimmigen, weltlichen Liedern des Mönchs in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift und übertrug ihn auf

³⁸ Die Begleitung einer Melodie durch einen einzigen Bordunton wird bei einer vergleichbaren, zeitgenössischen Liedüberlieferung des Mönchs von Salzburg in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2856, fol. 186v) sogar explizit gefordert: „Das taghorn. auch gut zu blasen und ist sein pumhart dy erst note und yr únder octava slecht hin“. Das Adverb „auch“ bezieht sich auf das unmittelbar zuvor notierte „nachthorn“ (fol. 185v–186r), das nach Auskunft der Rubrik „gut zu blasen“ sei. Der „pumhart“ (= Pommer) als das tiefe Instrument in einem Bläserensemble steht hier für die „Unterstimme“. Dabei ist auffällig, dass das Lied zu Beginn der Gruppe der weltlichen Lieder – bei den mehrstimmigen – einsortiert wurde. Zwar kann die naheliegende Gruppierung von „nachthorn“ und „taghorn“ den Ausschlag gegeben haben, es wäre aber auch möglich, dass der Schreiber das Lied aufgrund der „Harmonisierung“ durch den Bordun obendrein schon als mehrstimmig einschätzte.

die übrigen, nach gleichen Prinzipien gebauten Melodien.³⁹ In den Liedtexten äußern sich diese „Tenores“ durch eine Tendenz zu Versen unterschiedlicher Länge, zu teils gehäuften, teils isolierten Reimen und zum Kornreim, der die einzelnen Strophen eines dieser meist dreistrophigen Lieder untereinander verbindet.⁴⁰ Zu den wichtigsten Merkmalen der musikalischen Form gehört, dass sie weder Binnenwiederholungen noch Refrain aufweist, häufig aber mit einem untextierten Melisma beginnt. Ferner scheint die Melodie eine größere Eigenständigkeit zu erlangen, als in anderen Gattungen deutscher Einstimmigkeit, und ist dabei nicht mehr so eng an der Textgestalt orientiert, was sich auch auf den musikalischen Rhythmus auswirkt. Zwar unterscheidet dieser sich in den „Tenores“ des Mönchs von Salzburg noch nicht sonderlich vom Rhythmus seiner übrigen Gattungen. In anderen Repertoires dieser Epoche, z. B. in den frühen deutschen Liederbüchern (darunter vor allem die Sterzinger Miszellen-Handschrift, die Eghenvelder-Liedersammlung, das Lochamer-Liederbuch, das Schedelsche und das Rostocker Liederbuch) und bei Oswald von Wolkenstein⁴¹ weist der Rhythmus der „Tenores“ aber schon eine individuelle Gestalt auf, die an rhythmische Strukturen der Mehrstimmigkeit erinnert.

Hinter der Gattung „Virelai/Ballade“ steht primär das Bestreben, einen Begriff für die Wiederholungsformen zu finden, die in der deutschsprachigen Einstimmigkeit von Anfang an das Überlieferungsbild prägen und begrifflich kaum unter einen Hut zu bringen sind.⁴² Diese Gattung besteht also aus althergebrachten Formen und umfasst die meisten Repertoires aus dem Bereich des Minnesangs und der Sangspruchdichtung. Sie können sehr unterschiedliche

³⁹ Siehe Christoph März (Hg.), *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 114), 14–19. Zu den beiden betreffenden Liedern W7 und W8 kann aus dem geistlichen Œuvre des Mönchs noch das Lied G42 gefügt werden, das ebenfalls die Rubrik „Tenor“ enthält und die Kriterien erfüllt. Dabei gilt diese Gattung für März als eine im 15. Jahrhundert noch sehr junge Form. Für eine Liste mit einer Zuordnung aller weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg siehe März, *Die weltlichen Lieder*, 38–39. Eine etwas andere Gliederung des Repertoires des Mönchs nach Inhalten und Formen findet sich bei Burghart Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen beim Mönch von Salzburg und bei Oswald von Wolkenstein“, in: Ulrike Demske, Jens Haustein, Susanne Köbele und Damaris Nübling (Hgg.), *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 132/3 (2010), 385–406, hier 386–387.

⁴⁰ Diese Beobachtung von Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen“ (wie Anm. 39), 388, lässt sich an den „Tenores“ des Lochamer-Liederbuchs tendenziell bestätigen.

⁴¹ Wachinger apostrophiert diese Entwicklung sehr pointiert, in dem er den „Mönch von Salzburg einen Vorgipfel und Oswald von Wolkenstein den Hauptgipfel deutscher Liedkunst des Spätmittelalters“ nennt. Siehe Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen“ (wie Anm. 39), 386.

⁴² Für einen Überblick über den großen Formenreichtum der Sangspruchdichtung, siehe Horst Brunner, *Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2013 (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 34). Alle überlieferten Melodien des Spruchsangs finden sich inzwischen analysegerecht und für einen direkten Vergleich synoptisch aufbereitet bei Horst Brunner und Karl-Günther Hartmann (Hgg.), *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Kassel u.a. Bärenreiter 2010 (Monumenta Monodica Medii Aevi 6).

Gestalt annehmen, haben aber prinzipiell gemein, dass mindestens einer der größeren Formteile eine Wiederholung erfährt. Somit wäre ihr deutlichstes, auch musikalisches Merkmal die Binnenwiederholung. Des Weiteren ist die Melodie meist dicht am Text entlang gestaltet, enthält entweder keinen musikalischen Rhythmus, oder einen, der sich eng an die Metrik des Texts hält (an dieser Stelle kommt wieder der Referenzrhythmus ins Spiel). Der Formenvielfalt deutscher Einstimmigkeit ist fast keine Grenze gesetzt. Da manche aber aufgrund ihrer Wiederholungsstrukturen, zumindest in vereinfachter Form, an die französischen *formes fixes* von Virelai und Ballade erinnern, wählte März diese Namen als Gattungsbezeichnung, wobei damit gleichzeitig ein möglicher Einfluss vom französischen auf den deutschen Sprachraum impliziert werden sollte.⁴³

Wachinger stellt dazu fest, dass die dritte *forme fixe*, nämlich die des Rondeaux, offenbar keine Entsprechung im deutschen Repertoire hat.⁴⁴ Es sind aber gerade die zuvor beschriebenen „Tenores“, die nach den von März aufgestellten Kriterien als deutsche Entsprechung der Rondeau-Form gelten könnten: Sie weisen wie die Melodien der französischen Rondeaux keine Binnenwiederholungen von Formteilen auf, sie haben keinen Refrain und häufig ein Eingangsmelisma. Erst nachdem ein kompletter Durchgang eines Rondeaux erklingen ist, offenbart sich die Form durch eine bestimmte Abfolge von halben oder ganzen Durchgängen der Melodie. Auf ähnliche Weise könnte die sich über drei Strophen erstreckende „Groß-Form“ der „Tenores“ eine vereinfachte Abbildung dieser Rondeau-Form sein. Die „Tenores“ mit ihren „Sprungwiederholungen“ sind jedenfalls nicht weiter vom Rondeau entfernt als die übrigen Formen weltlicher deutscher Einstimmigkeit von Virelai und Ballade mit ihren „Anschlusswiederholungen“.⁴⁵

⁴³ Die „germanische Variante“ einer *forme fixe* französischer Provenienz“ wird ausführlich diskutiert von Gisela Kornrumpf, „Rondeaux des Barfüßers vom Main? Spuren einer deutschen Liedmode des 14. Jahrhunderts in Kremsmünster, Engelberg und Mainz“, in: März, Welker und Zotz, *Jeglicher sang sein eigen ticht* (wie Anm. 32), 57–72. Siehe auch Isabel Kraft, „Rondeau oder Reigen: ‚Triste plaisir‘ und ein Mailied Oswalds von Wolkenstein“, in: *ibid.*, *Jeglicher sang sein eigen ticht*, 75–97. Während die niederländischen Lieder der Gruuthuse-Handschrift eindeutig nach französischem Vorbild gebaut sind, ist die Beweislage für deutsche *formes fixes*, gerade auch wegen eines Mangels an Melodien, wesentlich dünner. Zum Nachweis einiger weniger deutscher Lieder in Rondeau-Form ohne Melodie, siehe Christoph Petzsch, „Ostschwäbische Rondeaux vor 1400“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 98 (1976), 384–394.

⁴⁴ Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen“ (wie Anm. 39), 388.

⁴⁵ Verwendung dieser Termini nach Reinhard Strohm aus persönlicher Korrespondenz. Siehe zur Verwendung des Begriffs in anderem Kontext auch: Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Köln: Volk 1976 (Analecta Musicologica 16), Bd. 1, 154–158.

Um die Gattung des „Tenors“ repertoireübergreifend nachzuweisen, bedarf es einer Bestätigung auch außerhalb des Œuvres vom Mönch von Salzburg. Eine Durchsicht der einstimmigen Melodien des Lochamer- und Rostocker Liederbuchs ergab, dass alle dort mit der Rubrik „Tenor“ versehenen Melodien tatsächlich die Kriterien von März erfüllen.⁴⁶

Reinhard Strohm schlägt eine andere Erklärung für die „Tenor“-Beschriften vor: Zwar sind die meisten solchermaßen markierten Melodien „durchkomponiert“, d. h. sie enthalten keine Binnenwiederholungen, einige der unterlegten Texte aber weisen klare Kanzonenformen auf. Im Rostocker Liederbuch sind „Tenores“ offenbar ganz einfach Melodien, deren Form nicht mit der Kanzonenform identifizierbar schien, während zugleich viele unmarkierte Melodien März' „Tenor“-Kriterien erfüllen. Daher könnte die Beischrift „Tenor“ nicht eine bestimmte Form kennzeichnen, sondern eine Melodie, die nicht genau zum unterlegten Text oder dessen Form gehört. Oder anders gesagt: Die einstimmigen „Tenores“ wären in erster Linie Melodien, die nicht an einen bestimmten Text gebunden sind und daher für Bearbeitungen aller Art zur Verfügung stehen (z. B. für Kontrafakturen oder polyphone Bearbeitungen). Akzeptiert man diese Kriterien als gattungsbildend, dann lässt sich darüber hinaus eine Anzahl weiterer Lieder in den beiden Liederbüchern als „Tenores“ identifizieren, ohne dass sie durch eine Beischrift deklariert worden wären.

Die Definitionen von März, Wachinger und Strohm sind wegweisend, besonders weil neben den textlichen auch musikalische Aspekte Eingang in die Gliederung gefunden haben. Das Œuvre lässt sich aber auch entlang anderer „Verwerfungslinien“ beschreiben, die dabei jeweils andere Aspekte der Stücke in den Vordergrund rücken: So ist das Œuvre des Mönchs von Salzburg schon in den überliefernden Quellen klar in geistliche und weltliche Stücke gegliedert, wobei die mehrstimmigen noch einen eigenen Bereich zugewiesen bekommen. Diese Gliederung ging sinnvollerweise auch in die modernen Editionen ein. Manche Kategorisierungen können sich dabei bis zu einem gewissen Grad überschneiden. So sind z. B. bei den geistlichen Liedern des Mönchs, die zum Großteil aus Übersetzungen von Hymnen und Sequenzen bestehen, auch die zugehörigen Formen zu erwarten und andere eben nicht. Es wird aber kein System mit entsprechender Nomenklatur geben, das alle Aspekte, darunter auch die für den vorliegenden Gegenstand bedeutenden Parameter wie Melodiebildung und Notation, mit den übrigen Gattungsmerkmalen in Deckung zu bringen in der Lage wäre.

Was die musikalischen Beobachtungen an diesen einstimmigen Gattungen für die Frage nach instrumentalen Begleitungsstrategien aber interessant macht, ist die Tatsache, dass der Begriff „Tenor“ sicher nicht von ungefähr eine Nähe zur Mehrstimmigkeit suggeriert. Diese Assoziation wird durch eine

⁴⁶ Im Lochamer-Liederbuch stehen die mit Rubrik versehenen „Tenores“ geballt überwiegend am Anfang der Handschrift (Loch 2, 3, 4, 5, 14 – Loch 32 ist als „Tenor“ markiert, die Melodie hat aber eine Binnenwiederholung, die die Kanzonenform des Texts unterstützt und März' Definition widerspricht), im Rostocker Liederbuch betrifft dies die Nummern 1, 23a und 46.

Rubrik verstärkt, die zum Lied W8 („Ich klag dir traut gesell“) des Mönchs in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift besagt: „Ain tenor von hübscher melody, als sy ez gern gemacht haben, darauf nicht yglicher kund übersingen.“ Im Zusammenhang mit einer als „Tenor“ deklarierten Melodie rückt die Bezeichnung „Übersingen“, die, wie das „Quintieren“, ein Begriff für eine mehrstimmige Improvisationspraxis ist, die gesamte Gattung der „Tenores“ in die Sphäre der Mehrstimmigkeit.⁴⁷ Und tatsächlich eignen sich alle von März kategorisierten „Tenores“, ebenso wie die wenigen bei Oswald von Wolkenstein und die des Lochamer-Liederbuchs, gut für eine mehrstimmige Bearbeitung. März deutete außerdem eine Verwandtschaft zu instrumentalen Repertoires ähnlichen Charakters an.⁴⁸ Dabei ist insbesondere das Genre der einstimmigen *Basse danse*-Tenores naheliegend, über die von professionellen Ensembles – darunter an prominenter Stelle die „Alta capella“ – routinemäßig mehrstimmig improvisiert wurde. Viele dieser *Basse danse*-Melodien lassen sich wiederum als Tenor-Melodien in mehrstimmigen, französischen Chansons der gleichen Zeit wiederfinden. Darunter z. B. die Tenorstimme von Gilles Binchois’ „Triste plaisir“, die wiederum als einstimmiger „Tenor“ mit einem neuen, deutschen Text kontrafiziert in den Handschriften Oswalds von Wolkenstein als „O wunniklicher, wolgezierter mai“ auftaucht.⁴⁹ Die Melodie ist dort den Gepflogenheiten seiner Handschriften gemäß zwar weder als Kontrafaktur noch als „Tenor“ markiert, weist aber alle Merkmale eines solchen auf (Eingangsmelisma, keine Binnenwiederholungen, Kornreim im Liedtext, Dreistrophigkeit) und zeigt zudem eindrucklich, wie eine Stimme aus einem Rondeau fließend in einen einstimmigen, deutschen „Tenor“ übergehen kann. Der umgekehrte Weg ist natürlich ebenso gangbar. Diese Wechselwirkung mit der Welt der Mehrstimmigkeit ist nur möglich, weil die Melodien der „Tenores“ sämtlich außerordentlich „polyphoniefähig“ sind. Die dazu nötigen Eigenschaften könnten sich gerade aufgrund der Verbindung dieser Melodien zur Mehrstimmigkeit herausgebildet haben, möglicherweise aber – oder vielleicht deswegen – könnten sie auch ein Zeichen des Zeitgeschmacks und damit ein Merkmal für ein sehr junges Genre sein. Zu den Charakteristika gehört in erster Linie eine Melodiebildung, die zumindest über gewisse Strecken und v. a. für die Kadenz sekundweise Fortschreitungen enthält, vorzugsweise abwärts. Ein weiteres Merkmal ist die schon von März festgestellte größere Unabhängigkeit der Melodie vom unterlegten Text, die sich z. B. in einer größeren Anzahl von Melismen und dem festgestellten, unabhängigeren musikalischen Rhythmus äußert.

⁴⁷ März, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 39), 16 und Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen“ (wie Anm. 39), 389 haben auf eine solche Möglichkeit bereits hingewiesen.

⁴⁸ Siehe März, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 39), Anm. 22.

⁴⁹ Siehe dazu Rainer Böhm, „Entdeckung einer französischen Melodievorlage zum Lied O wunniklicher, wolgezierter mai (Kl. 100) von Oswald von Wolkenstein“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 13 (2001/2002), 269–278.

Ihre generelle „Polyphoniefähigkeit“ ist zwar ein herausragendes Merkmal, das der Definition der Gattung der „Tenores“ hinzugefügt werden sollte, scheint aber nicht das Ausschlußmerkmal für deren Identifizierung zu sein, denn auch eine große Zahl einstimmiger Melodien aus der März'schen Gattung „Virelai/Ballade“ sind durchaus für mehrstimmige Bearbeitungen geeignet.

Dabei offenbart sich in der breiten Überlieferung später deutscher Einstimmigkeit in Bezug auf die melodiebildenden Prinzipien ein Spektrum, das von teils nur schwer zu begleitenden Melodien mancher Sangspruchdichter über späte Überlieferungen des Minnesangs, darunter unsere späten „Neidharte“, deren Eignung für verschiedene Begleitungsstrategien schon besprochen wurde, bis hin zu den „Tenores“ und anderen, neuen Melodien reicht, die „im Dunstkreis“ der Polyphonie entstanden sind. Im Folgenden möchte ich drei Beispiele vorstellen, die als Repräsentanten für die Stufen dieser Skala stehen sollen und sich für verschiedene Arten der Begleitung anbieten:

1.

Gerade im Bereich der späten Überlieferungen von Sangspruchdichtung finden sich Melodien, die nicht unter dem „Druck der Mehrstimmigkeit“ entstanden zu sein scheinen, ergo nicht für eine kontrapunktische Verarbeitung nach Art zeitgenössischer Discantus-Lehren gedacht waren. Darunter befinden sich Lieder wie diejenigen des Mönchs von Salzburg, die von Hornsignalen inspiriert wurden und sich daher überwiegend in Dreiklängen bewegen (wie „Das taghorn“, siehe Anm. 38), oder die Kategorie der pentatonischen „Neidharte“ (wie das oben besprochene „Das guldein hún“), die viele melodische Sprünge – auch und gerade zu den Kadenzten hin – enthalten. Solche Melodien lassen sich häufig noch mit schlichten Mitteln, z. B. einem durchgehenden Bordunton, einfachen Gegenbewegungen oder Wechselklängen⁵⁰ begleiten. Andere jedoch, wie die Melodien des Sangspruchdichters Michel Beheim (1420–1470er), erfordern flexiblere Herangehensweisen: Hier eignen sich allenfalls einzelne Phrasen für die Begleitung durch Bordun oder Fauxbourdon, an anderen Stellen ist man gezwungen, Techniken anzuwenden, die eher an die Begleitung modalen Einstimmigkeit des 13. Jahrhunderts erinnern könnten. Hinzu kommt, dass Beheims Lieder – obwohl sie streng syllabisch gebaut sind – durch die konsequente Anwendung der Silbenzählung unzählige Tonbeugungen (also „Fehlbetonungen“ einzelner Wörter) aufweisen. Dadurch erlauben sie keinen durchgehenden Referenzrhythmus, der ja von der Annahme eines alternierenden Versmaßes ausgeht, und lassen daher eine für die Begleitung zuträglichere, einheitliche metrisch-rhythmische Ordnung ausgerechnet vermissen. Eventuell weist die besondere Melodieführung und die rhythmische Freiheit solcher Stücke also gerade darauf hin, dass überhaupt keine Begleitung in

⁵⁰ Auch solche Wechselklang-Begleitungen finden sich unter den mehrstimmigen Liedern des Mönchs fast exemplarisch ausnotiert (siehe die Lieder W1, W4, W5). Die gleichen zugrundeliegenden Prinzipien können auch für die Begleitung anderer, ähnlich gebauter einstimmiger Lieder angewendet werden.

irgendeiner Weise vorgesehen war. Bei Beheim drängt sich dieser Gedanke auch aus anderen Gründen auf: Für ihn waren offenbar seine Liedtexte von so überragender Bedeutung, dass seine über 450 Liedtexte mit teilweise zig Strophen die Anzahl der Melodien zugehörigen Melodien (insgesamt 11) bei weitem in den Schatten stellt; zweitens mussten diese Texte gesungen vorgelesen werden, denn erst in einer solchen Performanz erfüllte sich Beheims Selbstverständnis als Sangspruchdichter; dabei sollten sie drittens aber auf jeden Fall verstanden werden und ablenkendes Beiwerk hätte diesem Verstehen hinderlich sein können; viertens ist aus seinem Spottlied auf Instrumente und Instrumentalisten ersichtlich, dass seine Vortragskunst anscheinend mit der aufblühenden Instrumentalmusik an den Höfen in erbitterter Konkurrenz stand,⁵¹ und schließlich legt der generelle Ernst und Stolz, den sein Werk durchzieht, nahe, dass er sich wohl nicht die Blöße gegeben hätte, gleichzeitig selbst ein Instrument einzusetzen. Diese Indizien, gepaart mit den sich gegen eine Begleitung sträubenden Melodien, könnten auf ein genuines, unbegleitetes (Solo)Œuvre hinweisen. Das bedeutet natürlich nicht, dass die Lieder nicht begleitet werden konnten. Im Wechsel von verschiedenen Bordunen, Fauxbourdon-Passagen und heterophonen Umspielungen, lässt sich eine effektvolle Begleitung planen. Die Melodiebildung und v. a. die Sprünge, die sich häufig an Versenden finden, vereiteln jedoch zumeist die typischen Kadenzbildungen des 15. Jahrhunderts. Allen Melodieüberlieferungen dieser Kategorie ist zueigen, dass sie in der Notation keine durchgehende rhythmische Strukturierung aufweisen.

⁵¹ Lied 115* („Ich kam ains mals czu ainem tag“) nach der Edition von Hans Gille und Ingeborg Spriewald (Hgg.), *Die Gedichte des Michel Beheim. Nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger Hs. cpg 312 und der Münchener Hs. cgm 291 sowie sämtlicher Teilhandschriften*, Berlin: Akademie-Verlag 1968 (Deutsche Texte des Mittelalters 60, 64, 65) 1, 420. Eine Opposition zwischen Instrumentalmusik und Gesang findet sich schon in früheren Quellen des Spruchsangs, so wird der Ton II des „Unverzagten“ in der Jenaer Liederhandschrift (D-Ju El.f.101, fol. 40r) mit den Worten eröffnet: „Ez ist eyn lobeliche kvnst, der seitenspil tzvo rechte kann. die giger vreuwen maniges mvot.“, nur um in der Folge den Gesang als die edlere Kunst darzustellen, die im Gegensatz zum Fidelspiel zum Fürstenlob verwendet werden kann. Obendrein, und damit schließt die erste Strophe: „sanc mac man scriben vnde lesen“ – „Sang kann man aufschreiben und lesen“. Die Notierbarkeit vokaler Musik wird hier gegen die Mündlichkeit von Instrumentalmusik ausgespielt, wobei offenbleiben muss, ob der Unverzagte nur auf die Verschriftlichkeit des Liedtextes anspielte, oder auch andeuten wollte, dass die musikalische Notation nur für gesungene Musik vorgesehen war.

Ich kam uff ein grunde
 Ich muel beham von wernstgubel
 In ein gebirg was wilde da was vil wünderliche
Da fund ein silber grube
 Da ein herch hertz was fra do ich sie anesach
 dar ein ich mich nun habe vn wolt da suchen silber
Ich spurt vil greber die da worn gewesen
 vnd vor mir heten graben
 Das oberst das gut was zu gewinen das was als dachin
 Ich fund niht vinden me
 Des mußt ich armer lang zeit styn aben
 die ersten funden erz gar mancherle
 Wie sie es wolten haben
Darumb was gross dar ir gerom
 Dar in die künsten afelne flugen mancher hande brach

- Ill. 5: „Trummetenweise“ (Michel Beheim, D-HEu cpg 312, fol. 172r-v) in typisch rhythmusloser Verwendung von Semibreven als Puncta und Longen zur gelegentlichen Markierung von Verszeilenenden. Die übersichtliche Einrichtung der Melodien in Beheims Haupthandschrift erleichtert die Analyse: Jede Verszeile erhält eine eigene Notenzeile, der Text des ersten Stollens ist mit grüner, der des zweiten Stollens mit roter und der des Abgesangs mit blauer Tinte geschrieben. Die Kadenzten, die durch Sprung aufwärts oder abwärts erreicht werden, sind hier mit einem roten Kreis markiert. Die übrigen (blaue Kästen) werden durch einen melodischen Halbtonschritt nach oben gebildet. Alles in allem ist dies eine Weise, die sich einer standardmäßigen Begleitung durch ihre Melodie- und Kadenzbildung eher entgegenstellt.

2.

Eine andere Gruppe von Melodien scheint sich den neuen Gepflogenheiten eines unter dem Eindruck mehrstimmiger Satztechniken aufkommenden Zeitgeschmacks zumindest teilweise gefügt zu haben. Darunter finden sich Überlieferungen älterer Melodien aus dem Bereich des Minnesangs (wie die späten Neidharte), neue Kompositionen in traditionellen Stilen (wie viele Melodien des Mönchs von Salzburg, Hugos von Montfort bzw. seines Knappen Burgk Mangolt, und Oswalds von Wolkenstein), sowie die meist anonymen Lieder schlichten Charakters, die in den studentischen Liederbüchern dieser Zeit zu finden sind (typische Beispiele dafür wären aus dem Lochamer-Liederbuch die Lieder Loch 7: „Mein freud möchte sich wol meren“, Loch 8: „Ich far dohin“ und Loch 35: „Verlangen thut mich krencken“). Die Melodien sind eng entlang der Texte gebaut und weisen Binnenwiederholungen auf. Oft ist in der Notation ein Referenzrhythmus anzutreffen. Viele dieser Melodien scheinen sich auf den ersten Blick für eine Adaptierung im Fauxbourdon oder Discantus zu eignen, lassen im Detail aber gelegentlich die nötigen Tenor-Kadenzschritte vermissen. Leichte Kunstgriffe in der Begleitung können diese Lücken aber überbrücken, indem man etwa Kadenzen vortäuscht oder ergänzt, wo sie in der Melodie fehlen (beispielsweise durch sekundweises Auffüllen eines melodischen Sprungs in der Begleitung), oder Cantusklauseln kurzerhand in die Oberstimme verlegt. Durch den pauschalen Charakter der Begleitklänge fallen solche Regelverstöße in der Stimmführung im Grunde nicht auf. Ein Wechsel zwischen Bordun- und Fauxbourdon-Strecken ist auch hier in den meisten Fällen eine gute Basis für eine instrumentale Begleitung, die natürlich darauf aufbauend melodisch verfeinert werden kann. Dass Oswald von Wolkenstein sich obendrein nicht scheute, für die Auszierung solcher Melodien eigentlich veraltete Organumtechniken einzusetzen – darunter das von ihm selbst zitierte „Quintieren“ –, zeigt die „organale Zweistimmigkeit“ mancher seiner mehrstimmigen Lieder,⁵² bei der er Quintparallelen und Sextparallelen praktisch bedeutungsgleich einsetzte. Wichtig war ihm bei der Verwendung dieser Techniken offenbar nicht ein korrekter Satz nach Guilielmus Monachus (siehe Anm. 30), sondern der klangliche Effekt – sei es einfach der Spaltklang durch eine zweite Stimme oder eine assoziative Nachahmung westlicher Satztechniken. Für Melodien dieser Kategorie steht also die volle Bandbreite an Begleitungstechniken zur Verfügung, die der Titel dieses Beitrags umspannt.

⁵² Siehe dazu Marc Lewon, „Oswald von Wolkenstein: Die mehrstimmigen Lieder“, in: Ulrich Müller und Margarete Springeth (Hgg.), *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin/New York: de Gruyter 2011, 168–191.



- Ill. 6: „Do man den gumpel gampel sank“ (Neidhart, w7, A-Wn s.n. 3344, fol. 107v) in „semi-mensural“ notiertem Referenzrhythmus. Für eine „Klischeeharmonisierung“ dieser Melodie sind flexible Begleitungsstrategien erforderlich: Es bietet sich an, für die sekundweise aufsteigenden Kadenzen (rote Kreise), die Melodie gedanklich in eine Cantusfunktion zu verlegen. Die absteigenden Kadenzen (blaue Kästen) können in Tenorfunktion verwendet und die zwischenliegenden Passagen mit wechselnden Bordunklängen unterlegt werden.

3.

In die letzte Kategorie sortiere ich die „Tenores“, sowie andere Melodien, die über eine für die Anwendung polyphoner Improvisationstechniken des 15. Jahrhunderts prädestinierte Melodieführung verfügen. Sie weisen darüber hinaus meist eine rhythmische Anlage auf, die sie so erscheinen lässt, als wären sie direkt aus einem polyphonen Satz entnommen. Gerade im Lochamer-Liederbuch finden sich viele solcher Melodien. Sie haben i. d. R. ein Eingangsmelisma, ihre Notation präsentiert eine größere Palette von Notenwerten, die deutlich über den einfachen Wechsel von Semibrevis und Minima des Referenzrhythmus hinausgehen und enthalten zu den Kadenzen hin schrittweise absteigende Linien, die sich ideal für die Verwendung in der Tenorfunktion innerhalb eines mehrstimmigen Satzes eignen. In vielen Fällen sind diese Kadenzen sogar mit den für mehrstimmige Bearbeitungen typischen Klauselbewegungen versehen. Solche Melodien lassen sich nicht nur leicht über Fortschreitungsmodelle

harmonisch begleiten, sie können auch meist ohne weitere Eingriffe in einen mehrstimmigen Satz nach den Prinzipien zeitgenössischer Discantus-Lehren überführt werden. Die Melodien haben ein inhärentes Potential zu mehrstimmiger Bearbeitung und stammen in manchen Fällen vielleicht sogar von vornherein aus polyphonen Sätzen.

The image shows a manuscript page with two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tenor' in red ink. The notation consists of square notes on a four-line staff. Red circles and blue boxes highlight specific rhythmic and melodic patterns. The text below the notation is in Gothic script, with some words in red ink. The text includes: 'wach auf wo orient plicht', 'Vem schon Ich fürcht', 'Wach auf mein hort der leucht dort her von orient der leuchte tag plicht durch dy bro vernim den glanz by dem plob ist des hymels glanz gemerget schon mit rechter substanz Ich fürcht lüchlich fürchtlich es taget here Ich klag das mozt das ich ni mag Ich hör dy vogell vor der hag mit heiler stym erklingt schon frau nachtagull mit nem süßen don mit twingt gewallt das ich sy müch lon daromb ich dich in sorgen stan', 'Nur verlaub frau mens heezn ein speer mich runderet das ich mit bleibn mag sthaidn lieb mir trawen penigt in mündlen rot mich darzu twingt der ytter tod mich dar von ir y demgt dar omb muß ich verczagn', 'Ich smigz d'allerliebste so icho man mit willn so gar on argeu man noch hawer zu dysem newnd tar was ich die wünsch das wred die war Ich vünstly die tarwert gute tar dy lass ich die frau zu lege', 'Varam hngottsmachen'.

- Ill. 7: „Wach auf mein hort der leucht dorthier“ (Oswald von Wolkenstein, D-Bsb Mus. ms. 40613, S. 2). Die einstimmige, anonyme Überlieferung von Oswalds berühmtem Tagelied im Lochamer-Liederbuch enthält zahlreiche Hinweise auf einen polyphonen Kontext: Eine differenzierte Rhythmisierung, eine fast mechanische Standardauszierung der Kadenzen (rote Kreise), die in dieser Form ständig in Tabulaturen und Liedsätzen der Zeit anzutreffen ist, und die Beischrift „Tenor“. Die schrittweise absteigenden Kadenzklauseln (blaue Kästen) erlauben, die Melodie eins zu eins in einem mehrstimmigen Satz nach den Discantusregeln der Zeit umzusetzen, und zwar – wie die Rubrik selbst schon verrät – in der Funktion einer Tenorstimme.

Es ist ein höchst spekulatives Unterfangen, die umfassende Beschreibung eines wenig konkreten Gegenstands vornehmen zu wollen, der schon von der Anlage her nicht in die Welt der Schriftlichkeit gehörte, daher *per se* nicht überliefert ist, und den man nur aus Spurenelementen ableiten zu können vermeint. Es soll demnach nicht der Anspruch erhoben werden, rekonstruieren zu können was gewesen ist, sondern nur nach bestem Wissen und Gewissen versucht werden herauszufinden, was gewesen sein könnte. Die zuvor formulierten Gedanken, auch wenn sie gelegentlich mit dem Brustton der Überzeugung daherzukommen scheinen, sind daher nur eine Ahnung, bestenfalls die Beschreibung einer Möglichkeit, die sich im praktischen Versuch bewährt hat.⁵³

⁵³ Wie sehr solche Überlegungen und die resultierenden Klangergebnisse von eigenen Erfahrungen und Wunschenken abhängig und beeinflusst sind, wurde eindrucksvoll dargelegt von Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.