

des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler im Apollosaal der Deutschen Staatsoper Berlin hielt. Über die damals viel diskutierte Frage der Anwendung neuer Ausdrucksmittel sagte er: „Sicherlich läßt sich auch in der musikalischen Entwicklung dieses Jahrhunderts eine allgemeine Progression nachweisen. Sie zeigt sich bei Komponisten der verschiedensten Richtungen in der Erweiterung des Tonraumes, in der Erschließung neuer musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten, in den durch die Entwicklung der modernen Technik, durch Film, Fernsehen, Rundfunk, durch neue Klangerzeuger gegebenen künstlerischen Anregungen und Möglichkeiten und vielen anderen mehr. Diese Entwicklung geht in raschem Tempo weiter und muß beachtet werden.“

Es geht für uns nicht darum, meine ich, die Doktorfrage zu beantworten, ob man mit diesem oder jenem Ausdrucksmittel Musik ‚an sich‘ machen kann oder nicht. Mit ihren Werken wollen unsere Komponisten die neue Wirklichkeit unseres gesellschaftlichen Lebens erfassen und in ihr wirksam werden. Nach dem Maße ihrer Einsichten und Fähigkeiten bestimmt dieses Bestreben die Wahl ihrer Mittel.

Ebensowenig wie gestern können wir heute Diskussionen über die Wertigkeit oder Progressivität von Ausdrucksmitteln und Stilmitteln mit abstrakten Maßstäben führen. Ausdrucksmittel stellen zunächst einmal Möglichkeiten dar, die erst im gestalteten Kunstwerk ästhetisch relevant werden. Dort erhalten sie ihre konkrete Sinnggebung.“

Seine im wahren Sinne des Wortes mörderische Belastung hat sich für uns alle sehr schnell gerächt. Es wird, selbst wenn seine Funktionen geteilt würden, sehr schwer sein, Nathan Notowicz zu ersetzen. Davon sprachen in bewegten Worten bei der Trauerfeier des Ministeriums für Kultur und des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler im Apollosaal der Deutschen Staatsoper Berlin Minister Klaus Gysi und Ernst Hermann Meyer, und ihnen schloß sich als Vertreter vieler Freunde aus dem Ausland der Erste Sekretär des sowjetischen Komponistenverbandes, Tichon Chrennikow, an.

Kontrafaktur und Melodietypus

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

I

In einer Sammelhandschrift aus dem Regensburger Kloster St. Emmeram, die auf Anfang bis Mitte des 15. Jahrhunderts datiert wird und als Gebrauchshandschrift ein für damalige Musikübung in Deutschland typisches Repertoire vorwiegend westeuropäischer Herkunft aus der Zeit nach 1370 enthält¹, ist auf fol. 87r ein dreistimm-

¹ Bayerische Staatsbibliothek München *clm* 14274 (früher *Mus. ms. 3232a*). Zur Handschrift vgl. K. Dèzes, *Der Mensuralcodex des Benediktiner-Klosters Sancti Emmerami zu Regensburg*, *ZfMw* 10, 1927, 65–105 mit Abdruck aller Initien. Die Wasserzeichen weisen in die Zeit vor 1450. Vgl. jetzt auch die kürzeren Angaben zur Handschrift in den MGG-Artikeln *Emmeram* (W. Rehm), III, 1954, Sp. 321 ff. und *Münchener Musikhandschriften* (R. Schlötterer), IX, 1961, Sp. 900 ff., die im Wesentlichen übereinstimmen. W. Rehm datiert auf das 2. Drittel des 15. Jahrhunderts.

miger Satz mit der Textmarke „Christ ist erstanden“² überliefert. Der Tenor bringt in jenen Jahrhunderten als primär textführende Stimme wie bekannt vielfach weltliche oder geistliche Liedweisen oder doch solche von melodischem Eigenwert, die dem mehrstimmigen Satz als cantus firmus zugrundegelegt werden³. So auch hier. Den Tenor dieses anonymen Satzes⁴ geben wir – im Rahmen unserer Zielsetzung ohne die dafür entbehrlichen Nebenstimmen Discantus und Contratenor – nach der Wiedergabe durch J. Müller-Blattau, mit Verbesserungen und unter Verzicht auf dessen Markierung der Gliederung⁵. Mit diesem Regensburger Tenor ist aus dem frühen 15. Jahrhundert, d. h. aus dem gleichen Zeitraum, der erste, stollenähnliche Teil von Oswalds von Wolkenstein einstimmiger Bergwaldpastourelle⁶ „Ain jetterin junck, frisch, frei, früt“⁷ nach der Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B (fol. 34) zu vergleichen. Wir setzen beide Melodien zu besserem Vergleich synoptisch untereinander.

1.

Christ ist er - stan - - - den

Ain jet - te - rin junck, frisch, frey, frut auf stick-lem berg in

wil - der höch, die geit mir freud und ho - hen mut _____ dort umb die zeit,

² Von H. Teuscher (*Christ ist erstanden. Stilkritische Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen der Weise von den Anfängen bis 1600* [Königsberger Studien zur Musikwissenschaft 11], 1930) unter den Beispielen aus dem *clm* 14274 nicht aufgeführt (vgl. VI), im Untersuchungsteil nicht behandelt, wofür bei den Anmerkungen (zu Nr. 1) die Bemerkung „... mit ‚Christ ist erstanden‘ signiert, jedoch eine Melodie im Typus ‚Wach auf mein Hort‘...“ (88) eine Erklärung zu sein scheint.

³ „Tenor und Liedweise wurden damals synonym gebraucht“ (K. Gudewill, Artikel *Tenor*, MGG XIII, 1966, Sp. 231 ff.: 238).

⁴ Frau Frohmut Dangel (Musikwiss. Seminar der Universität München), die an einer Dissertation über die anonymen Sätze des *clm* arbeitet, verdanken wir Kontrolle und Kritik (Akzidentien, Schlüsse, Rhythmisierungen) an der Anm. 5 nachgewiesenen Übertragung. Daß bei dieser die relative Höhe der Noten (Diastematik) ohne Fehler ist, gibt für unsere Zielsetzung den Ausschlag.

⁵ Vgl. *Wach auf, mein hort! Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikgeschichte*, Fs. f. Guido Adler, 1930, 92 ff.: 97 („Kompaktheit und rhythmische Ungespaltetheit“ und „klare melodische Fügung“ dieses Tenors: Kennzeichen des deutschen Liedsatzes überhaupt) und 99 (Wiedergabe der Melodie aufgrund Übermittlung seines Schülers Teuscher [vgl. oben Anm. 2]). Müller-Blattau bezeichnete den Satz als „fälschlich als ‚Christ ist erstanden‘ in der Hs. eingeordnet“ (97), folgte dabei offensichtlich seinem Schüler, ohne hier die Konsequenzen aus seiner eigenen Studie zu ziehen.

⁶ Vgl. des Verf. Studie: *Die Bergwaldpastourelle Oswalds von Wolkenstein. Text- und Melodietypenveränderung II*, ZfdPh 1968, Sonderheft *Lyrik des Mittelalters*.

⁷ *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein* (ATB 55, ed. K. K. Klein), 1962, Nr. 83. Melodie in DTÖ Jg. IX, 1. Bd. 18 (J. Schatz, O. Koller) Nr. 4.



Der Vergleich ergibt weitgehende Übereinstimmung, auf die auch J. Wendler mit Nachdruck hingewiesen hat⁸. Im einzelnen:

Die Zahl der Distinktionen ist dieselbe, ebenso die Folge der Kadenztöne mit *ggdgdg*. Auch die Melodiebildung innerhalb der Distinktionen ist weitgehend die gleiche, wenn wir davon absehen, daß Oswald gelegentlich eine Art Einebnung vornahm — vielleicht eine Folge des bei ihm mit Folge von Minima und Semibrevis notierten ternären Zeitfalls⁹. Die für die Melodiebildung wesentlichen Intervalle sind fast überall, und ebenso wie die Kadenztöne der Distinktionen auch deren Initialtöne identisch, nur daß diese bei Oswald „auftaktig“ meist von der Untersekund her erreicht werden; restliche Fälle erklären sich durch gleichstufigen Anschluß¹⁰. Die Evidenz der Übereinstimmung, an welcher schon die ersten drei Distinktionen kaum Zweifel lassen, nimmt mit der vierten und fünften noch zu. Hinzuweisen ist auch darauf, daß sowohl die Regensburger als auch Oswalds Melodie die *g*-Kadenz der vierten Distinktion durch Streckung mittels Repetition und kurzen Melismas nachhaltiger fixieren, ferner darauf, daß mit der schließenden sechsten bei beiden ein Schlußbogen im Rahmen der *d*-Oktav zum *g* (*a* im *clm* ist Schreibversehen) kadenzierend gebildet ist; die Abweichung Oswalds ergibt sich aus gleichstufigem Anschluß und diatonischem Anstieg in der ersten Hälfte. Alles in allem: Übereinstimmung in einem Maße, daß sie mit Zufall nicht erklärt werden kann, d. h. ein Sachverhalt, der in der Forschung bisher meist als Kontrafaktur bezeichnet wurde — wenn nicht Kontrafaktur des Regensburger Tenors von Seiten Oswalds oder umgekehrt, wofür wir außer zeitlichen keinerlei Anhaltspunkte hätten, so doch einer gemeinsamen weltlichen Vorlage¹¹, an welche sich dann der Regensburger Autor mit dem Verfahren der *wendung geistlich* in dreistimmigem Satz, der „geistlichen Kontrafaktur“ (weltlich→geistlich), Oswald dagegen mit dem Verfahren der „weltlichen Parallelkontrafaktur“ (weltlich→weltlich)¹² eng anlehnte. Wir refe-

⁸ *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, 1963, 155.

⁹ Auch der Regensburger Tenor prägt ihn bei seinem *tempus perfectum* in einzelnen Distinktionen (ß bei ε) deutlicher aus.

¹⁰ Damals vielfach üblich und dann häufig nicht ausnotiert, vgl. dazu in des Verf. Studie: *Eine als unvollständig geltende Melodie Oswalds von Wolkenstein*, *AfMw.* 19/20, 1963, 100ff.; 104 und die dort genannte Literatur.

¹¹ K. Dèzes (vgl. oben Anm. 1) stellte im *clm* weltliche Herkunft (Italien und Frankreich) für „*betnahe ein Viertel*“ des Repertoires fest, das „*kräftlichen Zwecken dienstbar gemacht worden ist. Eine Methode der Kontrafaktur, die von den übrigen deutschen Handschriften dieser Zeit her an sich zwar schon bekannt, in einer derartig umfangreichen Anwendung jedoch bisher noch nicht hat beobachtet werden können*“ (70). Zu Oswalds Kontrafakturen vgl. dort 68, hier vgl. unten 286 f. mit Anm. 74 ff.

¹² Begriffsbildung von W. Lipphardt in seinem Referat *Die Begriffe „Kontrafaktur“, „Parodie“, „Travestie“* (4. Tagung der internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, Straßburg August 1967). Veröffentlichung jetzt im Jahrbuch f. Liturgik und Hymnologie 12, 1967, 104–111. Lipphardt verfolgte auch bei seinem Referat auf der 1. Arbeitstagung des International Folk Music Council in Freiburg (13.–18. November 1967) das Ziel, klare Ordnung in die Kontrafaktur-Erscheinungen zu bringen (phänomenologisch): „Kontrafaktur“ sei nur noch Hilfsbegriff, müsse — undifferenziert — zu vieles decken. Er bewegt sich dabei noch stets in der herkömmlichen, die Kontrafaktur verabsolutierenden Denkweise. Wir haben es mit einem umfassenderen Phänomen zu tun (vgl. im Folgenden).

rieren im Folgenden mit zweckbedingt ausführlicheren Zitaten den Sachverhalt Kontrafaktur, wie ihn die einschlägige neuere Forschung im allgemeinen dargestellt hat, zunächst die aus der gesamten Forschung gewonnenen Konzentrate in den großen Nachschlagewerken beider Disziplinen.

II

Der Musikhistoriker Georg Reichert definiert im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, ohne dort Konkretes zur Frage der Melodie zu sagen: „K. im engeren Sinn bezeichnet die geistliche Umdichtung eines weltlichen Liedes“¹³; den „umgekehrten Vorgang“ bezeichnet er als „scherzhaft-satirische Parodie“. Beides seien „lediglich besonders auffällige Äußerungen einer allgemeinen Tendenz im Denken und Schaffen des MA.s: schon Bestehendes zum Ausgangspunkt des Neuen zu nehmen“¹⁴. Reichert läßt indessen in seinem kurzen Artikel indirekt eine notwendige Einschränkung bei der Ansetzung von Kontrafakturen erkennen, auf die wir noch zurückkommen.

In seinem MGG-Artikel *Parodie und Kontrafaktur*¹⁵ bietet Ludwig Finscher auch dem Germanisten nicht nur quantitativ wesentlich mehr. Ein erster Abschnitt ist ausschließlich den Definitionen gewidmet. In derjenigen der Kontrafaktur heißt es: „... bedeutet historisch zunächst offenbar die geistliche Umtextierung eines weltlichen Liedes... Im musikalischen Fall bedeutet Kontrafaktur dann die Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition oder die Nachdichtung... oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise... Die Unterscheidung von regulärer und irregulärer Kontrafaktur (entsprechend der Wahrung oder Änderung von Silbenzahl, Vs.-Maß und Strophenform des ursprünglichen Textes) ist von untergeordneter Bedeutung.“ Bedeutsam für unsere Zielsetzung ist das nun Folgende: „Kontrafaktur und Parodie... beziehen sich wie jede Bearbeitung auf ein gestaltetes Vorbild und sind damit gegen jede freie Neuschöpfung nach musikalischen Typen oder nach zeit- und gattungstypischen Formeln und Gestalten abgegrenzt.“ Aus dem folgenden Abschnitt *Parodie und Kontrafaktur bis 1600* (I, 1 Die einstimmige Kontrafaktur) zitieren wir noch: „Es muß nahegelegen haben, Weisen, die kraft ihrer Prägnanz Verbreitung und Beliebtheit erlangt hatten, mit neuen Texten zu versehen, um ihre Prägnanz und Popularität für konkrete Zwecke auszunützen...“ Finscher nimmt an, daß von daher auch die „wandernden“ Lied- und Choralmlodien, vor allem Antiphonen zu erklären seien, und fügt mit Hinweis auf eine Nachricht bei Herodot und frühchristliche Hymnen hinzu: „wobei im konkreten Fall die Möglichkeit polygenetischer Entstehung oder Neu-

13 Ebenso J. Müller-Blattau, *Kontrafakturen im älteren geistlichen Volkslied*, Fs. K. G. Fellerer, 1962, 354 bis 367; 354. Diese Definition ist zu eng, der Überforderung des Terminus aber noch vorzuziehen.

14 2. Auflage, 882 f. — Was Reichert als „allgemeine Tendenz des Mittelalters“ bezeichnet, ist noch wesentlich älter, schon in der Antike wurde „schon Bestehendes“ „zum Ausgangspunkt des Neuen“: Bei der Aeneis liegt „offen zutage, daß die sechs ersten Bücher die römische Odyssee, die letzten sechs die römische Ilias sein wollen“ (K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte*, 1957, 301). — In der ersten Auflage des *Reallexikons* setzte P. Beyer „Ton“ mit „musikalischem Teil“ gleich — die Melodie ist jedoch nur eine Seite des „Tons“.

15 Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. X, 1962, Sp. 815—826. Contrafacere wird von der (lat.) Bedeutung „etwas ins Gegenteil verkehren“ hergeleitet. Zur Ergänzung der Wortgeschichte hier ein Beleg aus der 2. Hälfte des 16. Jh.: „und hat mir Einer, von Angesicht, Leib und Gestalt schönen (sc. Frau) Kontrafaktur mitgebracht.“ (*Der Alchymist und sein Weib*, hrsg. v. W.-E. Peuckert, 1956, 79). Ebda. (79) auch schon „abkonterfeien“. Doch ist die antike Bedeutungsrichtung noch im (späten) Mittelalter häufig. So heißt es bei einem Meister: *niemand sol sich mit gunderfay lassen überschallen* mit Synonym *laiderery* (Fälschung; Betrug, vgl. dazu DVJs. 41, 1967, 53). „contra“ ist niemals antithetisch. Auch dadurch wird Finschers Herleitung gerechtfertigt: *laiderery* (Betrug, Fälschung) ist Verkehrung eines (richtigen) Dinges oder Tuns, und eben eine solche „Verkehrung“ — gleichgültig ob ins Geistliche oder Weltliche — liegt mit der Kontrafaktur vor. Nichts anderes will das spätmittelalterliche wendung besagen. Für das Synonym fand sich ein wertvoller zeitgenössischer Beleg: „Mehrfach stößt man auf die Tatsache, daß gefälschter Safran verkauft wurde. Auf den Messen von 1445 wandte sich die Stadt Frankfurt dagegen, daß Safran als ‚von Orta ausgegeben werde, der Ortel (Urgel) oder Contrafel‘ sei; diesen hielt man aber für gesundheitsschädlich.“ (Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs I, 1967, 461 f.). Relevantes zur Kontrafaktur (ohne den Terminus) auch in der *Geschichtsklitterung* Johann Fischarts (hrsg. v. Ute Nyssen, 1963, 9).

gestaltung nach prägnanten Typen und Formeln oft schwer abzuwägen sein wird . . .“ Der bei Reichert 1958 nicht näher ausgeführte Vorbehalt wird damit, wenngleich ohne kritische Folgerungen allgemeiner und mehr prinzipiell für alte und ältere Zeiten doch schon nachhaltiger expliziert.

Wenige Jahre danach legte Friedrich Gennrich, dessen Initiative und Verdienste bei jahrzehntelanger Erforschung der Kontrafaktur unbestritten sind, zum Thema eine umfassende Darstellung vor¹⁶. Es heißt dort im Kapitel *Vom Wesen der Kontrafaktur* ebenso knapp wie summarisch: „Den Vorgang des Nachdichtens eines Liedes auf eine präexistente Melodie bezeichnen wir als Kontrafaktur“¹⁷. Gennrich behandelt im Folgekapitel die dort als Überschrift gesetzte Frage *Woran erkennt man ein Kontrafaktum?* Er nennt zahlreiche Fälle, in denen sich das Erkennen infolge Zitierens der Melodievorlage durch den Autor selber oder durch den Schreiber vereinfacht¹⁸; vereinfachend wäre ferner, wenn die Texte gleiches oder sehr ähnliches Initium haben¹⁹ — sofern sie in Kriterien des Strophenbaues übereinstimmen. Fehlten solche Indizien, dann wäre die Entscheidung möglich mit Hilfe der Übereinstimmung von Verszahl, Gemäß, Verteilung männlicher und weiblicher Reime, wie Gebänd überhaupt („womöglich“ noch gleiche Reimsilben und „eventuell“ gleiche Strophenbindungen), und mit ihr Sicherheit für ein Kontrafaktum gegeben²⁰ — besonders dann, wenn es sich „um einen vom Durchschnitt abweichenden Strophenbau“ handele²¹. Für uns wesentlich ist Gennrichs Ansicht, daß Verstedtechnik „kein konstituierender Faktor“ sei, „denn der melodische Befund beweist, daß auch ohne Übereinstimmung [von uns gesperrt] im Reim Kontrafaktur vorliegen kann“. Zeugnisse sind ihm „z. B. die Kontrafakta des bekannten *Lerdienliedes* von Bernhart von Ventadorn“, da „nur die Gleichheit der Melodien . . . zu ihrer Aufdeckung geführt“ habe²². D. h. unmißverständlich, daß Gennrich noch 1965 auch ohne mehr oder weniger große Übereinstimmung in Gemäß und Gebänd auf Kontrafaktur befindet; entscheidend ist für ihn allein „die Gleichheit der Melodien“. Unmittelbar danach folgen Erläuterung und Behandlung von regulärer, irregulärer und Initialkontrafaktur, d. h. die grundsätzlichen Erwägungen Gennrichs „*Vom Wesen der Kontrafaktur*“ sind bereits abgeschlossen. So ist die Folgerung erlaubt, daß er weitere prinzipielle Aspekte der Kontrafaktur nicht kannte oder sie nicht für erwähnenswert hielt.

Anzuschließen wären hier die Äußerungen Ursula Aarburgs, die als Schülerin Gennrichs den Fragen der Kontrafaktur bei der Erforschung mittelalterlicher Liedkunst — mit Schwerpunkt deutscher Minnesang — ebenfalls besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Wir zitieren sie nicht zuletzt deshalb, weil sie selber bekannte, sich in Hinsicht der Methoden von ihrem Lehrer gelöst zu haben²³. In der Neufassung ihrer Studie *Melodien zum frühen deutschen Minnesang*²⁴ heißt es nach Hinweis u. a. auf Reicherts Artikel (!) und die Forschungen ihres Lehrers: „schon die Schöpfung eines Liedes, eines Komplexes mehrerer Strophen nach einem vorgefaßten Ton ist Kontrafaktur.“ Sie ergänzt die Mitteilung vom festen Brauch des „*Erdenkens neuer Texte zu vorgegebenen Formen und Melodien*“ in der Hymnen-, Antiphonen-, Sequenzen und Tractuskomposition um die Nachricht, daß es ebenso für „bestimmte

¹⁶ *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* (Summa musicae medii aevi XII, Fundamenta II), 1965. Da auf älteren Arbeiten aufbauend, z. T. Wiederholung, vgl. z. B. *Liedkontrafaktur in mhd. und ahd. Zeit*, ZfdA 82, 1948/50, überarbeitete Fassung in: *Der deutsche Minnesang*, hrsg. v. H. Fromm (Wege der Forschung XV), 3. Auflage 1961, 330–377.

¹⁷ Im Folgenden auch, daß „die mittelalterliche Kontrafaktur sich an die Melodie, an das Klangbild klammert“ (ebda., 4).

¹⁸ Ebda., 11 ff.

¹⁹ 26 ff.

²⁰ 30.

²¹ 37. Zu den Kriterien dafür vgl. 38 ff.

²² 46 f.

²³ In schriftlicher Mitteilung an den Verfasser (1963). Die verdiente Forscherin ist 1967 verstorben.

²⁴ ZfdA 87, 1956/57, 24 ff., neue Fassung in: *Der deutsche Minnesang* (vgl. oben Anm. 16), 378–421; 384 ff. Vgl. noch in ihrer Einleitung zu: *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*, 1956, 5 f.

Gattungen“ der weltlichen Liedkunst und für religiöse Lieder gelte, mit der Konsequenz „Die Vorstellung der Philologie von der geforderten Einmaligkeit eines Liedtones im Minnesang entspricht also keinesfalls der mittelalterlichen Wirklichkeit“. Im Folgenden geht es ihr dann vor allem um Scheidung von sicheren, wahrscheinlichen und möglichen Kontrafakturen — Gennrich hatte demgegenüber eine Unterscheidung von regulärer, irregulärer und Grundlagen-Kontrafaktur vorgenommen²⁵ —, um eine saubere methodische Grundlage zu erarbeiten und dem Verdacht und Vorwurf der „forcierten Kontrafakturjagd“ vorzubeugen, der gegenüber Gennrich von R. J. Taylor erhoben worden ist²⁶.

Ihre zuletzt zitierte Feststellung ist zu einer Äußerung im Vorwort von Gennrichs Monographie (1965) zu stellen: „Von jeher haben wohlgelungene und allgemein anerkannte Werke Großer weniger begnadete Autoren gereizt und ermutigt, durch Nachbildung dem Ziel der ersehnten Anerkennung näher zu kommen.“ Wir glauben, hier den Schlüssel für den die Kontrafaktur in der mittelalterlichen Melodienwelt verabsolutierenden Standpunkt Gennrichs und auch noch seiner Schülerin zu finden. Beide sind noch dem 19. Jahrhundert verhaftet insofern, als sie ausgehen von der Vorstellung eines jeweils einmal inspirierten, „begnadeten“ Autors und seiner Schöpfung als eines opus perfectum und authenticum, an welcher sich auch Ursula Aarburg, wenngleich schon in kritischer Abkehr, im Grunde immer noch orientierte. Es läßt sich dies aus einer an sich durchaus berechtigten Wendung gegen die ihnen vorangehende Forschung erklären, die jedoch, nicht anders als bei anderen Fragen mittelalterlicher Formkunst²⁷, zu neuen Einseitigkeiten führte. Hier sehen wir eine der Ursachen für das Verkürzen des komplexeren historischen Sachverhaltes in der Melodienwelt des Mittelalters, für das Sich-Begnügen mit der Kontrafaktur als einzigem Argument gegen jene doch längst überholte These von der „Einmaligkeit eines Liedtones“.

Beide Forscher haben trotz einiger Anzeichen des Ahnens solcher Verkürzung ihre Auffassung, wenn wir uns an ihre Veröffentlichungen halten, nicht eigentlich revidiert. Dieser Eindruck läßt sich mit Folgendem noch absichern.

Gennrich berichtet: „... mit Hilfe der zur Verfügung stehenden Melodien konnten die echten Kontrafakta von den isomorphen Formen getrennt werden“²⁸ — wobei er sich ausschließlich auf isomorphe Formen bei den Texten bezieht. Seine Feststellung, daß man bei Gedichten ohne Melodie in bestimmten Formen, z. B. derjenigen des mittelalterlichen Rondeau, nicht von Kontrafaktur reden könne, da „die Form als solche den Anreiz zum Dichten gab“ (ebenda), hat ihn nicht veranlaßt, nach Analogem in der Melodienwelt des Mittelalters zu fragen, obwohl dazu seit geraumer Zeit schon spezielle — ihm mindestens zum Teil

²⁵ Um einer anderen Zielsetzung willen verzichten wir hier darauf, beider Kategorien vergleichend nachzuprüfen. W. H. Brunner hält den Kontrafakturbegriff Aarburgs für „zu streng“, denjenigen Gennrichs für „flexibler“ (Walthers Palästinalied als Kontrafaktur, ZfdA 92, 1963, 195—211; 208). Wir kommen unten auf Gennrichs und Aarburgs Kategorien fraglicher Kontrafakturen zurück.

²⁶ Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger, ZfdA 87, 1956/57, 132—147; 143. Obwohl Taylor beim Komplex *Lerchenlied* von Bernhart de Ventadorn dazu angesetzte Kontrafakturen als solche in Frage stellte (145 f.); beim zentraler behandelten Palästinalied die transponierte Distinktion am Abgangsbeginn als „elementares Prinzip“, „offenbar musikalisches Gemeingut“ auch sonst nachweist (vgl. den 1910 von R. Wustmann [vgl. Anm. 29] behandelten Sachverhalt); obwohl er beim *Lerchenlied* auf das Risiko hinweist, „Halbwahrheiten zu ganzen Wahrheiten zu machen“ und — wie schon H. Spanke — Kontrafaktur jeweils nur als Möglichkeit, nicht als Selbstverständlichkeit ansieht, bewegt er sich noch durchweg im üblichen Vorstellungskreis, d. h. wenn eine Mehrzahl von Kriterien gegen Kontrafaktur spricht, erübrigt sich für ihn das Weiterfragen. Leitgedanke ist ihm neben der Absicht, der „forcierten Kontrafakturjagd“ entgegenzuwirken, auch die Verteidigung von Walthers „Originalität“ (dazu kritisch W. H. Brunner, ZfdA 92, 1963, 208; vgl. im übrigen das im Folgenden zu F. Gennrich und U. Aarburg Bemerkte), wobei er weder die „Realität der Kontrafaktur im Mittelalter“ noch den „suggestiven Wert von Gennrichs Arbeiten“ anzweifelt (143). — Ähnlich unbestimmt ist Taylors Vorsicht in: *Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters* (Darstellungsband), 1964, Kapitel *Kontrafaktur* (41—45): „... Vorsicht geboten, damit eine entfernte Möglichkeit nicht für eine Wahrscheinlichkeit, eine Wahrscheinlichkeit nicht für eine bezugte Wahrheit gehalten wird“ (44).

²⁷ Vgl. Verf. kritisch zu Gennrichs kritischer Wendung gegen die „Additions- und Substraktionsmethode“ (*Das Lothamer-Liederbuch. Studien* [MTU 19], 1967, 207 f.).

²⁸ 1965, 1 f.

bekannte — Arbeiten vorlagen²⁹. Hatte er selber doch vor Jahren die Begründung gebracht³⁰, daß die Kontrafaktur Nachbildung — wir präzisieren mit seinen eigenen Worten: „bewußte Nachbildung“ einer bestimmten Vorlage sein muß. Diese Zurückhaltung in Hinsicht methodischer Selbstkritik muß besonders angesichts seiner Anführung von Fällen überraschen, deren Sachverhalt an eine andere Art des Wiederaufnehmens einer melodischen *res prius facta* als an „bewußte“ Kontrafaktur denken läßt, etwa bei der Sequenzmelodie *Laetabundus*³¹, oder dem oben erwähnten *Lerdienliede* mit seinen nicht wenigen vermeintlichen Kontrafakturen³². Er weist überdies auf Leo Schrade, der in einer Conductus-Studie bemerkt hätte, „daß die mittelalterlichen Tonsetzer außerordentlich geschickt im Verflechten von präexistentem Melodiegut in ihre Kompositionen gewesen“³³ seien; er erwähnt die Verwendung „präexistenter Melodien“ auch selber³⁴, widmet den „wandernden Melodien“ (Tappert) sogar ein eigenes Kapitel³⁵, ohne für sein zentrales Thema Konsequenzen zu ziehen.

Bei solcher Position des namhaften Spezialisten in der an sich respektablen „Summa“ seiner jahrzehntelangen Bemühungen um Fragen der Kontrafaktur, beim Fehlen jeder Unterscheidung, Abgrenzung, selbst Modifizierung seitens bekannter Liedforscher scheint es geboten, die Vorbehalte in den Erwägungen Reicherts und vor allem Finschers mit Beispiel zu konkretisieren, die auch in Gennrichs Ausführungen aufscheinenden, aber von ihm nicht belichteten Sachverhalte ins Licht zu bringen — gleichgültig, aus welchen Gründen er sie im Dunkeln ließ³⁶. Bei Reichert sind wir indessen nicht sicher, ob er an anderes als an „freie Neuschöpfungen“ dachte, die zu allen Zeiten möglich sind; seine Ausführungen sind auch zu kurz. Finscher war hier weit präziser, doch setzt er hier wie da eine Absicht des Autors voraus, die „Bekanntheitsqualität“ für diesen oder jenen Zweck auszunützen; der Unterscheidung von „regulärer“ und „irregulärer“ Kontrafaktur legt er kein Gewicht bei. Ein an seine bei aller Knappheit eigentlich unmißverständliche Setzung der Alternative anknüpfendes Aufgreifen scheint um so mehr geboten, als auch sonst in der Forschung dieser Jahre Ansatzpunkte zu nachhaltiger und definitiver Klärung fehlen. Dafür zwei markante Beispiele in Arbeiten jüngerer Forscher, das eine aus der Germanistik, das andere von seiten der Hymnologie. (Mit ihnen sei das — hier unumgänglich ausführlichere — Referieren aus neuerer und neuester Forschung abgeschlossen.)

W.-H. Brunner zweifelt in seiner Spezialstudie zum Palästinalied als Kontrafaktur, einer Art kritischem Forschungsbericht, daran, daß Jaufre Rudel und Walther von der Vogelweide „unabhängig voneinander zufällig einmal die gleichen ‚gängigen Motive‘ in gleicher Reihen-

²⁹ Vgl. J. Müller-Blattau in der oben Anm. 5 genannten Studie. Zur Vorsicht hätte schon R. Wustmann veranlassen sollen mit seiner Studie: *Die Hofweise Walthers von der Vogelweide*, Fs. Liliencron, 1910, 440—463. Aus unseren Jahren ist zu nennen vor allem W. Wiora mit verschiedenen seiner Arbeiten, z. B. *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen*, Fs. Higinio Anglés II, Barcelona 1961, 994—1009 (von Gennrich 1965 als Literatur genannt); *Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik*, *Studia Musicologica III*, Budapest 1962 (= Fs. f. Zoltán Kodály), 379—399; vgl. auch *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* (Die Musik im alten und neuen Europa, Bd. 1), 1957, 110 ff. Von besonderer Wichtigkeit auch die oben Anm. 8 genannte Arbeit J. Wendlers, was W. Bittinger in seiner Rezension (*Die Musikforschung* 20, 1967, 346 ff.) unberücksichtigt ließ. Besonders wertvoll sind Wendlers synoptische Tafeln. — Zu typischen Bildungen noch im 16. Jh. vgl. jetzt K. Gudewill, *Deutsche Liedtenores mit F-Dur-Melodik und Oktavambitus*, Fs. W. Wiora, 1967, 269—277.

³⁰ Vgl. noch den in Anm. 16 genannten Wiederabdruck in „Wege der Forschung“. Dieser Gedanke fehlt in der Monographie 1965 — Zufall?

³¹ Ebd., 9. Vgl. oben L. Finscher und auch U. Aarburg.

³² Ebd., 60. — Vgl. noch 49, 56 u. 6.

³³ Ebd., 63.

³⁴ Ebd., 9 und 137 ff.

³⁵ Ebd., 165 ff. (W. Tappert, *Wandernde Melodien*, 1890, Nachdruck 1965). Er begnügt sich, obwohl die Beispiele z. T. Wioras bereits genannter Studie über *Elementare Melodietypen* (vgl. Anm. 29) entnehmend, mit der abschließenden Feststellung, daß sie einen Schluß auf gleichen Autor nicht zulassen.

³⁶ 1965 behauptet er im Vorwort, die Kontrafaktur sei in „der vielbändigen Enzyklopädie“ MGG nicht behandelt. Offenbar sah er sich dort nicht weiter um, weil er einen selbständigen Artikel nicht fand (vgl. oben Anm. 14). — Wieso „vereinnehme“ Gennrich die von J. Müller-Blattau (oben Anm. 5) bekanntgemachten Melodieparallelen nicht als Kontrafakturen?

folge zur gleichen Form zusammengestellt haben“³⁷. Wir zweifeln an der Berechtigung eines solchen Zweifels grundsätzlich. Vieles bei Brunner, der sich vor allem auflehnt gegen „Aufbauscheidung“ der Argumente von der Metrik aus, verdient Zustimmung, auch die allgemeineren, grundsätzlichen Überlegungen am Schluß der Studie, etwa seine Forderung, „klare Einsichten in die musikalische Praxis“ an die Stelle „theoretischer Philosopheme“ zu setzen, oder die Begründung seiner Ablehnung der dem Mittelalter fremden Begriff der Originalität, wobei er indessen ausschließlich von „bestimmten Tonformeln“ sowie von Stilfiguren als ihnen analogen Elementen im Text, also Bildungen recht geringen Umfangs ausgeht. Mit dem erwähnten Zweifel zweifelte er selber an einer unbezweifelbaren „musikalischen Praxis“ des Mittelalters³⁸.

In einem Aufsatz *Die evangelische Kontrafaktur. Bemerkungen zum Stand ihrer Erforschung*, der infolge seiner prinzipiellen Bedeutung bei der mit Vorrang Fragen der Kontrafaktur gewidmeten Hymnologen-Tagung in Straßburg 1967³⁹ zugrundegelegt wurde, wies Werner Braun mit Recht auf die Schwierigkeiten hin, die sich ergeben „aus der Eigenart diatonischer Einstimmigkeit, die noch stärker als die ihr zeitlich entsprechende Dichtung aus Formeln besteht“. In einer Anmerkung zitiert er Spezialstudien zu Formelhaftem in der Melodiebildung und bemerkt dazu: „Wir möchten den Begriff (sc. Formel) auch vor allem auf größere melodische Gebilde, etwa Tongruppen über eine ganze Textzeile anwenden“⁴⁰. Obwohl er im Kontext dann selber feststellt, daß Melodien „als prägnante musikalische Gestalten“ fest im Gedächtnis verankert zu sein pflegen, schien ihm im Zusammenhang von Fragen der Kontrafaktur die Möglichkeit von größeren formelhaften Bildungen, nämlich „formelhaften“ Zeilenkombinationen in älterer Zeit offenbar nicht erwägenswert^{40a}. Diese lassen sich durchaus nicht selten belegen, wie u. a. Wendlers synoptische Tafeln zeigen. — Wir kehren nun zu den eingangs bekanntgemachten Melodiebeispielen zurück.

III

Es ließe sich der Einwand denken, daß bei der in sich geschlossenen Melodiezeilenfolge Oswalds, beim ersten Strophenteil seiner Bergwaldpastourelle Nr. 83 von einer Kontrafaktur ohnehin nicht zu sprechen sei deshalb, weil die Übereinstimmung mit dem Regensburger Tenor nur einen Teil der Strophe, Kontrafaktur aber jeweils das Strophenganze betreffe. Anders gewendet: Mußte der Wolkensteiner, sofern er eine Kontrafaktur jener Melodiezeilenfolge — sei es die des Regensburger Tenors, sei es die einer gemeinsamen Vorlage — beabsichtigte, es nicht bei ihr belassen haben? Wenn Übereinstimmung im Umfang eine Voraussetzung der Kontrafaktur ist, wie die bisherige Forschung glauben macht: warum fügte er der

³⁷ Vgl. oben Anm. 25 (203).

³⁸ Sie scheint auch von E. Jammers wenig beachtet, der sich bei Problemen der Kontrafaktur auf Fragen der Rhythmik konzentrierte. Von seinen Ergebnissen dabei, für deren Beurteilung wir uns (noch) nicht kompetent halten, kommt er dazu, Ansetzung von Kontrafakten ohne Absicherung vom Rhythmischen her als „Folge eines gefährlichen Irrweges der heutigen Musikwissenschaft überhaupt“ zu bezeichnen. Vgl. *Ausgewählte Melodien des Minnesangs* (ATB Ergänzungsreihe, Bd. I), 1963, 97 f. mit Anm. 119.

³⁹ Vgl. oben Anm. 12. Brauns Aufsatz erschien im Jahrbuch f. Liturgik und Hymnologie 11, 1966, 89–113. Vgl. 89 f. zur Begriffsbestimmung, mit Versuch, über Gennrich hinauszugelangen. — In Straßburg, z. B. im Referat von J. Aengenvoort kamen die typischen und formelhaften Elemente im älteren Liede durchaus zur Sprache, wurden aber nicht als für die Frage der Kontrafaktur methodisch notwendiger Gesichtspunkt erkannt.
⁴⁰ Ebd., 91 mit Anm. 12 (Literaturhinweise: W. Biber, *Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters. Dargestellt und entwickelt am Lutherchoral* [Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 17], 1951; K. Gudewill, *Beziehungen zwischen Modus und Melodiebildung in deutschen Liedtenores*, AfMw 15, 1958, 60 ff., insbesondere 70 ff. mit Anm. 1).

^{40a} Der Hinweis auf die Alternative fehlt auch in seinem Artikel *Kontrafaktur* im Bd. III (Sachteil) des Riemann Musik Lexikon, 12/1967. — Ebenso B. G. Seagrave und W. Thomas, *The Songs of the Minnesingers*. Urbana und London 1966, 14 (Einführung).

Zeilenfolge noch einen zweiten, refrainartigen und formal auch sonst deutlich abgesetzten Strophenteil mit dem Text eines Schönheitspreises⁴¹ an? Wir haben an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß ihn bei der Konzeption dieses Tones, der Gesamtstrophe anderes leitete, das auf liedmäßige Geschlossenheit im Sinne der Neuzeit hinführt⁴². Schon aus diesem Grunde ist Kontrafaktur bei Oswald recht fraglich, und ein anderer Sachverhalt beim Aufnehmen jener Zeilenfolge wahrscheinlicher.

Davon abgesehen, scheint Nr. 83 aufgrund des über die Zeilenfolge hinausgehenden Umfangs für unsere Zielsetzung weniger geeignet als eine Liedweise, die annähernd gleichen Umfang wie die Zeilenfolge hat und Oswalds Zeilenfolge auch in Melodiebildung und Tonalität entspricht: Lochamer-Liederbuch Nr. 8 „Ich far do hin“, das gleichfalls auf die Jahrzehnte vor 1450 zu datieren ist. Wir stellen sie neben den ersten Teil von Nr. 83.

2.

Ain jet - te - rin iunck, frisch, frey, frut auf stick - lem berg in

Ich var do hin, wann es muß sein, ich schaid mich von der

wil - der höch, die geit mir freud und ho - hen mut . . . dort umb die

lieb - sten mein. Zu lecz laß ich ir das her - ze mein, dy weil ich leb,

zeit, wenn sich die löch mit grü - nem loub ver - reu - - - hen.

so sol es sein! Ich var, ich var do hin.

Das Nürnberger Lied ist kürzer als die entsprechende Zeilenfolge bei Oswald, und zwar um die auf das Initium folgende Partie der zum g fallenden Quint, welche

⁴¹ Dieser war Gennrich zufolge in der Pastourelle üblich (1965, 48).

⁴² Vgl. dazu des Verf. oben Anm. 6 genannte Studie (ferner dazu DVjs. 38, 1964, 492–512; 511 f.); W. Wiora (*Elementare Melodietypen* . . . , vgl. oben Anm. 29) stellt eine allgemeinere Erklärung bereit: „Elementare Tongestalten von zwei bis fünf kurzen Zeilen sind einstmals sehr oft in umfangreichere Melodien eingegangen, und zwar nicht nur als Refrain, sondern als Abschnitte verschiedener Art und Stellung . . . Man übernimmt geschlossene Melodiegestalten . . . als Teilsätze . . .“ (195 f.). Oswalds von uns a. a. O. gewürdigte eigene Leistung ist dann um so höher zu werten.

Oswald, bei dem sie textlos ist, mit dem Regensburger Tenor gemeinsam hat; doch weist auch Nr. 8 bei Verkürzung des Anfangs eine analog nach g fallende Tonfolge auf⁴³. Die Übereinstimmung ist im Übrigen nicht ebenso weitgehend wie bei jenen, an der Entsprechung und Zugehörigkeit besteht aber kein Zweifel: Das Initium ist Ton für Ton das gleiche wie bei Oswald, mit welchem besonders der ternäre Zeitfall verbindet, der beim Regensburger Tenor weniger artikuliert ist. Der Zeitfall macht die Übereinstimmung in identischen Partien wie den jeweils ersten Viertonfolgen der ersten beiden Reimzeilen noch ohrenfälliger. Tonalität und weitgehend auch die Substanz der Melodiebildung gleichen sich — beide sind noch in jenem Jahrhundert unvergleichlich mehr als in späterer Zeit zwei Seiten der gleichen Sache, weil tonale Verhältnisse damals von sich aus melodische Verläufe konstituieren⁴⁴. Der Regensburger Tenor ist stets dazuzuhalten, denn „sind zwei Größen einer dritten gleich, so sind sie auch untereinander gleich“.

Liegt nun mit dem Nürnberger Lied Kontrafaktur vor, deren Vorlage die Zeilenfolge Oswalds war, oder — da diese bei Oswald nur Teil der Strophe — diejenige des Regensburger Tenors? Oder war dieser Kontrafaktur von „Ich far do hin“? An sich wäre das jeweils nicht auszuschließen, da die Überlieferung in den gleichen Zeitraum gehört. Oder, auch daran wäre wieder zu denken — sollten sie zusammen Kontrafaktur einer gleichen, präexistenten Melodie sein? Wenn als entscheidendes Kriterium die Übereinstimmung in der Melodie gilt, ließe sich das Nürnberger Lied aufgrund der Abweichung im Initium allenfalls unter Gennrichs oder Aarburgs sekundären Kategorien einordnen — oder aber die Zeilenfolge Oswalds oder des Tenors, da es sich bei der gemeinsamen Vorlage um eine unbekannte Größe handelt. Wir brechen diese Erwägungen ab. Die Frage, bei welcher (Lied-)Weise Kontrafaktur vorliegt, ist schief gestellt, sofern ausschließlich mit der Möglichkeit einer Kontrafaktur gerechnet, die Breite des mittelalterlichen Sachverhalts auf sie eingeeignet wird. Melodiebildung und Tonalität dieser Zeilenfolge weisen auf eine typische Bildung mit den Gestaltqualitäten, die einer solchen eigen sind. Wendler hat sich damit eingehender befaßt⁴⁵.

Mit den drei Beispielen aus Regensburg, Südtirol und Nürnberg liegt eine Zeilenkombination vor, die durch mehrfache, mit Wahrscheinlichkeit jeweils unabhängige Realisierung im späteren Mittelalter als typische Bildung bestätigt wird⁴⁶ und bei

⁴³ Zur Frage der Instrumentalzeile im präexistenten Melodiegerüst vgl. Wendler, 153 (keine mehr oder weniger willkürliche Einschübe). Wendler ist bei Nr. 83 inkonsequent, da ihn der g-Typus mit 3 oder 5 Zeilen konstituiert ist. — In der Handschrift des Liederbuches wird die erste Zeilenkadenz (g) zunächst (wie bei Nr. 83!) von der Unterquart d her erreicht, die gesamte Tonfolge bis zu ihr dann aber ausgestrichen und das g bei erneuter Notierung der ersten Distinktion von oben (c') erreicht. Dies muß keine Reminiscenz an die Regensburger oder Südtiroler Melodie sein; wie Oswalds Tagelied (vgl. unten) bezeugt, war Tendenz zum Quart- oder Quintfall der Melodiebildung hier immanent. Man könnte hier auch eine Auswirkung des Prinzips der Fallzeilenreihung sehen. Die endgültige Melodieführung ist überdies dem Text — einsichtiges Ergabensein in das Maß des Scheidens — und seiner Abgrenzung vom formelhaften „Ich far do hin“ angemessener — ein kleiner Beitrag zum Wort-Ton-Verhältnis um 1450.

⁴⁴ Mit „Eine Tonart ist ursprünglich nicht ein vorgegebenes Schema, in dem Musikstücke stehen, sondern ein Usus, der einer Art von Melodik innewohnt“ beginnt der Abschnitt Grundbegriffe tonaler Ordnung bei W. Wiora. *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, 1957, 199 ff. Vgl. dort Näheres, vgl. auch Wendler (mit Hinweis auf Wiora): „Tonale Ordnung und der Bauplan einer Weise sind zwei Aspekte eines einzigen Sachverhalts“ (172). Zeuge dafür ist auch dieser g-Typus mit Quartstruktur.

⁴⁵ Vgl. die oben Anm. 8 genannte Arbeit. Zu dem hier vorliegenden Typus vgl. 151 ff.

⁴⁶ Zusammenstellung bei Wendler a. a. O. (mit synoptischer Tafel), der die von J. Müller-Blattau (vgl. oben Anm. 5) mitgeteilten Beispiele noch vermehren konnte. — Analoges schon früher, etwa bei Neidhart (vgl. Wendler, 151 mit Anm. 3).

einem einzelnen Liedautor wie Oswald von Wolkenstein sogar mehrfach wiederkehrt⁴⁷, z. B. in seinem bekannten (zweistimmigen) Tagelied bei tonaler Versetzung in *d*-Melodik, wo sich Strophe und Typus — anders als bei Nr. 83 — wie beim Nürnberger Liede quantitativ miteinander decken. Wir teilen die beiden ersten Distinktionen des Tenors nach der Parallelüberlieferung Lochamer-Liederbuch Nr. 2 mit, wo die Melodie (bezeichnenderweise?) in der diesen Melodietypus konstituierenden *g*-Melodik — mit Vorzeichnung des *b* — notiert ist. Bereits das instrumentale Initium weist auf die Quartstruktur hin, die hier durch mehrfache Quint *g*–*d'* kaum relativiert wird (dazu auch im Folgenden).

3.

Wach auf, mein hort! der leucht dort her
von o - - ri - ent, der liech - - te tag

Die typische Zeilenfolge ist hier um eine Distinktion erweitert. Doch ist an der Zugehörigkeit nicht zu zweifeln⁴⁸: die zweite Distinktion des Tageliedtenors ähnelt, von der für das Liederbuch eigentümlichen Quintfallformel⁴⁹ abgesehen, der zweiten textierten bei Oswald ebenso wie die erste derjenigen am Beginn von Lochamer-Liederbuch Nr. 8 „*Ich far do hin*“. Die Kadenztonfolge lautet *gdgfdg* (Nr. 83 und Regensburger Tenor *g|g|dgdg*). Damit ist, ungeachtet der Erweiterung *f*, auch hier einer der beiden wesentlichen Strukturfaktoren dieses Typus gegeben, den Wendler mit „*Fallzeilenreihung im Quartabstand*“ charakterisierte. Wendler stellte Beispiele „*keimhafter*“ Dreizeiligkeit fest, als vorherrschend jedoch Fünfzeiligkeit, welche Ungeradzahligkeit sich aus dem unmittelbaren Wechsel der Zeilenkadenz im Quartabstand ergibt. So ist bei vorherrschender *g*-Melodik der Basiston erste und dritte Zeilenkadenz sowie Finalis. Eine solche Struktur bedeutet Rundung und Geschlossenheit, ist durch „*prägnante Gestaltqualitäten*“ zu „*geschichtlicher Wirksamkeit gelangt*“ (Wiora), und bietet sich deshalb zur Neurealisierung bei Adaption fünfzeiliger Textstrophen oder auch Strophenteile, d. h. kleiner Strophen(-teil-)körper besonders an. Für Realisierung des Typus, d. h. hier aber gegen Kontrafaktur spricht auch ein weiterer, vom konkreten Detail gewonnener Gesichtspunkt.

Bei „*Ich far do hin*“ ist die Kadenztonfolge vereinheitlicht zu *(gd)ggg*, vermutlich Folge der Fortsetzung der zuvor typusgerecht von der Unterquart aufwärtsführenden Melodiebildung und der Affinität zur Quintfallformel, für welche die Refrainzeile am Schluß weniger geeignet war. Vor allem Neurealisierung des Typus ließ

⁴⁷ Nicht mit *Nota* zugeordnet. Das wäre der Sachverhalt des gleichen Tons, der z. B. bei Nr. 83 und 87 gegeben ist (fol. 36v): „*Nota diß obengescriben lted Rod weyß etc. singt sich inn der melodie Ain jetterin iunck etc.*“ Hier sind auch Gebänd und Gemäß identisch.

⁴⁸ Vgl. J. Müller-Blattau (oben Anm. 5), der hier einen entschiedenen Anfang setzte, ohne doch selber mögliche Konsequenzen für die Kontrafaktur zu ziehen oder anzudeuten. H. Rosenberg sah hier nur ein „*einfaches melodisches Gebilde*“ von vier Zeilen und Refrain (*Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert*, 1931, 94).

⁴⁹ Vgl. dazu im oben Anm. 27 genannten Studienband des Verfassers, 199 f. Die Formel ist Import aus Westeuropa. Vgl. zu ihr auch Wendler, 177.

genügend Spielraum für solche Freizügigkeit, nicht anders beim oben angemerkten⁵⁰ Sachverhalt der Änderung des Initiums durch den Hauptschreiber, der die zweite, ansteigende Viertonfolge *defg*, die auch Oswalds Initium von N. 83 aufweist, durch eine fallende (*c'bag*) ersetzte. Mögen Initium und ternärer Zeitfall der ersten Viertonfolge beider Liedweisen auch zunächst an Kontrafaktur denken lassen — solche Erscheinungen sind weit eher und zwangloser aus der Offenheit der typischen Bildung für Modifizierung bei neuen Realisationen zu erklären.

Das Beispiel „*Ich far do hin*“ aus dem Lochamer-Liederbuch mit den Melodieparallelen kann nicht nur dazu dienen, den Sachverhalt faktischer Kontrafaktur hier unwahrscheinlich zu machen und zugleich die historische Realität von Melodietypen intensiver zu vergegenwärtigen. Dieses Beispiel vermag darüber hinaus zu bezeugen, daß die „Bekanntheitsqualität“, die man vielfach nur bei Kontrafakt zugestehen wollte, ebenso aber dem Melodietypus eigen ist, diesem in einer besonderen Weise zukommt. Denn bei ihm ist sie hier einmal an sich gegeben, zum anderen erfährt sie noch „Potenzierung“ insofern, als das dem *g*-Typus zugehörige Lied einerseits wieder unbezweifelbare Kontrafakturen erlebte. Wir haben Wahrscheinlichkeit, daß Nr. 8 eine der Realisierungen des Typus ist, ohne selber Kontrafaktur zu sein; auch einzelne konkrete Kriterien sprechen dagegen. Das Lied konnte als Abschiedslied infolge der Affinität des Textbeginns dafür auch geistlich gewendet werden, wofür es mehr als einen Beweis gibt⁵¹. Wir können nicht entscheiden, welcher Faktor — Bekanntheitsqualität der typischen Melodie oder Eignung zur Wendung des Textes ins Geistliche⁵² — ausschlaggebend war, doch ist zu vermuten, daß jene Qualität des Typischen geistliche (oder weltliche) Wendungen des Textes noch begünstigte. Sofern dies richtig gesehen ist, ergeben sich hier Gesichtspunkte für eine nicht geringe Wahrscheinlichkeit, daß Liedweisen, denen Melodietypen zugrunde lagen, für Kontrafaktur der Texte besonders geeignet waren; in dem einen oder dem anderen Falle könnte dies sogar das auslösende Moment gewesen sein. (Wir haben dabei auch zu bedenken, daß eine „Verkehrung“ oder „Wendung“ damals infolge der Ambivalenz und weit größeren Offenheit der Bedeutungsbeziehung weniger antithetisch zu verstehen ist⁵³ als bei der in späteren Zeiten so nachdrücklichen Geschiedenheit der Bereiche geistlich und weltlich.)

IV

Gennrich setzte seinerzeit, wengleich nur bei isomorphen Textformen, für ein „echtes Kontrafakt“ eine „bewußte Nachbildung“ voraus⁵⁴. Die Absicht muß tatsächlich in allen Fällen gegeben sein, bei denen mit Sicherheit auf Kontrafaktur befunden werden soll. Brauchbare Ansätze zur Methode, Absicht glaubhaft zu machen, bieten die oben bereits kurz erwähnten Kategorien Gennrichs und Aarburgs. Wenn es aber nicht Absicht des Autors war, dem Text der Vorlage bei Neuaufnahme eben dieser oder jener Melodie mit Neutextierung eine „Wendung

⁵⁰ Vgl. oben Anm. 43.

⁵¹ Zwei oberdeutsche Belege aus dem Spätmittelalter vgl. MTU 19, 1967, 210 Anm. 7 und 8.

⁵² Dies ist wahrscheinlich der Fall im *cgw* 4702 (fol. 1) mit abweichender Melodik in *f*-Melodik und Kadenztonfolge *bgfgf*. Die Fünfzelligkeit könnte hier Folge der Textvorlage sein.

⁵³ Vgl. dazu noch die Gedanken des Verfassers in der Studie *Geistliche Kontrafakta des späten Mittelalters*, AfMw 25, 1968, 19—29; 24.

⁵⁴ Vgl. (1965), 1 und 7.

geistlich“ (oder weltlich) zu geben, Kontrafaktur also entfällt, dann stellt sich die Frage, aus welchen Ursachen es sonst geschah: eine Frage, die ins Zentrum des historischen Phänomens Melodietypus trifft. Dabei ist nicht nur an konkrete Motive zu denken, die nicht völlig auszuschließen sind (etwa auf eine Bitte hin u. a.). Wir versuchen im Folgenden, zu ihrer Klärung beizutragen, stützen uns dazu auf neuere und neueste Forschungen zu wortgebundenen Erscheinungen älterer Zeit — nicht nur zum Liede, aber auch zu diesem. Hier sei zunächst wieder auf die verdienstliche Dissertation Wendlers verwiesen. Er sieht die Ursache dafür, daß Melodiezeilenfolgen die Qualität des Typischen gewinnen konnten, zu Recht in besonders günstigen Verhältnissen der melodischen Bewegung und der Tonalität⁵⁵, in „*besonders sinnfälliger Logik*“. Die Zeilensubstanz konnte neu geordnet werden, konnte durch Versetzung, Weglassen, Hinzufügen — so im Regensburger Tenor, Nr. 83 sowie beim Tagelied — durch neue Konstellationen Variierung erfahren. Daraus ergab sich ihm, daß ein Lied mit den Qualitäten eines Typus nicht direktes Vorbild eines anderen sein muß; noch weniger dürfen alle Lieder des gleichen Typus auf eine bestimmte Vorlage zurückgeführt werden. Es handelt sich vielmehr um Neuverwirklichungen einer „*formelhaften Melodiesubstanz*“ (J. Müller-Blattau). Neben solcher Bindung an das Modell findet sich auch in wechselndem Maße Freiheit, mit ihm umzugehen, bei welcher wir die auslösenden Faktoren u. a. im Text finden zu können glauben⁵⁶; Wendler geht dieser Frage nicht nach.

Der zentralen Frage kommt Wendler auch mit der Feststellung nahe, daß die Anlehnung an das Modell bis zur „*notengetreuen Übernahme*“ der Melodie gehen — Gennrichs reguläre Kontrafaktur — oder nur dem Melodieverlauf im Allgemeinen — Gennrichs Grundlagen-Kontrafaktur — folgen kann⁵⁷. Bedeutsamer noch für unsere zuletzt angeschnittene Frage ist neben der Formulierung „*Rückgriff auf solche Modelle wird nicht empfunden als ‚Rückgriff‘, sondern ist ein selbstverständliches Sich-Bedienen der geläufigen Ausdrucksformen*“ die Konstatierung (von uns gesperrt): „*Das Melodiemodell hat in dieser Beziehung sogar verpflichtende Kraft*“ (173). Dies wird nicht weiter ausgeführt, doch glauben wir, daß dem Typischen, jeder präexistenten, vorgeprägten Form im Mittelalter — ebenso dem Typischen beim Text — ein Anspruch auf Neuverwirklichung inne wohnte, war doch das Gebilde (Text oder Musik) damals noch keineswegs ein opus perfectum und viel mehr Energie als Ergon⁵⁸.

Walter Wiora sieht das Wiederaufnehmen in der Bekanntheit und Vertrautheit begründet, wie auch seine Teilüberschrift *Typus und vertraute Züge*⁵⁹ erkennen

⁵⁵ 110, bei Einleitung des Teils III: *Melodiegerüste. Die Kombination von Zeilen*. Zum Folgenden vgl. 174 und 118 f. Vgl. bei Wendler zum Sachverhalt formelhafter Substanz noch 91, 146 f., 166, 171 ff. u. 8.; Wichtiges 171 f. (indirekter Vorbehalt gegenüber Ansetzung von Kontrafakturen). Vgl. auch W. Wiora, *Die vergleichende Frühgeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung*, Kongreßbericht Basel 1949, 212 ff.

⁵⁶ Ein Beispiel dafür (Abgesang Oswald von Wolkenstein Nr. 33) mit seinen gewichtigen Folgen für die Liedgeschichte ist DVjs 38, 1964, 502 ff. behandelt. Vgl. auch wiederum die oben Anm. 6 genannte Studie.

⁵⁷ 176. Eine Alternative Typus — Kontrafaktur setzt Wendler nicht, erkennt Abgrenzung nicht als notwendig an, obwohl er daran zwangsläufig doch wiederholt indirekt rührt. Dafür hebt er den Sachverhalt der formelhaften Zeilensubstanz nachdrücklich vom „Ton“ ab und weist dabei mit Recht darauf hin, daß die modellhaften Bildungen über „*bestimmte Strophenformen und inhaltliche Bezüge*“ hinaus Geltung haben. Vgl. dazu noch unten, mit Anm. 73.

⁵⁸ Formulierung nach W. Wiora. Vgl. DVjs 38, 1964, 501 f. mit Anm. 44. — Des Romanisten Lausberg Begriffsbildung „*Gedankenmuster*“ läßt sich analog interpretieren.

⁵⁹ *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, 1957, 65—67.

läßt. Entsprechendes bietet auch schon die Antike, wie die Bezeichnungen *genos*, *typos*, *tropos* usw. zeigen. Als bezeichnend sieht er den Zusammenhang von *Nomos* als dem staatlichen Gesetz in Griechenland mit *Nomos* als Weise oder musikalischem Gattungstypus an⁶⁰ und ordnet auch den Begriff des musikalischen Ethos (Herkommen, Brauch, gewohnter Stil und Charakter) dazu. Bestimmte melodische Wendungen erreichen über das Vertrautsein mit ihnen auch „Bekanntheitsqualität“.

Offensichtlich stützen sich diese an spätmittelalterlicher Liedkunst und an antiken Verhältnissen gewonnenen Feststellungen gegenseitig. Bleibende Zweifel sind mit den Erkenntnissen zweier amerikanischer Gelehrter zur Überlieferung des mittelalterlichen Epos zu mindern⁶¹. Die Berechtigung, so Verschiedenes⁶² heranzuziehen, leiten wir mit Vorbehalt⁶³ daraus ab, daß es sich hier wie dort um primär mündliche Weitergabe (Vortrag) handelt in Zeiten, da schriftliche Fixierung noch kaum im Horizont der Allgemeinheit war.

Der Befund beim Epos weist auf durchaus Analoges zum Melodietypus, kann Voraussetzungen und Bedingungen von dessen Erscheinung noch weiter erhellen. Der formelhaften Melodiezeilensubstanz, die es jeweils neu zu realisieren galt, entsprechen im Epos „*Erzählschablonen*“ oder Teile von ihnen, die, weil wirksam und auch bei wechselndem Kontext brauchbar, aus „*rein funktionellen Gründen Teil des allgemeinen Erzählgutes werden*“. Für den Dichter besitzt die Schablone, anders als die Formel, „*eine Art Eigenleben, in dem sie an sich Gestalt hat. Diese Gestalt jedoch besteht aus all den Gestaltungen, welche sie je in dem vom Dichter gehörten und in seinen eigenen Vorträgen angenommen hat, und spiegelt somit ihre protestische Funktion wider*“. Die Notwendigkeit (!) der Verwendung wird wiederholt betont, die Schablone gar als „*unbedingt*“ benötigtes Mittel der Komposition bezeichnet. Mutatis mutandis der gleiche Sachverhalt: wie bei den Melodien finden sich „*Grundmuster*“; wie die Melodietypen jeweils neuen Texten und ihrer Zeilen- und Strophenform adaptiert werden, so werden auch Schablonen beibehalten und für verschiedene Kontexte durch Modifizierung brauchbar gemacht. Die Qualität des Musters beruht auf dem Grade eben solcher Brauchbarkeit, nicht anders als beim Melodietypus, welcher Qualitäten durch besonders günstige Verhältnisse bei Melodiebewegung und Tonalität, durch die Sinn- und Ohrenfälligkeit seiner tonalen und d. h. auch melodischen Gestaltfaktoren gewinnt. Insofern sei es erlaubt, hier wie dort mit Wendlers Worten von „*verpflichtender Kraft*“ zu sprechen, mit anderen Worten: von immanentem Anspruch auf Neuerwirklichung. Dies ist jedoch grundsätzlich anderes als bewußtes Nachbilden mittels Kontrafaktur.

⁶⁰ Mit Hinweis u. a. auf Bachofen, Werke IV, 219. — Vgl. unten Anm. 66 zum Liedsingen auf Sizilien.

⁶¹ F. H. Bäuml und D. J. Ward, *Zur mündlichen Überlieferung des Nibelungenliedes*, DVjs 41, 1967, 351—390. Dort insbesondere 385 ff.

⁶² Vgl. auch J. Storost, *Die Kunst der provenzalischen Trobadors* in: *Der provenzalische Minnesang* (Wege der Forschung VI), 1967, 1—19; 14 f. Schon Nietzsche (Zitat dort Anm. 9) wußte, daß es damals viel weniger auf den Reiz der Neuheit, als auf die „*Nuancen*“ in der Behandlung des Bekannten ankam — vgl. Wendlers Feststellungen zu den Modifikationen der Melodietypen, aber auch die von uns DVjs 38, 1964, 506 ff. betonte Notwendigkeit, bei ihnen jeweils die Texte genauer zu prüfen. Daß die Kontrafaktur mit neuer Textierung solche Nuancen ebenfalls, wenngleich massiv setzte, steht außer Zweifel, doch sind echte Kontrafakturen nur ein sehr geringer Ausschnitt aus der Gesamtheit analoger Fälle, die anders zu erklären sind.

⁶³ Näheres, z. T. Kritisches zu der Frage sowie zum Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Dichtung bei M. Curschmann, *Oral poetry in mediaeval English, French and German literature. Some notes in recent research*, *Speculum* 42, 1967, 36—52; 39 ff. Vgl. von dems. jetzt noch „*Spielmannsepik*“, *Wege und Ergebnisse der Forschung von 1907—1965. Mit Ergänzungen und Nachträgen bis 1967*, 1968, 102 ff.

V

Neuverwirklichung einer dazu aufgrund ihrer Gestaltqualitäten „provokierenden“ Melodiebildung ist somit die bisher zu oft übersehene Alternative zur Kontrafaktur. Bei ihr fehlt eine Absicht, eine bestimmte, genauer: an einen bestimmten Text gebundene und mit ihm, oft auch durch ihn bekannt gewordene Melodie neu zu textieren⁶⁴ oder auch ihre Bekanntheitsqualität für bestimmte Zwecke auszunutzen. Die auch in diesem zweiten Fall gegebene Absicht hat als entscheidendes Kriterium der Kontrafaktur zu gelten, — eine *conditio sine qua non*. Daß es sich bei der Alternative Typus um ein historisches Faktum handelt, vermag schon die einzige Beispielreihe des g-Typus zu erweisen, die von Wendler zusammengetragene⁶⁵, ansehnliche Reihe anderer Bildungen von der Qualität des Typischen macht es vollends evident, von den Beiträgen vergleichender Musikforscher, insbesondere Walter Wioras, ganz abgesehen. Das Phänomen ist übernational und zeitlos, ist noch heute bei Völkern oder Volksteilen nachweisbar, die archaischen Lebens- und Denkformen nähergeblieben sind⁶⁶. — Vor Abschließendem und vor Weiterführendem sind nun einige Anregungen zu geben, deren hier beim ersten Ansatz gebotene Kürze Anreiz sein mag, diese Fragen weiter zu verfolgen oder sogar endgültig zu klären.

Wir beginnen mit einer Anregung, das *Lerchenlied*⁶⁷ und seine zehn angesetzten Kontrafakturen zu prüfen, einmal in Hinsicht des Typischen, zum anderen in Hinsicht der Textbeziehungen.

Wenn F. Gennrich die im *cgM* 4997 (fol. 722) Walther von der Vogelweide zugeschriebene „*guldim wyß*“ als (irreguläre) Kontrafaktur beurteilt, obwohl er selber feststellte, daß die Melodie in jener Tonart ganz regelmäßig verlaufe, und auch die dominierende Form der plagalen Tetrardus-Kadenz gegeben sei⁶⁸, so stellt dieses Beispiel ebenso wie andere vor die Aufgabe genauerer Prüfung. Besonderes Mißtrauen verdienen Ansetzungen von „*Initialkontrafaktur*“⁶⁹ sowie das Kriterium „*isodistinktionaler Verserweiterung*“⁷⁰, wenn die Melodiebildung doch als diejenige anderer Lieder der gleichen Tonart bezeichnet wird. Das von Gennrich angeführte

⁶⁴ D. h. zugleich den Ton neu zu „beweren“ (vgl. dazu DVjs 36, 1962, 221 ff.).

⁶⁵ Wendler gibt jeweils Beschreibungen solcher typischen Bildungen. Zu seiner Bezeichnung „*Schema*“ teilte Herr Prof. Dr. Wiora (Saarbrücken) dem Verfasser mit, daß wichtiger noch der geschichtlich lebende Typus sei, der oft zugrunde liege. Vgl. Wioras oben Anm. 29 genannte Arbeiten. — Es kann die Verdienste Wendlers nicht schmälern, wenn hier angemerkt wird, daß auch er noch der herkömmlichen, unscharfen Denkweise folgt: Heinrich von Laufenbergs „*Es stot ein lind im himmelrich*“ gilt ihm ohne Vorbehalt als Kontrafaktur, obwohl er die Weise als „*formelhafte Verdichtung*“ einer bestimmten melodischen Substanz kennzeichnet (166). Oder liegt dieser Fall wie „*Idu far do kin*“ geistlich (vgl. oben)?

⁶⁶ Herr Claudio Protni d'Agata berichtete im Sommer 1966 bei einem Vortrag im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München, daß ihm nach Vortrag eines Liedes durch Landbewohner Siziliens auf mehrfache Wiederholung der Bitte, noch anderes zu singen, weiterhin die gleiche Melodie, doch jeweils neuer Text vorgeschrieben wurde. Er bezeichnete solche Melodien als „*note*“, sprach von „*magischer Ausstrahlungskraft*“ bei ihnen (vgl. oben „Anspruch auf Neuverwirklichung“; „*Norwendigkeit*“; „*verpflichtende Kraft*“). Entsprechendes berichtete ein indischer Student 1967 aus seiner Heimat. Zu den Raga der Inder vgl. H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert*, 1941, 36. — Vgl. auch W. Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, 1961, 32 ff.

⁶⁷ Abdruck der Melodie u. a. bei F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* . . ., 1932, 237; zum *Lerchenlied* Gennrich zuletzt 1965, 46 f.

⁶⁸ Vgl. ebda., 84 f. — Die Berechtigung von Gennrichs reduziertem Strophenlai oder Laiausschnitt ist eine andere Frage. Auch dort bietet der komplexe Sachverhalt der mittelalterlichen Melodienwelt Gegenargumente (darüber bei anderer Gelegenheit).

⁶⁹ Vgl. ebda., 110 ff. Die Fragwürdigkeit ist offenbar, wenn Gennrich selber seine Beispiele damit kennzeichnet, daß „*der Liedengang oft genormte, geradezu formelhafte Einsätze benutzt*“ (113).

⁷⁰ 87 ff., insbesondere 101.

Beispiel eines *Salve regina* beginnt mit dem bei *d*-Melodik formelhaften Initium *dfga*, die erste Distinktion ist eine von vielen möglichen Modifizierungen des unendlich häufigen Quintbogens.

Eine erste Untersuchung der Melodien Neidharts in Hinsicht typischer Elemente liegt bereits vor⁷¹. Der Befund läßt eine Neuaufnahme sinnvoll erscheinen, um — was dort nicht Ziel war — bei Neidhart künftiger „Kontrafakturjagd“ entgegenzuwirken. Aus dem Befund sei hier in Kürze und Unvollständigkeit Wichtiges mitgeteilt. Der Verfasser stellte fest, daß bei Neidhart in *d*-Melodik ganze Zeilen nur aus den „Stammtönen“ *C–D–F–a–c–d* gebildet sind, daß davon die Formel *d–c–a* sich als partielle Substanz auch in Kinderlied und Hirtenruf findet. Nicht nur *d*-, sondern auch *f*-, *c*- und *e*-Melodik haben charakteristische, weitgehend von den Stammtönen bestimmte Kennzeichen, die nicht nur zu formelhaften Melodiezeilen, sondern auch zu Modellen der Melodiebildung führen. Zu Gennrichs vermeintlichen Initialkontrafakturen: hier wird gesagt, daß Initialformeln seit langem bekannt sind. Die *Hofweise* Walthers lasse sich zu sechs „ähnlich gebauten“ Melodien stellen. Ein gleiches „*Bauprinzip*“ verbinde zwei Weisen von Chrétien de Troyes und Neidhart, doch will W. Müller-Blattau ihre Abhängigkeit von einem gemeinsamen Modell nicht behaupten⁷². Die für Kontrafaktur als Problem notwendigen Folgerungen zieht er im Schlußteil nicht, stellt indessen fest, daß Neidhart für seine Reihen verschiedene, damals geläufige Typen der Melodiebildung übernahm und diese den Texten adaptierte — der gleiche Sachverhalt einer Alternativen zur Kontrafaktur.

Nun nochmals zum Wolkensteiner. Das Wiederaufnehmen eigener Töne, in der Handschrift vom Schreiber mit „*Nota*“ angemerkt, ist keine Kontrafaktur, — wie es auch nicht angeht, das Verwenden präexistenter Töne durch die *meister* als Kontrafaktur zu bezeichnen⁷³, weil das *tertium comparationis* (Melodie) nur materiell zutrifft; bewußte Anlehnung an ein bestimmtes Lied liegt in großer Mehrzahl der Fälle nicht vor. Diese ist ohne Zweifel gegeben bei Oswalds Lied Nr. 65 „*Mein herz, das ist versert*“, als dessen Vorlage Landinis „*Questa fanciulla*“ erst vor wenigen Jahren entdeckt wurde⁷⁴. Ob auch das im gleichen Tone folgende Nr. 66 als Kontrafaktur zu werten ist, stehe dahin (siehe oben); Oswald kann sich hier unmittelbar an Nr. 65 angelehnt haben. Nr. 65 dagegen zeigt deutliche Anlehnung im Text und insbesondere im Strophenbau. Absicht der Kontrafaktur ist auch bei Oswalds Nr. 50 „*Der mai mit lieber zal*“ erwiesen, da der Text, wie die Vorlage,

71 Wendelin Müller-Blattau, *Melodietypen bei Neidhart von Reuental*, in: Festgabe für Joseph Müller-Blattau, 2. erweiterte Auflage 1962, 69–79. Unter Melodietypen versteht der Verfasser auch kleinere formelhafte oder typische Elemente der Melodiebildung. Wendlers „*Viertonformel*“ u. a. ist dem vorzuziehen. — Vgl. noch oben Anm. 46 (Schluß). Zu einem Melodietypus bei Neidhart vgl. W. Wiora in Fs. Anglès (Anm. 29), 1001 f. (vierter Typus).

72 „Abhängigkeit“ ist ohne weitere Melodieparallelen schwerlich zu erweisen, von ihr kann beim Typus auch nicht die Rede sein. Indessen ist Kontrafaktur noch weniger wahrscheinlich, wenn als Kriterium nur das Bauprinzip genannt wird.

73 Bezeichnend, daß bisher niemand auf den Gedanken kam, beim Sachverhalt der nicht zu Recht sog. Meistergesangsreform (dazu Verf., *Zur sogenannten. Hans Folz zugeschriebenen Meistergesangsreform*, Beitr. z. Gesch. d. dt. Spr. u. Lit. [West] 88, 1966, 110–142) die z. T. abgelehnte Regel, nur in den Tönen der „alten 12 Meister“ zu dichten, als Gebot zum Kontrafakt auszulegen. W. Braun (vgl. oben Anm. 39) sagt von den Tönen der Meistersinger: sie „*fungierten fast abstrakt als musikalische Modelle*“ (91). — Das Problem Ton-Kontrafakt kann hier nicht ausführlicher behandelt werden. Nur wenige Literaturhinweise: Wendler, 170 f. mit Kritik an W. Salmen (*Musica Disciplina* 7, 1953, 147–173; 164), der das modellhafte Melodiegerüst mit dem Ton identifiziert; W. Braun, a. a. O., *passim*.

74 Th. Göllner, *Landinis „Questa fanciulla“ bei Oswald von Wolkenstein*, Mf 17, 1964, 393–398.

das Virelai „*Par maintes foyz*“ von Vaillant, die Vogelstimmen und ihre Eigentümlichkeiten zum Thema hat. Diese Beispiele sind eindeutig Kontrafakturen, die Absicht der Anlehnung steht außer Zweifel.

Vaillants Melodie ist nicht nur von Oswald mit Kontrafaktur aufgenommen. Sie erscheint auch in der Straßburger Handschrift M222 C22, außerdem im (Regensburger) *clm* 14 274 mit lateinischem Text. Dieser entlehnt nicht nur viele gleiche Buchstaben, sondern sogar ganze Satzfragmente⁷⁵, ein Zeugnis, daß ebenso wie bestimmte Melodiemodelle zur Neurealisierung auch einzelne Lieder wiederholt⁷⁶ zur Kontrafaktur veranlaßten (die Klärung des Sachverhalts beim *Liedchenlied* erhält damit einen neuen Anstoß). Daß diese Kontrafaktur Oswalds den Strophenbau stärker veränderte⁷⁷, gibt erhöhte Gewißheit dafür, daß nicht der Grad der formalen Entsprechung, sondern, bei Übereinstimmung der Melodien, allein die — hier beim Text evidente — Absicht zur Ansetzung einer Kontrafaktur entscheidend ist. Der Wert jener sekundären Rubriken wird dadurch weiter gemindert. —

Eine andere Frage: inwieweit sind nachweisbare Fälle von „Umformung“ eines Liedes⁷⁸ für die Frage der Kontrafaktur relevant? Sind sie einzubeziehen oder zu eliminieren? Ohne Zweifel gehören sie wie die Kontrafaktur und das Aufgreifen eines präexistenten Melodietypus unter den gleichen Hauptaspekt und Sachverhalt der „Neuverwirklichung“ von Vorgegebenem, zu welcher die Offenheit jeder mittelalterlichen *res facta* als eines *opus non perfectum* stets und überall Raum ließ. Wir möchten diese Fälle eliminieren, insbesondere deshalb, weil bei ihnen eine Absicht, einen bestimmten Text geistlich oder weltlich zu wenden, nicht vorlag. Doch sind sie geeignet, den Blick für den komplexen historischen Sachverhalt zu schärfen, der, wie sie bezeugen, mit Kontrafaktur und Neurealisierung eines Melodietypus noch nicht erschöpft ist.

Wenn eigene Leistung, wenn „*schöpferische Umbildung*“ (Wiora) den Grad der Übereinstimmung in Text und Form merklich relativiert, so daß — bei gleicher Melodiesubstanz — zunächst ein anderes oder neues Lied vorzuliegen scheint⁷⁹, ist nachweisliche Absicht zur Wendung unumgängliche Voraussetzung zur Ansetzung einer Kontrafaktur, was wir auch in allen anderen Fällen für unabdingbar halten. Im Bereich der Umformungen ist sauberes Ab- und Ausgrenzen ebenso erforderlich wie sonst überall. Es wird eine Reihe von Ansetzungen indirekter und sogenannter Grundlagen-Kontrafaktur kritisch treffen, d. h. vermeintliche Kontrafakturen mit Abweichung von Silbenzahl und Verslänge, mit Verkürzung und Erweiterung der Vorlage oder mit Veränderung des melodischen Ablaufes⁸⁰. Anlehnung an das

⁷⁵ Vgl. Gennrich, 198 (die lateinische Kontrafaktur im *clm* auf fol. 27v–28r). — Vgl. auch zum Folgenden ebda. 104 ff. Näheres mit Abdruck der drei Texte von Gennrich in: *Der deutsche Minnesang* (Wege der Forschung XV), 347 ff.

⁷⁶ Die Ursache zu finden ist bei der Melodie Vaillants erschwert durch die von Gennrich (104) mitgeteilte Nachricht, daß sie in einem damaligen Traktat als *Muster* für einen *Modus imperfectus* genannt ist — auf jeden Fall Anhaltspunkt dafür, daß sie recht bekannt war.

⁷⁷ Die Streckung der Strophenstruktur wird erreicht u. a. durch Zerlegung längerer Notenwerte. Die Kennzeichnung für dieses Verfahren, das sich auch bei Walther findet, sieht Gennrich im „*kurz und lang*“ gegeben (vgl. Wege der Forschung XV, 353 f.).

⁷⁸ Vgl. die drei Einzelstudien des Verf.: *Das Lochamer-Liederbuch. Studien* (MTU 19), 1967, 124 ff. zu Nr. 31, 32, 43 (Nr. 31 war für Gennrich „*irreguläre*“ Kontrafaktur).

⁷⁹ Vorbehaltlich der Verhältnisse in der Melodie wäre der Text von Lochamer-Liederbuch Nr. 43 ein Beispiel dafür, da die Strophe stark verkürzt und damit auch im Text verändert ist (a. a. O., 178 ff.).

⁸⁰ Diese ist zwangsläufig Folge von Verkürzung oder formaler Einebnung der Strophen (Beispiel außer Nr. 43 auch Nr. 32 im Lochamer-Liederbuch).

Modell konnte bis zur Übernahme Note für Note gehen oder sich auf die Übernahme der Verlaufsform beschränken. Sah der mittelalterliche Autor nicht gerade im kunstgerechten Neuwenden der *res prius facta* seine Aufgabe^{80a}? Wollte er sich nicht auch darin bewähren, ohne dabei an Kontrafaktur zu denken? Mit Wahrscheinlichkeit ist auch die reguläre Kontrafaktur teilweise von daher zu verstehen, doch macht sie nur einen geringen Teil aller analogen Fälle aus.

Die Kontrafaktur, eine seinerzeit methodisch überaus förderliche Neuentdeckung, droht bei Strapazierung des Begriffes den mittelalterlichen Sachverhalt zu verunklaren⁸¹, anstatt ihn klären zu helfen. So zeichnet sich hier als vordringliche Aufgabe der Forschung ab, die nicht „regulären“ („sicheren“) Kontrafakturen, d. h. alle Fälle ohne unveränderte Übernahme des Tones und ohne evidente und nachweisliche Absicht zur Textwendung, in die ihr vom historischen Sachverhalt gesetzten Schranken zu verweisen. Genauere Nachprüfung aller Einzelfälle ist nicht zu umgehen. R. J. Taylors oben erwähnte Warnung vor „*forcierter Kontrafakturjagd*“ erhält hier eine von ihm selber vermutlich nicht geahnte, noch größere Bedeutung und Berechtigung. Unscharfe Formulierungen wie „*Abfassen eines Liedtextes auf eine schon vorhandene Melodie*“⁸² sind zu präzisieren, da sie nicht nur für reguläre Kontrafaktur, sondern auch für jede Neutextierung eines Melodietypus zutreffen. Die von Gennrich und Ursula Aarburg mit ihren weiteren Kategorien bereits markierten Grenzen sind noch wesentlich genauer und entschiedener zu fixieren, um saubere Abgrenzung zu ermöglichen.

VI

Es stellt sich nun einerseits die Aufgabe, bei relevanten Fällen eine Absicht zur Kontrafaktur glaubhaft zu machen, wofür die spezielle Forschung — zuletzt Gennrich selber in seiner Monographie 1965 — brauchbare Kriterien an die Hand gab. Wir nennen hier nochmals vor allem Eindeutigkeit der Beziehung in den Texten⁸³ sowie das Übernehmen singulärer Strophentechnik. Volle Sicherheit haben wir dort, wo beides gegeben ist. Doch gewährt auch evidenter Textbezug allein einen sehr hohen Grad von Wahrscheinlichkeit — einen höheren als singuläre Strophentechnik⁸⁴ allein. Alle anderen Fälle bedürfen genauerer Nachprüfung. Diese stellt vor die zweite wesentliche Aufgabe: festzustellen, ob die Melodie von der Qualität des Typischen, ob die melodische Zeilenkombination von formelhafter Substanz ist, wie z. B. bei den zu Beginn vorgeführten Beispielen des *g*-Typus in Quartstruktur.

^{80a} H. Zenck nennt in eben diesem Zusammenhang auch das Melodiemodell, denen Typus! Vgl. *Numerus und Affectus*, 1959, 45.

⁸¹ Markus Jenny (Zürich) wies auf der Hymnologentagung August 1967 in Straßburg auf die große Gefahr hin, den Bereich Kontrafaktur zu weit zu spannen. Wir versuchen, der Gefahr auch mit diesem kritischen Ansatz entgegenzuwirken.

⁸² Diese Definition Gennrichs, zitiert von W. Braun (oben Anm. 39), 90, ist von W. Lipphardt (oben Anm. 12), 105, übernommen. Ebenso jetzt W. Hoffmann, *Altdeutsche Metrik* (Slg. Metzler Nr. 64), 1967, 85.

⁸³ W. Braun, 91 (vgl. auch 100 f.): „*Wenn die Texte zu zwei als verwandt erscheinenden Melodien keinen deutlichen Bezug aufeinander zeigen, sollte man jedoch nicht von Kontrafakturen sprechen.*“ — Braun kennzeichnet zuvor das Verhältnis von zwei Melodien zueinander mit den Begriffen Identität, Verwandtschaft, Ähnlichkeit und Verschiedenheit, spricht auch von melodischen Formeln, der Melodietypus als historische Gegebenheit wird nicht erwähnt (vgl. oben 278 mit Anm. 40). — Der Gesichtspunkt, daß inhaltliche Parallelen zur Formentsprechung hinzukommen müssen, findet sich schon bei U. Aarburg (Wege der Forschung XV, 413).

⁸⁴ Polygenese ist besonders im ausgehenden Mittelalter nicht immer auszuschließen, da die Liedautoren damals eine Tendenz zu differenzierten Strukturen erkennen lassen, vgl. Verf. in DVjs 33, 1959, 414 ff.: 426.

Die Bereitstellung von Katalogen derartiger Melodiebildungen, die mit anderer Zielsetzung bereits in Angriff genommen wurde⁸⁵, besitzt, wie sich nun zeigt, beträchtlichen Wert auch für die Kontrafakturforschung. Erst nach Vergleich des gesamten Materials ist die Frage der Kontrafaktur zu stellen, sofern sie nicht schon aufgrund jener beiden eben genannten Hauptkriterien entschieden werden konnte. Nachprüfung anhand solcher Kataloge kann die Zahl der mit geringerem Wahrscheinlichkeitsgrad angesetzten Kontrafakturen verringern und in Zukunft unbegründeter Ansetzung vorbeugen. Fälle, bei welchen einerseits typische Melodiebildung zugrunde, und andererseits bewußte Anlehnung im Text auf der Hand liegt, verdienen dann besondere Beachtung, wengleich ihre Anzahl gering sein wird; ein Beispiel lernten wir bereits mit den geistlichen Kontrafakturen von „*Ich far do hin*“ kennen. So eröffnen sich bei der notwendigen Einschränkung zugleich neue Ausblicke für die Erforschung der Kontrafaktur. Im nun abschließend Folgenden zeigt sich, daß ein „Verlust“ durch methodischen Gewinn für die Liedforschung in noch anderer, in der Forschung nicht fruchtbar gewordener, weil offenbar bisher nicht als Möglichkeit erkannter Weise wettgemacht werden kann.

Wir haben gesehen, daß ein und derselbe Autor — Oswald von Wolkenstein — den gleichen Typus, der mit seinen Neuverwirklichungen historisches Faktum ist, mehr als einmal realisierte. Es wäre dann zu fragen, ob Abweichungen von Fall zu Fall von den Eigentümlichkeiten der Texte verursacht sind. Daß dieser Autor beim Umgehen mit verschiedenen präexistenten Melodiebildungen gleiches, souveränes Verfügen und — mutatis mutandis — „Kunstgriffe“ erkennen läßt, was ihn ohne Zweifel als Individualität charakterisiert, haben wir in zwei Spezialstudien zu zeigen versucht⁸⁶, deren Vermehrung weitere Aufschlüsse verspricht.

Wichtiger noch erscheint die Aufgabe, zu prüfen, in welcher Weise verschiedene Liedautoren vorgehen, wenn sie die gleiche formelhafte Melodiebildung textieren, wie sie diese ihrem Text adaptieren. Es wäre denkbar, vor allem hier — zumindest im späten Mittelalter — Kriterien von „Personalstilen“ zu fassen, für welche schon zeitgenössische Zeugnisse Anhaltspunkte geben⁸⁷. Damit lassen sich in Zukunft vermutlich auch Echtheitsfragen entscheiden, wengleich die Methode zunächst erst einmal des Ausbauens und dann der Bewährung bedarf, — Bewährung, weil wir hier Neuland betreten, bei welchem naturgemäß weit mehr Offenheit als apodiktische Gewißheit angebracht ist.

Gewißheit ist indessen spätestens nach allem hier Ausgeführten dafür gegeben, daß Übereinstimmung zweier Lieder in der Melodie allein nicht mehr zum Konstatieren einer „Wendung geistlich“ oder „... weltlich“ berechtigt. Denn das Phä-

⁸⁵ Vgl. außer Wendlers synoptischen Tafeln vor allem W. Wiora in der oben Anm. 55 genannten Abhandlung, insbesondere 213 f. und 219 f. Ziel u. a. „Verbreitungsbilder“, die Schlüsse auf Alter und Herkunft einzelner Melodien erlauben. Vgl. auch etwa 100 über Europa verbreitete Melodietypen, die W. Wiora zusammenstellte: *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen* (Das Musikwerk, Heft 4), 1951. — Hier sei noch hingewiesen auf B. Stäblein, *Der thematische Katalog der mittelalterlichen einstimmigen Melodien*, 2. Kongreßbericht der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken (Lüneburg) 1951.

⁸⁶ *Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein*, DVjs 38, 1964, 491—512; die zweite jetzt ZfdPh 1968 (vgl. oben Anm. 6).

⁸⁷ Vgl. das Zitat aus einem Meisterlied des ausgehenden 15. Jh. in des Verf. Anm. 73 genannter Studie, 134 mit Anm. 91. Vgl. auch die Zitate von C. Sachs und W. Wiora in W. Suppans in der folgenden Anm. genannter Studie. Auch hier ist die neueste Forschung zum Epos zu vergleichen. Wir zitieren aus der Anm. 63 genannten Studie: „... it is largely in the selection and arrangement of motifs that individual intention and meaning become apparent or — to be more precise — in deviations from set patterns“ (Speculum 1967, 41).

nomen Kontrafaktur ist nur ein Teilausschnitt aus dem komplexen mittelalterlichen Sachverhalt, der unter dem Hauptaspekt der Neuverwirklichung von Vorgegebenem zu sehen ist. Der Melodietypus muß als die elementare und umfassendere, mit ihren Entstehungsbedingungen über das Musikalische ins Mittelalterliche und Archaische überhaupt hinausweisende Erscheinung⁸⁸ gelten, deren Voraussetzungen auch diejenige der beabsichtigten Kontrafaktur weiter erhellen können. Sie ist in diesem Gesamtkomplex, wie es scheint, ein Spezialfall der Spätzeit, genauer: der Spätzeit europäischer Einstimmigkeit, die ja nicht erst mit dem Minnesang im 12. Jahrhundert beginnt. Erst auf solchem Hintergrunde gesehen, erhält die Kontrafaktur die ihr zukommende vollere Realität und damit auch ihre Geschichtstiefe.

Johann Nikolaus, der „Jenaer“ Bach

VON HERBERT KOCH, BERLEBURG

Bisher sind Leben und Wirken des Johann Nikolaus Bach noch nicht im Zusammenhang dargestellt worden, und wo man seiner im Vorbeigehen gedacht hat, werden stets die Fehler und Irrtümer wiederholt, die dann auch in die größeren Handbücher übernommen worden sind¹. So dürfte es wohlbegründet sein, wenn endlich einmal auch anhand des Aktenmaterials ein zuverlässiges Gesamtbild geboten wird.

Das Eisenacher Taufregister meldet: „Anno 1669 Dominica 19. post Trinitatis. 17. Octobr. getauft Hn. Johann Christoph Bachen, Organisten Söhnelein Johann Nicol.“

Man findet allgemein den 10. Oktober als Geburtstag angegeben. Aus dem Taufeintrag ergibt sich dies ebensowenig wie es unwahrscheinlich ist, daß man mit der Taufe acht volle Tage gewartet hätte: Wegen der übergroßen Säuglingssterblichkeit schob man damals die Taufe um höchstens 48 Stunden hinaus.

Der Täufling war der Sohn des Organisten Johann Christoph Bach, den Riemann „den hervorragendsten der älteren Bachs, besonders auf dem Gebiete der Vokalkomposition“ nennt; sein Bruder Johann Michael Bach war ein vielbewundener Musiker, besonders bewandert im Instrumentenbau und stand natürlich in dauernder Beziehung zu seinem Schwiegersohn, dem Leipziger Thomaskantor.

1678, also mit neun Jahren, trat Johann Nikolaus in die Quinta des Eisenacher Gymnasiums ein², wurde 1679 in die Quarta, 1681 in die Tertia, 1683 in die Secunda und 1687 in die Prima versetzt, der er bis 1690 angehört hat. Man folgere nicht aus dem heute üblichen Brauche, eine Klasse in der Regel in einem Jahre zu bewältigen, der Junge sei sehr langsam aufgestiegen: Der Lehrstoff jener Zeit war so überreich, daß ihn kein einziger Schüler in einem einzigen Jahre hätte meistern

⁸⁸ Mit den Worten H. Schenkers der „musikalische Mittel- oder Hintergrund“, vgl. jetzt W. Suppan, „In der wyß, Wer ich ein edler Falcke“, Fs. W. Wiora, 1967, 651–657; 656. Dort nicht nur zum Melodietypus, sondern auch Hinweis auf Analoges bei Texten (vgl. oben 284 mit Anm. 61). Dazu auch W. Dankert in einer Besprechung, Jahrb. f. Volksliedforschung 12, 1967, 199.

¹ In Frage kommen vor allem die Arbeiten von Moser, Riemann, Stein und Wennig, von denen keiner die in Jena und Weimar erhaltenen Archivalien benutzt hat.

² Helmbold, Die Söhne . . ., S. 49.