

tigen darstellenden Kunst oder Literatur behandeln konnte oder sogar mußte, liegt gerade hier auf der Hand.

Mit Lowinsky ist auch einer der letzten jener deutschen Emigranten dahingegangen, die als akademische Lehrer in den Vereinigten Staaten eine hochqualifizierte Musikforschung aufgebaut und verbreitet haben. So wichtig diese Leistung Lowinskys gewesen ist: Seine Wirkung und seine Bedeutung kann sich darin niemals erschöpfen, denn sie liegt wesentlich – und über die Vereinigten Staaten weit hinausgreifend – in seinem imposanten wissenschaftlichen Œuvre; etwas von dessen innerem Gewicht mögen die vorstehenden Bemerkungen wenigstens erahnen lassen. Und vielleicht hat diesem Schaffen auch der Widerspruch, den es zum Teil gefunden hat, Wirkung gegeben. Überhaupt wird man die Herausforderung an das Fach und an die Fachkollegen, die Lowinsky in und mit seinen Arbeiten immer wieder vollzogen hat, nicht geringschätzen dürfen: Er hat mit seinen Thesen, wie wenige Musikologen seiner Zeit, andere zur Vergegenwärtigung und Bewußtmachung des Erkannten und Ungewissen, des Sicheren und der Spekulation, angeregt, oft sogar gezwungen. So lebt dieses sein Werk und seine Persönlichkeit weiter, wohl selbst bei jenen, die ihm nicht immer haben folgen können; diejenigen, denen Lowinsky sich fachlich und persönlich verbunden gefühlt hat, haben in ihm nicht nur einen diskussionsbereiten und hilfreichen Kollegen, sondern auch einen väterlichen Freund verloren.

## Gesangsvortrag von Reimpaaren

von Christoph Petzsch, Augsburg

Sofern man von Michel Beheims *Buch von den Wiernern* (1462) absieht, wurden epische Strophen im Mittelalter gesungen; die im Heidelberger Autograph cpg 382 vorangesetzte ‚Regieanweisung‘ stellte Singen oder Vorlesen zur Wahl<sup>1</sup>. Der Gesangsvortrag von Epenstrophen ist unbezweifelt und wiederholt behandelt<sup>2</sup>, derjenige von Reimpaardichtungen blieb umstritten. Er fand auch weniger Interesse, und so geben Nachschlagewerke wie *MGG*, *Riemann Musiklexikon* und *The New Grove (Epic song)*, das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (Reim)*, Musik- und Literaturgeschichten keine Auskunft. Zuvor nur in anderem Zusammenhang angeschnitten, soll die Frage hier eigens behandelt werden.

### 1

Ewald Jammers nahm für Reimpaarepen einen Vortrag nach der Art des ‚kirchlichen Rezitativs‘ an, ‚Vortrag auf einem einzigen Tone, mit Senkungen der Stimme am Schlusse

<sup>1</sup> ‚[ ] das man es lesen mag als ainen spruch oder singen als ain liet [ ]‘ im Heidelberger Autograph cpg 386, fol. 1 recto. Vgl. dazu Verf., *Michel Beheims ‚Buch von den Wiernern‘ Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichtes*, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der österr. Akademie der Wissenschaften* 109 (1972), S. 266–315 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 23), Wien 1973, hier S. 275–278.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. A. Geering, *Die Nibelungenmelodie in der Trierer Marienklage*, in: *Kongreßbericht Basel 1949*, Basel o. J., S. 118–121; K. Bertau u. R. Stephan, *Zum sanglichen Vortrag mittelhochdeutscher strophischer Epen*, in: *ZfdA* 87 (1957), S. 253–270; H. Brunner, *Epenmelodien*, in: *Formen mittelalterlicher Literatur Siegfried Beyschlag zum 65. Geburtstag*, Göttingen 1970 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 25), S. 149–169. Auch andere Arbeiten vergleichbarer Aufgabenstellung berühren die Fragen des Vortrags von unstrophischen Epen nicht.

der Sätze und in ausgearbeiteterer Form am Schluß der Abschnitte“, mit Beispiel aus dem *Parzival*<sup>3</sup>. Wolfgang Mohr äußerte Skepsis, seine Aufführungsversuche haben „nicht bestätigt, daß Dichtungen wie Wolframs *Parzival* in einer Art Psalmodierten vorgetragen worden sind“<sup>4</sup>. Doch sah er sich in diesem Punkte von der Überlieferung nicht gestützt. Gleichwohl zweifelte er nicht, daß eine „objektive, gleichsam gesungene Stilisierung [. . .] der Tod der Wirkung“ sei. Er ging dabei offensichtlich von einem Ausmaß des Normalisierens bei Rezitationsartigem aus, das mit dem mittelalterlichen Sangvers nicht zu vereinbaren ist. Dem stehen Erkenntnisse dieser Jahre nicht nur für Westeuropa<sup>5</sup> entgegen. Ein „deklamatorisches Prinzip“ (Ulrich Pretzel), von einem Schwerpunkttakt noch nicht unterbunden, konnte Verse, den Sinnakzenten des Textes gemäß, in Spannung setzen. Der Möglichkeiten waren nicht wenige, wie die erste Aufarbeitung der Sachverhalte von Jahrhunderten gezeigt hat<sup>6</sup>. Noch für Adam von Fulda im späten Mittelalter galt: „Tactus [. . .] nihil enim aliud est, nisi debita et conveniens mensura“<sup>7</sup>, was ohne Zweifel Raum für weiteres ließ. Die Möglichkeiten solcher Art kommentierte Ewald Jammers bei anderer Gelegenheit implicite: „Baustein ist also die gesungene Silbe“ – als „erfüllte Zeit“ (Thrasylbulos G. Georgiades) –, „auf ihr beruht die vielgerühmte ‚Einheit‘ von Wort und Ton [. . .]. Und wir müssen den Bauwillen von den Möglichkeiten aus verstehen, die diese Einheit besaß [. . .]“<sup>8</sup>. Wolfgang Mohrs Prämisse, auf „Tod der Wirkung“ zugespitzt, läßt sich nicht halten. Mit Absicht wirksam zu werden, war dem Autor immer wieder möglich, nichts hatte unverändert zu bleiben. Im folgenden geht es um Reimpaarfolgen überhaupt; große Reimpaarepen wurden auch sicherlich nur abschnittsweise vorgetragen.

Mohr hatte namhafte Vorgänger. Karl Lachmann konstatierte 1833 in einem Berliner Akademievortrag, Reimpaare ohne strophische Abteilung seien im Hochmittelalter „ganz sicher [. . .] nur gesagt und gelesen“<sup>9</sup> worden, Andreas Heusler<sup>10</sup> ging wie andere aus von dem Aspekt der Unsangbarkeit<sup>11</sup>. Bei der Frage der Sangbarkeit von Otfrids *Evangelienbuch* (gegen 860) trat Franz Saran der zuvor vertretenen Auffassung entgegen, sowohl Vortragen mit als auch ohne Singen sei möglich gewesen. Gesangsvortrag erfordere scharf absetzende strophische Gliederung, überdies sei der Text unsangbar, weil betrachtend<sup>12</sup>.

<sup>3</sup> E. Jammers, *Ausgewählte Melodien des Minnesangs*. Tübingen 1963 (= ATB, Ergänzungsreihe 1), S. 75f. und Beispiel Nr. 6.

<sup>4</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, übersetzt von W. Mohr. Göttingen 1979 (= GAG [wie Anm. 2] 200), Einleitung S. 16.

<sup>5</sup> H. van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*. Utrecht 1972, S. 45 u. ö.

<sup>6</sup> Überblick für den Zeitraum vom 9. bis 15. Jahrhundert vom Verf. *Text-Form-Korrespondenz beim Vortrag mittelalterlicher Verse, auch bei der ‚Tageweise‘ Albrecht Leschs*, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Ch. Cormeau, Stuttgart (1979), S. 412–446 mit weiterer Literatur.

<sup>7</sup> *De musica*, Abdruck Gerbert. *Scriptores*. Bd. 3, S. 362a.

<sup>8</sup> E. Jammers, *Die Wahrheit der Sprache und der Musik in der mittelalterlichen (ahd.) Dichtung*, in: *Wahrheit und Sprache. Festschrift für Bert Nagel*, Göttingen 1972 (= GAG [wie Anm. 2] 60), S. 15–33, hier S. 24f.

<sup>9</sup> *Sagen* erscheint damals neben *singen*, aber auch neben *lesen* (dieses sehr weit überwiegend noch ‚vorlesen‘ bedeutend). – Vgl. dazu noch H. M. Schaller, *Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert*, in: *Zürcher Hochschulforum 2*, Zürich u. München 1981, S. 249–271, hier S. 256: „Dichtungen, Briefe, Gesetze und Verordnungen, ja ganze Abhandlungen wurden vorgelesen“.

<sup>10</sup> A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 3 Bände, 2. unveränderte Auflage Berlin 1956. Nach Behandlung der Reimpaardichtungen bis § 627 beginnt mit § 628 „Der Bau der sanglichen Verse. Wort und Weise“.

<sup>11</sup> Weiteres vgl. in der Miscelle vom Verf., *Otfrids cantus lectionis*, in: *Euphorion* 56 (1962), S. 397–401, Wiederabdruck in: *Otfrid von Weissenburg*, Darmstadt 1978 (= WdF 401), S. 219–228.

<sup>12</sup> F. Saran, *Über Vortragsweise und Zweck des Evangelienbuches Otfrids von Weissenburg*, Halle 1896, S. 10ff. Saran wirkte nach bis in die Literaturgeschichten von G. Ehrismann (Bd. 1, S. 195) und H. De Boor (Bd. 1, S. 81).

Dem ist etwa entgegenzuhalten, daß noch Heinrich Schütz Kapitelüberschriften vertont hat. Spätestens hier stellt sich die Frage nach der Art des Vertonens. Bei Otfrid und anderen ist nicht mit *modulatio* (später *concentus*), sondern mit *pronuntiatio* (*accentus*) zu rechnen, nicht mit „entfalteter“ Melodie (Jammers), sondern mit einer nur wenig entfalteten. Diese dem Lektionston sehr nahe Vortragsart setzte Jammers auch für den *Parzival* an. Bruno Stäblein zufolge waren „Lektions- (und Orations-)Töne die einfachsten, auf der Grenze zwischen Sprache und Musik stehenden Gebilde des Choral“<sup>13</sup>. Es steht außer Frage, daß dieser Sachverhalt weiterführen kann. Davon abgesehen ist ein Anspruch von Ausschließlichkeit bei der Alternative mit oder ohne Singen bei Mittelalterlichem von erheblicher Problematik. (Auch bei anderen Fragen sollten wir auf systematisches Verfahren verzichten.) Dabei apodiktisch zu urteilen, hat seine Gefahren, wie noch zu zeigen ist.

Vorbildliche Zurückhaltung übte Karl Bertau, der Gewicht auf die Fragen der „Rezitationsmelodien“ legte<sup>14</sup>. Von Otfrid ausgehend, zog er die Nibelungenstrophe (*Marienklage*), die Titurelstrophe und anderes heran, kam danach auch auf die Hypothese von Jammers (s. o.) zu sprechen. Er lehnte sie nicht ab, denn „es gibt durchaus Argumente, die es nahelegen könnten, daß Jammers so unrecht nicht hat“ (S. 13). Eines seiner Beispiele ist Oswalds von Wolkenstein Nr. 102 (Zählung nach der Ausgabe von Karl Kurt Klein, entspricht Nr. 61 in der Ausgabe von Oswald Koller) *Sich manger freut das lange jar* mit insgesamt 120 Versen. Alle haben einer Reimpaardichtung vergleichbar vier Texthebungen, sind indessen reimtechnisch in ‚Strophen‘ von 20 Versen unterteilt; Bertau (S. 13) erinnert hier an die 30 Verse zählenden Abschnitte im *Parzival*. „Aber dieser strophische Rahmen [ . . . ] tritt kaum in Erscheinung. Man hört nur zwei oder drei ähnliche Rezitationsformeln auf verschiedenen Tonstufen (*d, g, a*).“ Für den Hörer vernehmbares Angleichen von Versfolgen ist wesentlich, wie sich schon bei wenigem hier Folgenden zeigen läßt.

Nr. 102 ist erzählend, und von Bedeutung ist hier, daß Reimpaardichtungen episch oder erzählend sind, wenn sie nicht *lêre* vermitteln. Neben diese mit AA' BB' vierteilige Strophe sind bei demselben Autor unter anderen diejenige des erzählenden Nr. 105<sup>15</sup> und das bekannte ‚autobiographische‘ Nr. 18 (Koller Nr. 19) *Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt* mit ‚quadratisch‘ angelegter Strophenform zu halten. Instruktiv bei Nr. 18 muß noch sein, daß das nicht erzählende Nr. 8 (Koller Nr. 14) bei im übrigen gleicher Vortragsform ohne zweites B blieb. Es liegt auf der Hand, daß Erzählen die Verdoppelung von B veranlaßte. Einebnung solcher Art führt in letzter Konsequenz zu Reimpaaren, möglicherweise auch mit dem kontinuierlichen Wiederholen einer nur wenig „entfalteten“ Melodie (Jammers). Ausschlaggebend scheint die Textart gewesen zu sein. Das Korrespondieren von Textart und Vortragsform ist auch in anderen Fällen unverkennbar<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Artikel *Lektionston*, in: *MGG* 8. Vgl. dazu auch Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Paris 1883–87, Neudruck Graz, 1954, Bd. 5: „Lectiones [ . . . ] appellantur, quia non cantantur, ut psalmus vel Hymnus, sed leguntur tamen: illic enim modulatio, hic pronuntiatio sola quaeritur“ Dabei bedeutet „pronuntiatio“ nicht alternativ ein gesangsloses Sprechen, und „tantum“ sowie „sola“ sind nicht ausschließend, modifizieren vielmehr das „cantare“

<sup>14</sup> K. Bertau, *Epenrezitation im deutschen Mittelalter*, in: *Études Germaniques* 20 (1965), S. 1–17 (mit Notenbeispielen und zwei Faksimiles), hier S. 6.

<sup>15</sup> Näheres bei Verf., *Oswald von Wolkenstein Nr. 105 ‚Es komen neue mer gerant‘ Text-Form-Korrespondenz als Kriterium bei Fragen der Datierung und Überlieferung*, in: *ZfdPh* 91 (1972), S. 337–351

<sup>16</sup> Vgl. oben über Anm. 6. – Man vergleiche hierzu auch die *Chanson de geste*, gekennzeichnet von einer „unbeschränkten Wiederholung“ der gleichen Zeilenmelodie (F. Gennrich, Artikel *Chanson de geste*, in: *MGG* 2).



Strophen mit Kreuzreimbindung a b a b, den drei *briefen* und bei einem Gedicht in leicht abgewandelter Titulrestrophe, nicht aber bei den auch vom Autor so genannten *liedern*. Müller folgerte ‚mathematisch‘, nur diese seien mit Melodie entstanden.

Entgegenzuhalten ist dem einmal, daß im gleichen cpg 329 zu Nr. XXIX mit Kreuzreimbindung eine Melodie notiert wurde, zum anderen, daß die damals nicht selten als Vortragsform übernommene Strophe zu Wolframs Epos *Titulrest* (Reimfolge a b a b c c) mit Melodie überliefert ist<sup>21</sup>. Der Mönch von Salzburg adaptierte sie für sein Kalendergedicht, was im hier folgenden noch Relevanz erhalten wird. Die Melodie hat „wenige Rezitationstöne“<sup>22</sup>. Jammers nimmt auch für die von Hugo als *reden* bezeichneten Gedichte musikalisches Rezitieren an<sup>23</sup>. In einer Handschrift (Abschrift) des 15. Jahrhunderts<sup>24</sup> sind zu nicht wenigen Folgen von Vierzeilerstrophen mit Kreuzreimbindung – solche auch bei Hugo einmal mit Melodie – Melodien notiert. Im Schlußteil dort fehlt die Notierung zu Texten schlichtester Reimbindung, wozu noch unten zu vergleichen ist. Hier bleibt festzustellen, daß bei Hugo von Montfort von einer ‚mathematischen‘ Folgerung nicht die Rede sein darf, vielmehr bleibt zu folgern, daß es offensichtlich mehr als einen Grund gab, auf Notierung der Melodie zu verzichten. – Weniger brüchig scheint Müllers Argumentation bei Gedichten Oswalds von Wolkenstein zu sein. Bei mehr als einhundert Gedichten insgesamt sind allein das Reimpaargedicht Nr. 112 und das Kalendergedicht Nr. 67 ohne Melodie überliefert. Dieser Sachverhalt erfordert unvoreingenommene Prüfung, bei welcher weiter auszuholen ist.

Das Register der Handschrift A von 1425 nennt das mit Melodie versehene Kalendergedicht Nr. 28 (Koller Nr. 47) „gesungen“, das in Reimpaaren abgefaßte, ohne Melodie aufgezeichnete Nr. 67 „gesprochen“. Die Feststellung des Zeitgenossen hat Gewicht. Erlaubt sie, Reimpaare generell als nicht gesungen zu bestimmen? Müller hielt sich bei den Kalendergedichten nicht weiter auf. Da inzwischen einschlägige Literatur erschien<sup>25</sup>, ist es nachzuholen. – In Handschrift A waren zunächst in dieser Reihenfolge Nr. 28, 67 und das ‚astrologische‘ 22 (strophisch geordnete Kreuzreimgruppen mit Melodie) aufgezeichnet. Daß derartige Gedichte – die einzigen beim Wolkensteiner – aufeinander folgten, kann Absicht gewesen sein. Erika Timm denkt hier an Einzelblätter als Vorlagen (S. 94). Auf zwischen ihnen Freigelassenem<sup>26</sup> sind nachträglich Nr. 32 (Ton von 28) und 23 (Ton von 22) eingeschoben.

<sup>21</sup> Vgl. über Anm. 3 oben, hier Nr. 17 (S. 149) sowie über die hier folgende Anm.

<sup>22</sup> Vgl. über Anm. 14 oben, hier S. 9.

<sup>23</sup> E. Jammers, *Hugo von Montforts Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg)*, in: *Ruperto-Carola* Jg. 9, Bd. 21 (1957), S. 58–64, hier S. 62. Hugos Titulrestrophenmelodie sei nicht notiert, da „gebildeten Sangeskundigen“ bekannt, wie Jammers annimmt.

<sup>24</sup> *Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt*, hrsg. von W. Bäumker, Leipzig 1895, Nachdruck Hildesheim/Wiesbaden 1970. Zu den *Hohenfurter Handschriften* siehe W. Salmen, in: *MGG* 6.

<sup>25</sup> W. Kersken, *Genner beschnaid. Die Kalendergedichte und der Neumondkalender des Oswald von Wolkenstein*, Göttingen 1975 (= *GAG* 161), S. 249ff., ders., *Die Kalendergedichte und der Neumondkalender Oswalds von Wolkenstein*, in: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977*, Göttingen 1978 (= *GAG* 206), S. 425–453; H. A. Hilgers, *Versuch über deutsche Cisojani*, in: *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978*, Tübingen 1979, S. 127–161; ders., Rezension von Kersken, in: *Anzeiger für deutsches Altertum* 90 (1979), S. 160–169; W. Röhl, *Oswald von Wolkenstein*, Darmstadt 1981 (= *EdF* 160), S. 114–118.

<sup>26</sup> E. Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck u. Hamburg 1972 (= *Germanische Studien* 242), S. 84 u. ö.

Der Text der Reimpaare von Nr. 67 ist in zwei Spalten in A untereinander geschrieben, in B in mehreren Spalten pro Seite „Wort für Wort untereinander“ (Kersken, S. 35), ebenso in der Parallelüberlieferung cgm 3897, fol. 319<sup>r</sup>–320<sup>v</sup> <sup>26a</sup>. Für Nr. 67 sind in B die Seiten mit Raster vorbereitet, mutatis mutandis vergleichbar in A das komplizierte, über fünf Seiten reichende Schema für Nr. 28 (Melodie mit unterlegtem Text geht voran). Diese Besonderheiten sind nur mit der Anlage und Funktion von Kalendergedichten (Cisiojani) zu erklären.

In A sind die Reimpaare zu Strophen von drei Reimpaaren unterteilt, bedingt von der Zahl der Monate, deren Namen diesen (zwölf) ‚Strophen‘ beigefügt sind. Ob eine Melodie zu assoziieren war, bleibe offen. Indessen sei auf die drei Reimpaare von Beheims ‚Angstweise‘ hingewiesen sowie auf die Stollen von Oswalds Nr. 63 mit Melodieincipit *fffc dedc* und ausschließlich einsilbig kadenzierenden Vierhebern (wie in Nr. 67). Wolfgang Kersken schließt S. 35 aus dem Fehlen der Melodie, Nr. 67 sei „eher als Kalender“ angesehen worden, und später, 1977 in Seis, nimmt er an, die ursprüngliche Fassung von Nr. 67 sei „die in Kolonnen“ gewesen wie in der Handschrift cgm 3897, wo eine Melodie ebenfalls fehlt (S. 443). Zu seinen Bemerkungen über „krasse Fehltritte“ älterer Forschung ist die Kennzeichnung von Kalendergedichten als „formal schwierige [. . .] Materie“ durch Walter Röll (S. 116) und von diesem zu Nr. 28 in A Beigetragenes erhellend zu vergleichen. Weiteres bei Wolfgang Kersken und Heribert A. Hilgers<sup>27</sup>. Jene Fehltritte erklären sich durch den Stand der Forschung damals. Nach alledem sehen wir Wesentliches besser, und eigentlich sollte der Gesangsvortrag von Kalendergedichten – wie bei Nr. 28 und beim Mönch von Salzburg<sup>28</sup> – weniger plausibel erscheinen als das Fehlen der Melodie bei den Reimpaaren von Nr. 67. Sie konnte angesichts der intrikaten Anlage belangloser erscheinen. Die hier vermutlich entscheidende Frage lautet: Wie sind Kolonnen mit Melodieaufzeichnung zu koordinieren? Nr. 67 verliert damit an Beweiskraft im Sinne Müllers. Auch anderes trägt zum Entkräften bei, wie im folgenden zu zeigen ist.

## 3

Bruno Stäblein merkte zu Nr. 28 an, daß aus dem frühen Mittelalter neumierte Kalenderverse bekannt seien, „wie überhaupt im Mittelalter wesentlich mehr gesungen wurde, als wir uns vorstellen“<sup>29</sup> (stets zu vergegenwärtigen). Bei jenen frühen Versen ist Bindung zur Strophe nicht anzunehmen. Bei der Behandlung der Stabreimdichtung und ihres Gesangsvortrages hielt Dietrich Hofmann fest, daß „regelmäßig gebildete Strophen“ westgermanisch nicht bezeugt seien; Strophisches wie im Norden sei eine „jüngere

<sup>26a</sup> Vollständige Abbildung in *Oswald von Wolkenstein, Streuüberlieferung*, hrsg. von H.-D. Mück, Göttingen 1985 (= *Litterae* 36), S. 49–52.

<sup>27</sup> Hilgers spricht auch von damit gegebenem „Anlaß zu Sprachspiel und Sprachkombinatorik“ (S. 168). Oswalds Neigung dazu ist bekannt.

<sup>28</sup> Strophische Melodie haben auch die zwölf Strophen des Cisiojanus *Besniten wirdigleichen* des Mönchs von Salzburg, überliefert im cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift) fol. 662<sup>r</sup> (P Runge Nr 98). Es ist die Titulstrophe, die bei Hugo von Montfort ohne Melodie blieb. Diese ist im cgm 4997 der Rezitationsmelodik nicht ferne.

<sup>29</sup> B. Stäblein, *Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individualliedes*, in: *DVJS* 46 (1972), S. 113–160, hier S. 144 mit Anm. 74.



Entwicklung“<sup>30</sup>. Der mittelalterlichen Strophik bei uns ferner sind die – auch vertonten<sup>31</sup> – Hexameter von Hause aus. Strophisch sind weder der *Heliand* noch das *Evangelienbuch* Otfrids, indessen jeweils mit einigen Neumen versehen (bei Otfrid seit langem bekannt)<sup>32</sup>. Es folgen nun Zeugnisse aus späterer Zeit, weniger Gesichertes sei vorweggenommen.

Beim altfranzösischen Epos sind ‚Achtsilbler‘ gereimt, was dem mittelhochdeutschen Reimpaar entspricht. Sollte nur die *Chanson de geste*<sup>33</sup> gesungen worden sein, mit „unbeschränkter Wiederholung“ der gleichen Zeilenmelodie? Ein frühes Beispiel von Langzeilenmelodik, hier noch nachzutragen, ist das *Petruslied*: Das auch abschließende Kyrie bündelt den Text zu je zwei Reimpaaren. Nur zu erschließen sind Melodien durch die wichtige „Programmstrophe“ (Helmut de Boor) XV, 14 des *Marners* (13. Jahrhundert)<sup>34</sup> mit Beginn *Sing ich den liuten mîniu liet*. Sein der *lêre* nicht geneigtes Publikum begehrte vor allem auch Episches zu hören, darunter die Reimpaardichtungen von *König Rother* und von *Dietrichs Flucht*.

Zweifel entfallen bei einem Zeugnis sui generis, was zugleich den Blick auf wenig Erforschtes lenkt. Der Traktat *De rithmis* des 1379 in Dresden bezeugten Magister Dybinus enthält auch einen „rithmus renovatus“<sup>35</sup>. Reimpaare sichert dort (S. 104) „ut iterum due consonantie [Reimklänge] immediate sequentes sint sub una sonoritate, et iterum due sub una, etc. de aliis“; für Gesangsvortrag bürgt „carmine“ im Kontext dort. Nicht geringe Beweiskraft hat auch eine Reihe von Versolgen im oben genannten *Hohenfurter Liederbuch*<sup>36</sup> von der Mitte des 15. Jahrhunderts, in welchem wie bei Hugo von Montfort Vierzeiler überwiegen. Zu den Kreuzreimgruppen Nr. XL ist eine Melodie im Rahmen der lydischen Quint notiert, andere zu denjenigen von Nr. XLI–XLIII, XLVI und LII. Vierzehn Reimpaarbündel von Nr. XLIX und dreizehn von Nr. LI haben Melodie, bei den Reimterzinen von Nr. LXXI heißt es „vnd man sing es wie das puer natus“. Nur zu Nr. LXXV–LXXIX am Schlusse fehlen Melodien. Indessen hat Nr. LXXVI Reimterzinen wie nachweislich mit Melodie gesungenes Nr. LXXI, und zu Nr. LXXVII verweist der Herausgeber auf Wackernagel (II Nr. 952ff.). Das Fehlen der Melodie kann stringentes Argument somit in keinem Falle sein.

Im Gedicht von der Marter der heiligen Margarete mit 340 Reimpaaren heißen die von Julius Schwietering<sup>37</sup> mitgeteilten Verse 55ff.

<sup>30</sup> E. Hofmann, *Die Frage des musikalischen Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung in philologischer Sicht*, in: *ZfDA* 92 (1963), S. 83–121, hier S. 105.

<sup>31</sup> E. Jammers, *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters*, Köln 1975 (= Paläographie der Musik I/4), S. 4.2f., 4.8, 4.24f. mit Nachweisen. Ein Zeugnis aus dem Hochmittelalter: „Barbarossa wird vom Archipoeta in Hexametern besungen, gereimte, ‚leoninische‘ Hexameter“ (*AfMf* 8 [1943], S. 27).

<sup>32</sup> B. Taeger, *Ein vergessener handschriftlicher Befund die Neumen im Münchener ‚Heliand‘*, in: *ZfDA* 107 (1978), S. 184–193.

<sup>33</sup> Zur *Chanson de geste* vgl. über Anm. 16, ein Beispiel über Anm. 3, hier S. 145.

<sup>34</sup> *Der Marners*, hrsg. von Ph. Strauch, Straßburg 1876 (= Quellen und Forschungen 14), Nachdruck Berlin 1965 (Deutsche Neudrucke).

<sup>35</sup> *I Trattati medievali di ritmica latina*, hrsg. von G. Mari, in: *Memorie del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere, classe di lettere*, 20, Mailand 1899. Der Traktat ist dort Nr. 8 (S. 467–487, separate Zählung S. 95–115). Kürzere Orientierung über die Traktate, insbesondere über Nr. 8, jetzt vom Verf., *Artes rithmicandi*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 3 (1984/85), (im Druck). Den Traktaten ist wiederholt zu entnehmen, daß *rithmi* gesungen wurden. Jammers nennt als Quelle Paris, BN, fonds latin, ms 1154, vgl. *Paläographie* (wie Anm. 31), S. 4.6.

<sup>36</sup> Vgl. Anm. 24 oben.

<sup>37</sup> J. Schwietering, *Singen und Sagen*, in: *J. Schwietering, Philologische Schriften*, hrsg. von F. Ohly u. M. Wehrli, München 1969, S. 7–58, hier S. 17. Ältere Literatur zur „alliterierenden“ Formel S. 7. Vgl. weiter Ursula Aarburg, *Probleme um die Melodien des*

„Nu wil ich [. . .?] beginnen  
 vil waerlichen singen  
 von einer vil heiligen magede  
 daz sî [. . .?] behagende  
 allen den di ez immer singen oder sagen  
 und decheinen guoten willen dazu haben“.

Der Anonymus will seine Reimpaare demzufolge singen. Ob das Vorangehen von „singen“ in der landläufigen Formel *sagen und [oder] singen* vom Reimzwang bedingt ist, bleibe offen. Für *sagen* konnte *Schwietering* (S. 18) zufolge auch *sprechen* stehen. Der Frage, ob eines für auswendiges Vortragen gewählt wurde, ist hier nicht nachzugehen; das Interesse an der Vortragsart war unvergleichlich größer. So ist einem neuen größeren Beitrag, der sich auch durch eine Fülle von lateinischen, althochdeutschen und mittelhochdeutschen Wortbelegen auszeichnet<sup>39</sup>, zu entnehmen, daß *sprechen* auch das *lesen* im Lektionston bedeuten konnte (S. 83 und öfter). Vor der für neuzeitliche Systematik wünschenswerten Beantwortung aller Fragen resignierte der Verfasser dieser entschieden weiterführenden Arbeit. Er hatte auch diachronisch bedingte Veränderungen bei den Wortbedeutungen festzuhalten.

Eine Augsburger Reimchronik von 1478 mit 161 Reimpaaren<sup>40</sup> berichtet (19ff.) von den Missetaten eines Bürgermeisters. Von dessen Komplizen heißt es dann „vom anhang sol man singen [. . .]“, eine Ansage des Folgenden. Größeres Gewicht bei der umstrittenen Frage haben zweifellos Reimpaare, zu denen eine Melodie notiert wurde, so bei der von Hugo von Reutlingen überlieferten ‚Liturgie‘<sup>41</sup> der Geißler vom Jahre 1349. Man vergleiche (so Hübner) Nr. III mit „zweizeiligen Strophen“, die für „mehrfache Verlängerung“ offen gewesen seien (S. 191). Ohrenfällige „Regelmäßigkeit“ von Melodiephrasen machte Paul Runge bei der Wiedergabe (S. 32ff.) sichtbar. Schon Hugo von Reutlingen hielt bei Beginn von Nr. I fest: „[. . .] sub priori melodia cantantur ritmi sequentes“, wobei „ritmus“ nicht ein Modell der „artes rithmicandi“ (s. o.), sondern den akzentuierenden Vers bedeutet<sup>42</sup>. Die Melodien sind wenig „entfaltet“, indessen doch schon mehr als Jammers für den *Parzival*-Vortrag ansetzte. Für Gesangsvortrag ohne Strophenmelodie ist auch Nr. IV mit mehr als fünfzig Reimpaaren beweiskräftig, von Hübner (S. 199) als ein „langatmiger,

*Minnesangs*, in *Der Deutschunterricht* 19 (1967), S. 98–118, hier S. 98–111. Seitens der Romanisten liegt vor G. Thureau, *Singen und Sagen. Ein Beitrag zur Geschichte des dichterischen Ausdrucks*, Berlin 1912. Vgl. jetzt U. Mehler, *dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland*, Regensburg 1981 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 120), hier 2.3 „Texte in deutscher Übersetzung“ und 7.3 „singen und sagen“.

<sup>38</sup> Daß das Gedächtnis damals kräftiger war als unseres, ist den Versen 9324ff. im *Renner* Hugos von Trimberg (um 1300) zu entnehmen. Ausgabe von G. Ehrismann, 4 Bände, Tübingen 1908–1911 (= *Bibliothek des Stuttgarter Literarischen Vereins* 247/48, 252 u. 256).

<sup>39</sup> Vgl. über Anm. 37 oben (Mehler). – Von Interesse muß sein, daß im Straßburger Druck von 1500 des (epischen) *Laurin* vom Editor angegeben ist „Das gar kurzweilig ist zu lesen“. Vgl. H. Brunner, *Epenmelodien*, in: *Formen mittelalterlicher Literatur*, Siegfried Beyschlag zum 65. Geburtstag, Göttingen 1970 (= *GAG* 25), S. 149–168, hier S. 149; *lesen* hatte mehr als nur eine Bedeutung.

<sup>40</sup> *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Leipzig 1862ff., hier Bd. 22 (Augsburg III), S. 356–368, diese Verspartie S. 359.

<sup>41</sup> A. Hübner, *Die deutschen Geißlerlieder. Studien zum geistlichen Volkslied im Mittelalter*, Berlin u. Leipzig 1931 (Nachdruck Hildesheim u. Wiesbaden 1969). Ergänzendes: P. Runge, *Die Lieder und Melodien der Geißler*, Leipzig 1900.

<sup>42</sup> Vgl. *Riemann Musiklexikon*, Sachtel, Artikel *Rhythmus*.



vieltrophiger“ Ruf<sup>43</sup> bezeichnet. Bei den drei Teilen von Nr. I genügten „vier melodische Phrasen“, von denen die dritte auch nur in einem ‚Zwischenteil‘, die vierte nur im Schlußteil erscheint (S. 126f.). Beim Teil II ist Übereinstimmung vom ersten Reimpaar „Nu hebet uf die uern hend/daz got daz grozze sterben wend“ an bei den Melodielangzeilen offenkundig, im übrigen erschwerend, daß danach die Notenzeichen zwischen die Textzeilen gesetzt sind. Zu Nr. I hier noch soviel, daß die Neigung zum Bilden ‚strophischer‘ Reimpaarfolgen nicht übersehen werden kann. Siegfried Beyschlag hielt fest, was hier zu ergänzen wäre: „Im Umkreis der Langzeilenlyrik des Vorhöfischen“ wurde immer wieder „der Weg vom Stichischen zur Strophe gegangen“<sup>44</sup>. Stichisches als Ausgangsstufe wird nicht nur dort anzusetzen sein, mag uns die Melodieüberlieferung auch fehlen. Ein weiteres Zeugnis dafür, daß Reimpaare wie im usuellen so in anderen Bereichen, ob als einzelne oder verdoppelte, in der Melodiebildung von Wiederholungen gekennzeichnet sind, ist eine Strophe im *Erlauer Magdalenenspiel*. Sie besteht aus drei Reimpaaren, die durchweg Vierheber sind. Die schlichte Melodie ist von häufigerem Repetieren einzelner Partien bestimmt<sup>45</sup>. Hier ist noch einmal auf Michel Beheims chronikalische ‚Angstweise‘ zurückzukommen, die bereits sehr ausführlich behandelt ist<sup>46</sup>. Ihre nicht geringe Beweiskraft fand bisher kaum Beachtung. Sie zählt ebenfalls drei Reimpaare, deren drittes textbedingt mit seiner Schlußkraft die strophische Gliederung konstituiert. Die beiden ersten sind als der größere Teil des Tones jeweils bogenförmige Langzeile mit dem Ambitus *c - a*<sup>47</sup>. Anlehnung an traditionellen Epenvortrag hat hohe Wahrscheinlichkeit, ein so versierter Autor von Sangversen wie dieser kann hier nicht zufällig oder willkürlich gebildet haben. Wir können uns zwanglos vorstellen, daß seine zahlreichen weiteren Reimpaare die Melodiebildung der beiden ersten kontinuierlich fortsetzen konnten. Doch hatte Beheim, wie dort gezeigt, anderes im Sinn, was mit der Spätzeit möglich geworden. Das im Autograph cpg 386 fol. 1<sup>r</sup> über die Melodie gesetzte, instruktive „[. . .] lesen [. . .] als ainen spruch oder singen als ain liet“ ist Anlaß, abschließend die Fragen einer solchen Alternative anzuschneiden. Allein schon sie steht ‚mathematischen‘ Folgerungen entgegen.

Das nächste Beispiel hat dabei nur eingeschränkte Bedeutung. *Ich kam ûf einen anger wî* von Suchensinn (nachzuweisen gegen 1390) ist sowohl mit 62 Reimpaaren<sup>48</sup> als auch mit

<sup>43</sup> Vgl. mit dort genannter Literatur V Mertens, *Der Ruf – eine Gattung des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, in: *ZfdA* 104 (1975), S. 68–89, woraus hier beizutragen ist. Die Beispiele mit Melodie sind fast ausschließlich einzelne Vierheber (S. 70f.), dasjenige S. 74 aus Ottokars *Österreichischer Reimchronik* ist ein Reimpaar. Bei Ottokar heißt es, wie S. 86 zitiert,

„ir ietweder den ruof  
huoben an und sungēn  
ê si den ruof volsungen.“

„volsungen“ weist auf mehr als nur wenige Reimpaare. Man vergleiche weiteres dort. Abgrenzung von Lied ist für den Verf. sicher, der Titel des Beitrages wäre deshalb zu modifizieren.

<sup>44</sup> S. Beyschlag, *Langzeilen-Melodien*, in: *ZfdA* 93 (1964), S. 157–176, hier S. 165. – Beyschlag geht auf die Frage des Gesangsvortrags von Reimpaaren nirgends ein.

<sup>45</sup> Vgl. bei H. Osthoff, *Deutsche Liedweisen und Wechselgesänge im mittelalterlichen Drama*, in: *AfMf* 7 (1942), S. 65–81, hier S. 76. Vgl. noch die Beispiele S. 77f.

<sup>46</sup> Vgl. über Anm. 1 oben.

<sup>47</sup> Für Jammers besteht die „einfachste Art“ der epischen Melodien in einer „Doppelzeile mit einer Aufwärts- und einer antwortenden Abwärtsbewegung“ (vgl. über Anm. 3 oben, hier S. 76). Sie sei „in der ursprünglichen Form nicht erhalten“, doch hätte Jammers Beheims Ton mit gebotener Einschränkung heranziehen können.

<sup>48</sup> Abdruck bei Th. Cramer, *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. III, München 1982, S. 328–332 (Suchensinn Nr. XXI).

strophischer Melodie überliefert (cgm 4997, fol. 812 = Runge Nr. 121), Reimpaare tendieren dabei zur Bildung kleiner ‚Strophen‘. Im *Fichardschen Liederbuch* (ohne Melodien) ist der Text überschrieben „Ein suberlicher hübscher höflicher spruch“. Der Terminus *spruch* ist erst jetzt geklärt<sup>49</sup>, nur die auch bei Beheims ‚Angstweise‘ artikulierte Sonderung von *liet* seit langem selbstverständlich. Zur erwähnten Alternative vergleiche man noch dreiundfünfzig kurze Versfolgen im cgm 5885, fol. 57<sup>r</sup> – 64<sup>v</sup><sup>50</sup>. Der Beginn *Man sagt als von dem adell vil* kündigt *lêre* über Adelsdinge an. Wie bei Beheims chronikalischem Ton ist eine Reimpaarfolge dem Strophischen angenähert: Auf drei Reimpaare mit einsilbiger folgt jeweils ein viertes mit klingender Kadenz. Im Explicit merkte der Schreiber des Ganzen an „man mocht disen spruch wol auch singen“; eine andere Vortragsart war ihm nicht naheliegender. Wie bei Beheim konnte ein Vortragender hier die Wahl zwischen *spruch* und *liet* treffen; *spruch* impliziert ein anderes als das Singen.

Wollten wir uns bei der Frage der Vortragsart von Reimpaaren auf ein Entweder-Oder festlegen, bereiteten wir bei dem in dieser Arbeit Zentralen unnötige Schwierigkeiten. Poetologie nach neuzeitlicher Schulbuchart hat es sicher nicht gegeben, und „res non confecta“<sup>51</sup> galt auch in dieser Hinsicht. Rezente Praktiken können bleibende Zweifel am ‚musikalischen Rezitieren‘ von Reimpaaren weiter verringern. Ursula Aarburg verwies auf Praktiken der Eskimos und der Japaner<sup>52</sup>, und mir als dem der Landessprache Unkundigen erschien in einem portugiesischen Hafenrestaurant der althergebrachte Fado keineswegs als monotoner ‚Singsang‘ (s. o.). Kontinuierliches Wiederholen einer Zeilenmelodie ist historischer Sachverhalt und auch von Zeitgenossen bezeugt. Zu vergleichen wäre der oben zitierte Kommentar des Magister Dybinus zum „rithmus renovatus“ sowie der gewichtigere des Johannes de Grocheo (um 1300) zum *cantus gestualis* (Chanson de geste). Bei ihm heißt es: „Cantum vero gestualem dicimus, in quo heroum et antiquorum [patrum?] opera recitantur“. Und weiter: „Idem debet in omnibus versiculis reiterari“<sup>53</sup>. Das ständige

<sup>49</sup> Man vergleiche in meinem Beitrag *Mittelhochdeutsch Spruch: eine Vortragsart*, der von der DVJS für 1986, Heft I, angenommen ist. Jener und der hier vorliegende ergänzen sich mit Wesentlichem. Mit ihm ist auch „gesprochen“ beim Kalendergedicht Oswalds nachträglich geklärt: ‚musikalisch zu rezitieren, nicht „entfaltet“ zu singen.‘

<sup>50</sup> Abdruck bei Cramer (wie Anm. 48). Bd. I, München 1977, S. 345–358. Autor ist Hans von Westernach, die Entstehungszeit etwa 1480, vgl. den Artikel von U. Müller, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon* (Neubearbeitung).

<sup>51</sup> Vgl. Verf., *Das mittelalterliche Lied: res non confecta*. in *ZfdPh* 90 (1971) Sonderheft, S. 1–17. Man könnte für das Mittelalter von einer poetologischen ‚Universalie‘ sprechen, da sie über Texte und Melodien hinaus Gültigkeit hat. Ein weiteres Beispiel im engeren Sinne jetzt vom Verf., *Das Hirtenhornlied des Mönchs von Salzburg. Neues nach Korrektur der Ausgaben*, in *Augsburger Jb. f. Mw.* 1 (1984), S. 7–24.

<sup>52</sup> Vgl. über Anm. 37 oben, hier S. 102.

<sup>53</sup> *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, hrsg. von E. Rohloff, Leipzig 1943 (= *Media Latinitas Musica* 2), S. 50, Zeile 18f. und S. 51, Zeile 31. Nicht anders noch im 20. Jahrhundert bei den Serbokroaten: „... eine sich ständig wiederholende Melodie zur Begleitung der gleichmäßig dahinfließenden Erzählung“. So Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge/Mass. 1960, deutsche Übersetzung von H. Martin, *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*, München (1965), S. 68. – Weiteres verdient bei dem mit dieser Studie angeschnittenen Fragenkreis mitgeteilt zu werden. Der 1905 in Bulgarien geborene Elias Canetti (Spaniol) berichtet: „Am obersten Ende saß der Großvater und las die Haggadah, die Geschichte vom Auszug der Juden aus Ägypten [ ... ] nichts entging ihm, während er im Singsang las“ (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Fischer Taschenbuch 780 [1979], S. 30). „Singsang“, was gewiß anderes ist als „entfaltete“ Melodie, wählte zum Vortrag der Thora auch Manès Sperber, *Die Wasserträger Gottes*, <sup>6</sup>/1984 (dtv 1398), S. 64. Sperber ist jüdischer (chassidischer) Herkunft aus Ostgalizien. Diese rezenten Verfahrensweisen stehen für weit Älteres. – Nefen Michaelides, die S. 55 ff. und öfter auch Übereinstimmungen von Mittelalterlichem in Europa mit Altarabischem festhält, nennt unter den Reimordnungen S. 62 ff. unter anderen auch Reimpaarfolgen (S. 64). Vgl. N. Michaelides, *Das Grundprinzip der arabischen Quasidah in der musikalischen Form syrischer Volkslieder*, Diss. Halle 1972 (ungedruckt). – Der Kirgise Tschingis Aitmatow im Interview: „Noch heute kann man in Kirgisien – wenn auch nicht mehr so oft wie früher – Sänger treffen, die ohne Pause stundenlang improvisierend alles was sie sagen wollen, in rein poetischer Form vortragen, gereimt rezitierend“. So in der *Süddeutschen Zeitung* Nr. 254 vom 4. November 1985, S. 11 (Feuilleton). Das „gereimt“ kann nicht strophisch bedeuten.

Wiederholen schloß eine mit Einzelheiten des Textes korrespondierende Modifizierung nicht aus, analog dem Vers „Condwîrâmurs“ im *Parzival*, in welchem alle Senkungen eliminiert wurden, um mit den bleibenden vier Hebungen den Namen von Parzivals Frau vernehmlicher zu machen.

## Beethovens „Bagatellen“ op. 126: Bemerkungen zu ihrer Entstehung

von Jos van der Zanden, Amsterdam

Im Gegensatz zu den *Bagatellen*-Sammlungen op. 33 und 119 lassen sich bei einer Analyse von Beethovens *Sechs Bagatellen* op. 126 mühelos, d. h. ohne sie an den Haaren herbeiziehen zu müssen, mehrere strukturelle und stilistisch-idiomatische Elemente erkennen, die das Opus vereinheitlichen; zu nennen sind u. a. das Verhältnis der Tonarten, die Polarisierung in der Stimmführung, die motivische Beschleunigung, die Anwendung und Funktion von Orgelpunkten und Ostinati, der kurze chromatische Übergang, die metrisch-rhythmische Verschiebung und die Frequenz der Registerwechsel. Die Bedeutung dieser Elemente in den *Bagatellen* op. 126 bestätigt den auditiv wahrnehmbaren Zusammenhang der sechs Stücke, und möglicherweise haben einige davon mit Beethovens Anmerkung „Ciclus von Kleinigkeiten“, welche man auf einem der Skizzenblätter finden kann<sup>1</sup>, eine nähere Verbindung.

Außer dieser inhaltlichen Differenz zwischen op. 126 und op. 33/119 – letztere Werke sind ‚Sammlungen‘ im eigentlichen Sinn des Wortes – gibt es eine zweite, formale: Anders als bei den früheren Sammlungen gibt es keine Gründe, anzunehmen, daß Beethoven beim Zustandekommen von op. 126 frühere Skizzen mit aufnahm, oder Stücke benutzte, die er bereits vollendet hatte.

Im folgenden werden wir uns nicht mit dem Inhaltlichen des Werkes beschäftigen, sondern im Anschluß an den als zweiten genannten Unterschied zu anderen *Bagatellen*-Arbeiten nähere Bemerkungen zur Entstehungszeit des Werkes machen. Die Untersuchungen werden, es sei schon hier bemerkt, auch zu einigen Vermutungen hinsichtlich des Entstehungsgrundes führen und damit ein neues Licht auf die Spontaneität des Zustandekommens werfen.

Die uns zu diesem Zweck zur Verfügung stehenden Quellen sind in zwei Kategorien einzuteilen: einerseits Briefe und Aufzeichnungen, die relevanten Passagen in den Konversationsheften eingeschlossen, andererseits Skizzen, Autographen und die Originalausgabe (bei Schott in Mainz, Ostern 1825). Dieser Beitrag beschränkt sich auf die erste Kategorie.

Im Verzeichnis Kinsky/Halms, in dem bei jedem Werk die Entstehungszeit kurz besprochen wird und die sich auf dieses Werk beziehenden Stellen aus Beethovens Briefen zitiert werden, ist zu op. 126 folgendes bemerkt:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 196.

<sup>2</sup> Georg Kinsky/Hans Halm, *Das Werk Beethovens; thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München 1955, S. 381