

die zu ihrer Zeit berühmt waren. Berühmte Melodien spiegeln den Zeitgeschmack wider, sie geben uns Aufschluß darüber, welcher Liedstil zu bestimmten Zeiten vorbildlich war. Unter den berühmten Melodien sollten anfangs jedoch nur solche bearbeitet werden, die in reicher Überlieferung auf uns gekommen sind. Untersuchen wir sorgfältig Lied für Lied, so dürfte Aussicht darauf bestehen, daß unsere Kenntnisse sich — in wechselseitiger Förderung von Text- und Stilkritik — allmählich runden und zusammenschließen. Vielleicht kann eines Tages dann auch die wichtige Frage erörtert werden, welchen Einfluß die Melodiestile des mittelalterlichen Kunstliedes auf die nachfolgenden Jahrhunderte ausgeübt haben.

### *Einige Ergänzungen zu den lateinischen Liedern des Wienhäuser Liederbuchs (1470 - 1480)*

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Infolge einer Verpflichtung, das Wienhäuser Liederbuch (WL) in der Edition von Heinrich Sievers<sup>1</sup> zu besprechen, und im Verlauf der damit verbundenen Studie konnten mehrere Unterlassungen bzw. falsche Blickrichtungen festgestellt werden. Teilweise sind sie in einzelnen Fällen bereits von Walter Salmen<sup>2</sup> richtiggestellt worden. Dennoch soll der Versuch unternommen werden, die restlichen Fälle, die sich auf das lateinische (und auch lateinisch-deutsche) Liedgut beschränken<sup>3</sup>, zu behandeln. Dabei leitet uns ausschließlich der Wille, dem bedeutendsten niederdeutschen Liederbuch seiner Zeit die ihm zugemessene Stellung zu sichern und darüber hinaus einen bescheidenen Beitrag zur Klärung einiger problematischer Fragen über die Einstimmigkeit im Spätmittelalter zu leisten.

Historische Fragen werden hier beiseite gelassen<sup>4</sup>. Sie lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: 1. das WL kann kaum vor 1470 geschrieben worden sein, 2. dem niederländischen Einfluß, der von der *Devotio moderna* herrührt und im „Auffangbecken Mittelniedersachsen“ zur Wirkung kommt, steht gleichzeitig ein (starker) süddeutsch-böhmischer Einfluß gegenüber<sup>4a</sup>, 3. an der Handschrift selbst haben fünf bzw. sechs Schreiber gearbeitet<sup>5</sup>, 4. die gotische Hufnagelschrift läßt noch das Schriftbild der „Metzer Neumen“ erkennen.

Wenn im folgenden unsere Anmerkungen zu einzelnen Liedern wiedergegeben werden, so sind Vorstellungen von melodischen „Urformen“<sup>6</sup> im WL a priori abzu-

<sup>1</sup> *Das Wienhäuser Liederbuch*, hrsg. von Heinrich Sievers. Wolfenbüttel: Mösseler 1954, Bd. 1. 2 (Textband und Faksimile). Im folgenden abgekürzt: WL bzw. S (= Textband und Seitenzahl).

<sup>2</sup> *Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 365/66.

<sup>3</sup> Die niederdeutschen Lieder sind bereits von Paul Alpers zweimal untersucht worden, einmal im *Niederdeutschen Jahrbuch* 69/70, 1943—1948, S. 1—40, dort nochmals Bd. 76, 1953, S. 21—24.

<sup>4</sup> Siehe meine Besprechung im *Niedersächsischen Jahrbuch für Landesgeschichte* 28, 1956, S. 316/19.

<sup>4a</sup> Gerade über das Kapitel „*Die Windesheimer Kongregation und ihre Musikpflege*“ liefert jetzt Rudolf Ewerhart eine hochinteressante Untersuchung in einem Anhang zu: *Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 7), Regensburg 1955, S. 133—157.

<sup>5</sup> Zu korrigieren wären die unzutreffenden paläographischen Angaben S. 4. Die Nummern 1—8, 9, 10—12, 13—14 (bzw. 13, 14) und 15 stammen jeweils von der Hand eines und desselben Schreibers.

<sup>6</sup> Wir zweifeln auch an folgender Behauptung: „*Die liturgischen Bücher jener Zeit* (Anm.: 12. und 14. Jahrhundert) *verzeichnen eine reiche Zahl bislang unbekannter Melodien, deren Analyse zweifellos einen wertvollen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des geistlichen Liedes in Norddeutschland erbringen würde*“ (S. 25). Das klingt unwahrscheinlich im Hinblick auf den Gesamtbestand der Einstimmigkeit der fraglichen Jahrhunderte!

lehnen. Das Verhältnis von „Urform“ zu späterer Verwendung interessiert überdies weniger als die Verarbeitung früherer Niederschriften durch das WL<sup>7</sup>.

1. „*Puer nobis nascitur*“ (Chev. 15790)<sup>8</sup>. Bereits Salmen<sup>9</sup> hat die „älteste aller bislang bekannten Melodievarianten“ im Lochamer Liederbuch nachgewiesen. Die älteste nachweisbare Niederschrift findet sich in dem um 1360 geschriebenen Moosburger Graduale<sup>10</sup>; sie kommt der des WL sehr nahe. Die Cantio, die sich durch ihre 5. und 6. Strophe als Benedicamus-Tropus ausweist, dürfte der „Tanzmusik des Mittelalters“<sup>11</sup> zuzurechnen sein, da ausdrücklich auf Herodes und damit auf das Fest der unschuldigen Kinder (28. Dezember) Bezug genommen wird. Ein Melodievergleich läßt die Varianten deutlich werden<sup>12</sup>:

1 (b)

2

3

4 [um Faks. unleserlich]

5

Pu - er no - bis nas - ci - tur re - ctor an - ge - lo - rum

Detailed description: This is a musical score for five staves. The first staff is in G-clef and has a '(b)' above it. The second and third staves are in F-clef. The fourth staff has a bracketed note with the text '[um Faks. unleserlich]' above it. The fifth staff is in G-clef. The lyrics 'Pu - er no - bis nas - ci - tur re - ctor an - ge - lo - rum' are written below the staves.

(b)

in hoc mundo pa - ti - tur domi - nus domi - no - rum.

Detailed description: This is a musical score for five staves. The first staff is in G-clef and has a '(b)' above it. The second and third staves are in F-clef. The fourth and fifth staves are in G-clef. The lyrics 'in hoc mundo pa - ti - tur domi - nus domi - no - rum.' are written below the staves.

<sup>7</sup> Damit soll der Wert der Sieversschen Vergleiche nicht bestritten werden. Gerne hätte man noch folgende Anregung näher begründet gesehen: „Diese Frühdrucke (Anm.: gemeint sind frühprotestantische Gesangbücher, niederdeutsche katholische Cantualien usf.) bieten ebenso wie verschiedene niederländische Quellen die Möglichkeit, eine Reihe der melodisch nicht gefaßten Texte des Wienhäuser Liederbuches musikalisch ergänzen zu können“ (S. 26).

<sup>8</sup> In der Melodie-Übertragung (S. 57) sind die beiden ersten Noten der Zeilen 1 und 2 ergänzt (vgl. S. 29, wo jedoch nur die erste Zeile mit dem Wort „Puer“ erwähnt wird).

<sup>9</sup> Die Musikforschung VIII, 1955, S. 365.

2. „*Puer natus hodie*“ (Chev. 15778)<sup>13</sup>. Diese früheste Bearbeitung des Weihnachts-Conductus „*Promat chorus hodie*“<sup>14</sup> steht in der Hs. Stuttgart HB I 95, fol. 75 v, leider in undiastematischer Notation. Der Bau

$$\begin{array}{ccc} a\ b & a'\ b & c\ c'\ d \\ \underbrace{\hspace{1.5em}} & \underbrace{\hspace{1.5em}} & \underbrace{\hspace{1.5em}} \\ A & A' & B \end{array}$$

und der deutliche Hinweis auf „*psallat cum tripudio*“ ermöglichen wiederum die Annahme einer getanzten Ausführung. Die Fassungen gewähren — trotz der Meinung, es lägen „*keine Besonderheiten*“ vor — einen interessanten Einblick in die Werkstatt des mittelalterlichen Bearbeiters<sup>15</sup>. Bei näherer Prüfung erweisen sich die Meinungen über den Verfall des „*kirchentonalen Empfindens*“ (S. 30) als unhaltbar, da die Fassung des WL eine Variante der Fassung aus der bereits im 13. Jahrhundert geschriebenen Stuttgarter Hs. ist. Schließlich bleibt noch zu klären, ob die „*Silben e und o in den Zeilenschlüssen*“ wirklich zu „*eo (concio)*“ zusammenzuziehen sind. Das Lied Nr. 1 des WL schreibt z. B. in der 4. Strophe unbekümmert „*o et i et e et o*“. Der Sinn solcher Vokalreihungen bliebe unverständlich, wenn wir in ihnen nicht ein Beispiel für gesungene Lyrik erkennen würden. Diese wurzelt schon in dem a-Melisma des „*Alleluja*“ und lebt ebenso in den beliebten „*Eia*“-Rufen der Cantionen und Motetten fort<sup>16</sup>.

3. „*Resonet in laudibus*“ (Chev. 17350—51). Das WL verzeichnet jene tropierte Form der Weihnachtskomplet, deren frühestes Auftreten in der Steiermark zu beobachten ist<sup>17</sup>. S weist richtig auf den unverkennbaren Zusammenhang mit der dramatisierten Weihnachtsfeier hin. Die Zahl der sechs Strophen, die den sechs Teilen des Canticum Simeonis („*Nunc dimittis*“) entsprechen, verbürgt den Einbau des „*Resonet*“ in die letzte Tagzeit des 25. Dezember. Man wird sich den Ablauf der Komplet folgendermaßen vorstellen dürfen<sup>18</sup>:

$$\begin{array}{cccc} \text{Re(sonet)}_1 & - & \text{S(unt) i(n)pleti} & - & \text{C(ant.) S(im.)} & - & \text{RP (Magnum nomen)} \\ \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} \\ \text{SOLO} & & \text{CHOR} & & \text{SOLO} & & \text{CHOR} \end{array}$$

oder, zusammengefaßt, : Re + Si + CS + RP<sup>19</sup>.

<sup>10</sup> Hs. München UB 2° 156, fol. 248 r.

<sup>11</sup> Vgl. H. Spanke in Neuphilologische Mitteilungen 31, 1930, S. 143 f.

<sup>12</sup> Dem Vergleich liegen folgende Hss. zugrunde: 1. Moosburger Graduale, 2. Lothamer Liederbuch, 3. Trierer Hs. des 15. Jahrhunderts (bei Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* ... I, S. 352), 4. Fragmente aus dem niedersächsischen Kloster Lüne (ed. H. Sievers im Jahrbuch der Technischen Hochschule Hannover 1952, S. 75; ebenso bei S 17); 5. WL.

<sup>13</sup> S 57 muß „*trepudio*“ in „*tripudio*“ verbessert werden.

<sup>14</sup> H. Spanke, *Die Stuttgarter Hs. HB I 95*, Zeitschrift für deutsches Altertum 68 (N. F. 56), 1931, S. 87. J. Handschin erwähnt in der Festschrift Karl Nef, 1933, S. 111—112, Anm. 13, daß die Engelberger Hs., die Chev. als einzige Quelle nennt, ohne Neumen aufgezeichnet sei.

<sup>15</sup> Stammen die einzelnen Melodieteile wirklich aus mehreren Liedern? Im Hinblick auf die Herkunft des „*Puer natus hodie*“ ist das zu verneinen.

<sup>16</sup> Hier „*wird im fröhlichen Kreise . . . das kräftige Mitsingen des Refrains einem breiten Publikum erleichtert und schmackhafter gemacht, indem im fest-rhythmischen Gebäude der Strophe Textzeilen durch primitiv-humoristische Vokalreihen ersetzt werden, ein Vorgang, der im Volkslied aller Zeiten zu Hause ist*“ (H. Spanke, *Klangspielereien im mittelalterlichen Lied in Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters*, 1931, S. 174).

<sup>17</sup> Vgl. meinen Aufsatz in Musikforschung IX, 1956, S. 257—262.

<sup>18</sup> S. 57 notiert den Chorus-Beginn erst auf „*eya, eya*“, obwohl er im WL bereits bei „*Sunt impleta*“ verzeichnet ist.

<sup>19</sup> „*Nunc dimittis*“ steht nicht in der heute vorgeschriebenen Tonart 3a, sondern in der (lydischen) Tonart 5. Die Akzidentiensetzung durch S erübrigt sich.

4. „*Puer natus in Bethlehem*“ (Chev. 15784). Die Wienhäuser Melodie, die (nach S) nur in Niederdeutschland gesungen wurde, findet sich wiederum bereits im Moosburger Graduale (fol. 248 v). Die spätere Ableitung bei Lossius taucht fast wörtlich in einer ca. 1320 abgefaßten Prager Hs. auf. Somit kann das von S. auf Lossius Bezogene auf diese Hs. übertragen werden. Das unverständliche „*verbo*“ beruht tatsächlich auf einem Schreibfehler<sup>20</sup>. Hier folge die Ableitung der Melodie aus den bekannten Vorlagen<sup>21</sup>:

1  
2\*)  
3  
4

Pu-er na-tus in Beth-le-hem un-de gaudet Je-ru - sa - lem

as-sumpsit car-nem fi - li - i u - ni - us pa - tris altissi - mi

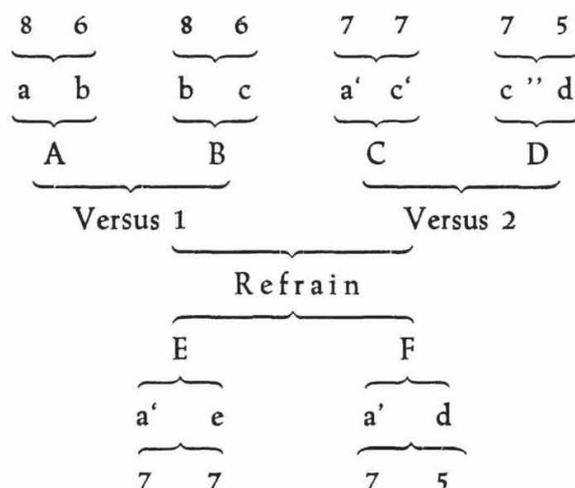
Per ga - bri - e - lem nun - ci - um vir - go con - ce - pit fi - li - um.

\*) transponiert um eine Quarte

<sup>20</sup> Man wird wohl nicht annehmen wollen, daß das theologische „*verbum*“ (Joh. 1, 1) in einem Überschwang an Marienverehrung der „*virgo*“ gleichgesetzt worden sei.

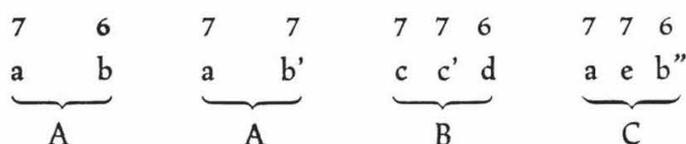
<sup>21</sup> 1. Hs. Prag XIII H 3c (ca. 1320), 2. Moosburger Graduale, 3. Kantional von Jistebnicz (die Beispiele 1 und 3 sind aus den *Analecta hymnica* 1, S. 195–96 übernommen), 4. WL.

5. „*Missus est per sidera*“. Gehört diese, in Text und Melodie anderweitig nicht nachweisbare Cantio zum Fest Mariä Verkündigung? Entfernte Anklänge bestehen an die Prosa „*Missus Gabriel de coelis*“<sup>22</sup>, ferner an zwei Lieder des 13. Jahrhunderts<sup>23</sup>. Die Melodie weist keine liturgischen Eigenheiten auf. Der Bau des Stückes:



zeigt denselben Grundriß wie die böhmischen Runteli des 14. Jahrhunderts<sup>24</sup>: zwei gleiche Stollen und ein Abgesang, der aus zwei (gleichen) Teilen besteht. Vielleicht ist die Cantio im Kreise der Vaganten zum ersten Male gesungen worden<sup>25</sup>.

6. „*Dies est laetitiae*“ (Chev. 4610). Ein Vergleich mit der um 1410 im böhmischen Zisterzienserkloster Hohenfurth aufgezeichneten Melodie<sup>26</sup> ergibt nur wenige Varianten, die am deutlichsten im 2. Teiglied (b) der ersten Zeile (A) hervortreten: *f-d-e-d-c-c* statt *g-f-d-e-f-f* (WL). Die Form des bekannten Weihnachtliedes findet ihre Entsprechung in dem Wechsel der Silben in den Teigliedern:



7. „*Resurrexit dominus*“ (Chev. 17374)<sup>27</sup>. Eine parallele Melodie findet sich wiederum nur in Hohenfurth<sup>28</sup>. Die Entstehung der Wienhäuser Fassung wird man (mit S. 34) gern für das Hochstift Hildesheim in Anspruch nehmen dürfen.

8. „*Tempus adest gratie*“ (Chev. 203 23). Die Fragen, die Sievers 35 f. anschnidet, treffen bereits für Nr. 7 zu. Für das angehängte „*Gaudete*“ zeigen auch böhmische Quellen ein auffallendes Interesse. Der Aufbau dieses Benedicamus-Tropus:

<sup>22</sup> F. J. Mone, *Lateinische Hymnen* . . . II, Nr. 363 (aus München Cgm 716, fol. 35 r).

<sup>23</sup> „*Gaude, Gabrielis ore salutata*“ und „*Missus bajulus Gabriel*“ (AH 20, Nr. 194 aus einer Oxforder Hs., Nr. 222 aus einer norditalienischen Hs.).

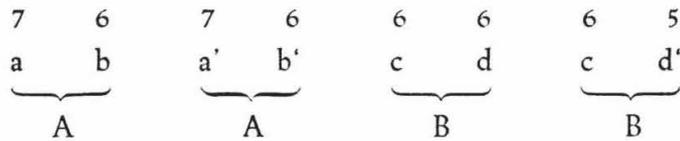
<sup>24</sup> AH 1, S. 7.

<sup>25</sup> „*Wer hat für den Versbau den 7-Silbler so gern bevorzugt? Das ‚varende volck‘, die fahrenden Scholaren, Kleriker, Vaganten*“ (O. Ursprung in AfMw V, 1923, S. 19).

<sup>26</sup> AH 1, S. 194.

<sup>27</sup> Fraglich ist, ob über „*heyl*“ (WL, fol. 8 r, erstes Wort) ein Pes steht. Dafür wäre wohl einfach „*e*“ zu lesen.

<sup>28</sup> Dort ist das in AH 1, S. 195, mitgeteilte Stück zweistimmig notiert (Melodie in der Oberstimme).

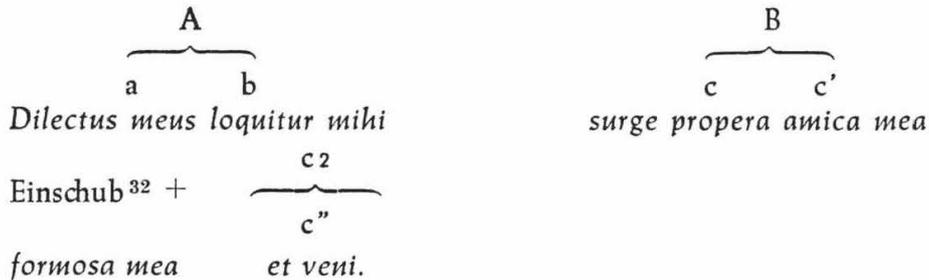


und seine Melodieführung lehnen sich eng an Nr. 6 an.

Da die Nummern 9–12 von Sievers eingehend besprochen worden sind, erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf sie. Dagegen erfordert das folgende Stück eine Auflösung in seine einzelnen Bestandteile, um es überhaupt erfassen zu können.

13. „*Dilectus meus loquitur mihi*“. S. erkennt nicht, daß dieses ausgedehnteste Stück des WL in Wirklichkeit verschiedene Teile umschließt, die man nicht unter einem Gesichtspunkt abhandeln kann. Daneben ist dem Herausgeber eine Konjektur offensichtlich mißlungen<sup>29</sup>: nicht weniger als acht Notenzeilen seiner Übertragung (S. 63: Z. 5–12) sind eine Terz zu hoch gesetzt worden! Somit läßt sich nunmehr das im „*ruhigen Lydisch*“ gehaltene Finale als deutlicher Abschluß in der dorischen Tonart bestimmen.

Der erste Teil dieses Stücks, eine Hohelied-Paraphrase, gehört zur Gattung jener Antiphonen, die „*bisher der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen*“ sind<sup>30</sup>. Die „*im Sinn der Gradualkomposition*“ ausgeführte, jedoch nicht mit der Strenge der üblichen gregorianischen Kompositionsregeln angelegte Antiphon läßt, zumindest in ihrem ersten Teil, bemerkenswerte Aufbauelemente erkennen<sup>31</sup>.



Eindeutig einen Tropus stellt der zweite Teil dar. Die geschickte Anknüpfung an das Vorhergehende und die folgende, motivische Weiterführung stehen unter diesem Gesichtspunkt. Doch ist die Aufteilung der Melismen zu beachten; nicht jeder Note des Melismas wird eine Silbe unterlegt, sondern es entsteht durch Notenverdoppelung ein „erweiterter“ Tropus<sup>33</sup>. Alle folgenden Beobachtungen Sievers' (47 f.) sind darauf zurückzuführen. Da ich diese Fälle erst kürzlich behandelt habe, darf ich zur näheren Erläuterung darauf verweisen<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> „Die Unklarheiten in der Schlüsselstellung auf Bl. 21 v, Zeile 4–6, wurden dem melodischen Verlauf entsprechend und aus tonalen Gründen (sic!) in der Übertragung verbessert“ (S. 49). Unklarheiten in der Schlüsselstellung bestehen nicht, der F-Schlüssel ist in sämtlichen neun Notenzeilen auf Bl. 21 v deutlich zu lesen. Uns scheint, der Hrsg. habe durch diesen Eingriff die Grenze der zulässigen Korrekturen erheblich überschritten (Textkorrektur S. 62, 6: „ymer“ statt „umber“; „recessit“ statt „vaccessit“).

<sup>30</sup> B. Stäblein, MGG I, Sp. 543 (*Marianische Antiphonen*).

<sup>31</sup> Der erste Teil könnte unter Beibehaltung des von S. angeregten Vergleiches mit dem Graduale als „Responsorium“ bezeichnet werden.

<sup>32</sup> Wahrscheinlich liegt dieser Stelle eine verdorbene Fassung zugrunde. Ob der Nonensprung D-e durch diese Annahme eine zureichende Erklärung findet, ist fraglich.

<sup>33</sup> Nach dem Prinzip der Tropierung kommt auf jede Note eine Silbe. Hier findet eine Erweiterung statt, indem jede Note mechanisch verdoppelt wird. Der Tropus bestätigt erneut die unhaltbare Schlüsselversetzung durch Sievers.

<sup>34</sup> Die *Alleluja-Tropierungen der Weingartner Handschriften*, Festschrift zur 900-Jahr-Feier des Klosters, Weingarten 1056–1956, S. 345–361.



um die Nummern 10, 11, 12, 14, (15)<sup>41</sup>, 27, 35, sowie 41 und 60; die letztgenannte hat Alpers eingehend besprochen<sup>42</sup>. Zur Ergänzung sei noch bemerkt, daß Alpers anders zählt: bei ihm sind es die Nummern 9, 10, 11, 13, (14), 26, 57, sowie 39 und 58.

10. „*Hec dies in qua quies*“ (Chev. 7551), ist einzig in einer Karlsruher Hs. des 14. Jahrhunderts (Karlsruhe 383, Vorsatzblatt) nachzuweisen<sup>43</sup>. Das Lied, das nicht ganz gleichmäßig gebaut ist („*es ist wie ein Leich gebaut*“), umfaßt „*die Feste von Ostern bis Pfingsten, was man daran erkennt, daß die Hauptworte zu den Eingängen der Messen eingefügt sind, die auf die Sonn- und Festtage zwischen Ostern und Pfingsten fallen*“<sup>44</sup>. Damit streifen wir eine Gattung selten vorkommender liturgischer Weisen, die unseres Wissens bisher nicht beachtet worden ist. Bestimmte Verbindungsworte werden in einem anderen Zusammenhang verwendet (hier das Introitus-Incipient in der ihm fremden Umgebung einer Cantio). Meist werden marianische Texte auf diese Weise „farcirt“<sup>45</sup>. Die AH bieten einige Beispiele für diese hauptsächlich aus dem böhmischen Raum stammenden Leiche<sup>46</sup>. Im WL ist die zuletzt besprochene Nr. 14 auf solche Weise farciert. (Das „*Ave Maria*“ ist vollständig in den Text einbezogen.) Wie bei einer genauen Durchsicht der ganzen Hs. bemerkt werden kann, durchziehen Spuren dieser Farcierungen auch schon frühere Nummern; meist sind sie durch farbige Umrandungen des betreffenden Wortes hervorgehoben worden<sup>47</sup>.

Die Incipient-Reihe lautet: *Resurrexi* (Ostersonntag) — *Quasi modo* — *Jubilate* — *Cantate* — *Voce* — *Misericordia* (1.—5. Sonntag nach Ostern) — *Exaudivit* (Bitttage)<sup>48</sup> — *Viri* (Christi Himmelfahrt) — *Cibavit* (Pfingstmontag oder Fronleichnam: der Reihe nach Sonntag nach Himmelfahrt)<sup>49</sup> — *Spiritus domini* (Pfingstsonntag). Beachtet man den Text dieses Liedes aufmerksam, so wird man feststellen, daß weitere bekannte Texte zu einem sinnvollen Ganzen verschmolzen sind<sup>50</sup>. Damit ergibt sich ein Anhaltspunkt für die Einordnung solcher Erscheinungen. Näheres bleibe einer gesonderten Betrachtung vorbehalten. Für die Melodie der Karlsruher Hs. darf noch hinzugefügt werden, daß wie im Tropus „*Ave spes*“ (Nr. 13b), jeweils Notenverdoppelung vorliegt.

11. und 12. „*Audiat vestra karitas*“. Anderweitig nicht nachweisbar. Alpers vermutet<sup>51</sup> zu Recht, daß Nr. 11 und 12 („*In mundo infans nascitur*“) zusammen-

<sup>40</sup> Wir denken an Nr. 5 („*Dies est laetitiae*“), das in Hohenfurth als Interpolation zum Gloria dient. Vgl. auch Kl. Gamber, *Das Erfurter Weihnachtsgloria*, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 46, 1941, S. 70—74.

<sup>41</sup> „*In dulci jubilo*“ bleibt hier wegen seiner lateinisch-niederdeutschen Fassung unberücksichtigt.

<sup>42</sup> a. a. O., S. 28 und 38.

<sup>43</sup> F. J. Mone, a. a. O., I, S. 227—228, gibt die heute nicht mehr zutreffende Signatur an. Der Hss.-Abteilung der Badischen Landesbibliothek danke ich für ihre Berichtigung des Irrtums. Die vollständige Signatur lautet: Karlsruhe LB, Hs. Karlsruhe 383.

<sup>44</sup> Mone (s. o.) fügt hinzu: „*Cibavit wird jetzt bei der Aufzählung der Introitus nicht erwähnt*“. Das trifft für das WL nicht zu.

<sup>45</sup> Der Terminus „Farcierung“ ist etwas freier als der nur das Liturgische einschließende „Tropierung“.

<sup>46</sup> AH 1, Nr. 5, 6, 55, 56.

<sup>47</sup> z. B.: „*Gaudeat Gabriel*“ (Bl. 5r), „*Ave Maria, nato domino, plena gracia*“ (Bl. 5v), „*mater pia, tecum dominum*“ (Bl. 6r).

<sup>48</sup> Die Bittage liegen vor Christi Himmelfahrt.

<sup>49</sup> Der Vorgriff auf einen fremden Introitus kann eigentlich nur Pfingstmontag betreffen, da Fronleichnam stets am Donnerstag in der Woche nach Trinitas gefeiert wurde.

<sup>50</sup> z. B.: „*Nox praecessit*“ (Röm. 13), „*Cum rex glorie*“ (Prozessions-Antiphon am Karsamstag). Andere Beispiele habe ich in AfMw XI, 1954, S. 290, und XIII, 1956, S. 177, Nr. 6 gegeben.

<sup>51</sup> a. a. O., S. 8.

gehören. Die These wird durch die thematische und vers-rhythmische Verwandtschaft gestützt.

14. „*Zachaeus arbor ascendit*“ (Chev. 22246). Die AH (1, S. 149–50) rechnen die Cantio (zur Kirchweihe), obwohl sie mit „*Benedicamus*“ und „*Deo gratias*“ schließt, zu einer „Übergangsform zwischen Ruf und Lied, wie es ähnliche Zwitterbildungen auch zwischen dem Ruf und den bloß interpolierten *Benedicamus* gibt und geben muß“<sup>52</sup>.

27. „*Dies est laetitiae in mundo totali*“. Variante des bekannten Weihnachtsliedes für die österliche Zeit.

35. „*Omnis mundus iocundetur*“ (Chev. 14133). Bekanntes Weihnachtslied, weitverbreitet.

Vielleicht bietet die kürzlich bekannt gewordene Hs. aus Tongeren (um 1480) mit ihren zahlreichen lateinischen, noch unveröffentlichten Liedern neue Aspekte<sup>53</sup>. Auf jeden Fall soll das Ergebnis dieser kleinen Ergänzungen zum WL lauten: Eigenständigkeit bzw. Abhängigkeit eines Liederbuchs können nur dadurch erkannt werden, daß man den Gesamtzusammenhang, in den der Inhalt gehört, bei der Untersuchung dauernd berücksichtigt. Daß der Forschung hier noch ein weites Arbeitsfeld beschieden ist, braucht nach dem Dargelegten nicht besonders betont zu werden<sup>54</sup>.

## *Versuche einer Sinndeutung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*

VON HANS ENGEL, MARBURG/LAHN

In dem aufschlußreichen Briefwechsel, den Richard Wagner mit August Röckel unterhielt, der einst Musikdirektor am Dresdener Hoftheater unter Wagner gewesen, aber beim Zusammenbrechen der Revolution von 1848 weniger glücklich als sein Kapellmeister davongekommen war und eine Strafe von 13 Jahren Zuchthaus verbüßen mußte, äußert sich Wagner ausführlich auf Fragen und Einwände, die Röckel betreffs des „*Nibelungen-Gedichtes*“ an Wagner gestellt hatte: *Im Ganzen fandest Du mit gewissen Ausstellungen gegen Undeutlichkeit einzelner Verhältnisse keinen rechten Anklang bei mir. Ich glaube, mich dagegen mit ziemlich richtigem Instinkte vor einem allzu großen Deutlichmachungseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühl ist es klar geworden, daß ein zu offenes Aufdecken der Absichten das richtige Verständnis durchaus stört; es gilt im Drama — wie im Kunstwerk überhaupt — nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken. Dies eben unterscheidet auch meinen dichterischen Stoff von dem jetzt fast einzig nur noch gekannten politischen Stoff“<sup>1</sup>.*

<sup>52</sup> Vgl. zum Anlaß des Liedes H. Appuhn, *Kloster Wienhausen*, 1955, S. 16 f.

<sup>53</sup> „*Verder bevat het handschrift nog een groot aantal Latijns gezangen, vooral kerstliederen*“ (E. Bruning, *De Middelnederlandse Lieder van het onlangs ontdekte Handschrift van Tongeren*, 1955, S. 5).

<sup>54</sup> Für das reiche liturgische Leben in einem Kloster der Lüneburger Heide gibt das mit vielen Nachweisen versehene Werk von J. L. Lyssmann, *Historische Nachricht von dem Ursprunge, Anwachs und Schicksale des . . . Klosters Meding*, Halle 1772, S. 177–252, Aufschluß. Dank für diesen Hinweis schulde ich Herrn Dr. A. Neukirch, Celle.

<sup>1</sup> *Briefe an August Röckel von Richard Wagner*. Eingeführt durch La Mara. Leipzig, 1894. (Weiterhin abgekürzt: Rö.). S. 37.