

Drei Quadratnotationen in der Jenaer Liederhandschrift

von Robert Lug, Frankfurt am Main

1. Der Status Quo

Seit der veralteten Ausgabe von Franz Saran und Eduard Bernoulli (1901) sind die Melodien der Jenaer Liederhandschrift¹ nicht mehr in ihrer Gesamtheit ediert worden. Der folgende Arbeitsbericht möchte aus musikologischer Sicht Chancen und Perspektiven einer Neuedition umreißen, die dem gegenwärtigen Kenntnisstand von mittelalterlichen Notationen Rechnung trägt. Die herausragende Stellung, die der Jenaer Codex als weitaus umfangreichste Melodienquelle für das deutsche Lied des 13. Jahrhunderts einnimmt, hat sich durch das Versiegen musikwissenschaftlicher Arbeiten und eine nahezu vollständige Absenz auf dem CD-Markt bis zur Unsichtbarkeit verdunkelt. Die Aufführungspraxis schwimmt im Trüben, hilflos angesichts der Extreme, die ihr die Geschichte der Transkriptionen zur Verfügung stellt.

Eynvaltich mensche hore myr. Got
 leret selbe dich. Er leret dich

3. Daz kvmpet von gotē vnd ouch von dir; da - tzv̄ ge - ber du mich.
 6. Eyn - val - tich mē - sche, ho - re myr,*) got le - ret sel - be dich.

63v, 2. St. Eynvaltich mensche hore myr. Got leret selbe dich.

Abb. 1 a–c: Passage aus Friedrich von Sonnenburg (XXIII 1, fol. 63c).
 Faksimile und Transkriptionen von 1901 bzw. 1975¹

¹ D-Ju El.f.101.

¹ Abb. 1 a: *Die Jenaer Liederhandschrift*. In Abbildung hrsg. von Helmut Tervooren und Ulrich Müller. Mit einem Anhang: Die Basler und Wolfenbüttler Fragmente, Göttingen 1972. – Abb. 1 b: *Die Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. von Georg Holz, Franz Saran und Eduard Bernoulli, 2 Bde., Leipzig 1901, Nachdr. Hildesheim 1966, Bd. 2, S. 39. – Abb. 1 c: Erdmute Pickerodt-Uthleb, *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*, Göttingen 1975, S. 324.

Seit jeher war klar, dass die originale Quadratnotation keine messbare Rhythmik im Sinn unserer modernen Notenschrift enthält. Die Erkenntnis, dass man sie deshalb auch nicht in moderne Noten ‚übertragen‘ kann, setzte sich jedoch nur langsam durch. Das resignierte Ergebnis sind gerüstartige Abstracta in so genannter Neutraltranskription (Abb. 1c), die offensichtlich weniger Information transportieren als die vielgestaltigen Quadrat- und Rautenzeichen des Originals. Der Praxis suggerieren sie – nach dem Wegfall subjektiver rhythmischer Interpretationen (Abb. 1b) – amorphe Beliebigkeit.

Zum Zeilen- und Strophenbau, zur Formenlehre und Versmetrik der Jenaer Liedersammlung sind detaillierte und ertragreiche Forschungen unternommen worden,² nicht jedoch zur Notation. Auf diesem Gebiet hat sich seit Bernoullis knapper, in den Kindertagen der Paläographie respektabler Übersicht „Die choralnotation bei mittelhochdeutschen texten“ (1901)³ nichts Entscheidendes getan. Die gegenwärtige Geringschätzung der Paläographie und ihre Stagnation scheinen sich wechselseitig zu bedingen.

Da die Notation keine ‚Großrhythmik‘ (gemessene Tondauern und Silbenwerte) indiziert, sind nähere Aufschlüsse nur von den graphisch vielgestaltigen Mehrtonzeichen (Ligaturen) zu erwarten, die Tonbewegungen auf jeweils einer Silbe zusammenfassen und möglicherweise Angaben zu deren ‚Feinrhythmik‘ enthalten. Erst von dieser Basis aus – so der Ansatz – lässt sich wiederum Genaueres zur Großrhythmik erschließen. Schon 1924/25 hatte Ewald Jammers die Aufgabe präzise erkannt:

„Eine endgültige Lösung oder Stellungnahme ist dagegen erst ratsam, wenn die Frage nach der Rhythmik der Ligaturen beantwortet ist, d. h. jener Fälle, wo mehrere Töne auf einer Silbe zu singen sind, wo vielleicht nun Werte kleiner als eine Silbendauer anzunehmen sind.“⁴

Nur davon soll im Folgenden die Rede sein. Ausgehend vom klassischen französischen Modell, werde ich den Ligaturengebrauch der drei Notatoren von J⁵ untersuchen, einige Überlegungen zur Vorlagensituation anstellen und eine vorläufige Summe ziehen. Dass scheinbar mikroskopische Details beleuchtet werden, wird vielleicht manchen abschrecken. Erforderlich sind genaues Hinsehen und ein wenig Kleinarbeit; ich denke jedoch, die Ergebnisse rechtfertigen die Mühe.

² Franz Sarans differenzierte Abhandlung „Rhythmik“ (in: *Die Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. von Holz u. a., Bd. 2, S. 91–151) ist, kritisch gelesen, nach wie vor von hohem Wert, nicht anders als Ewald Jammers’ „Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift“, in: *ZfMw* 7 (1924/25), S. 265–304, und Pickerodt-Uthlebs eingehende Studie.

³ E. Bernoulli, „Melodik“, in: *Die Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. von Holz u. a., Bd. 2, S. 152–160. Einleitend schreibt Bernoulli, dass „die paläographie doch erst seit kurzer zeit“ das metrisch-melodische Zusammenspiel berücksichtige, und fährt, wenig Vertrauen in künftige Forschungen setzend, fort: „Deshalb kann sich auch niemand darüber wundern, wenn die interpretation der choralnotenschrift in einzelheiten noch lange, vielleicht immer streitig bleiben wird.“ Vorausgegangen war Bernoullis Buch *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Eine Untersuchung der auf Linie gesetzten Neumen als paläographische Vorstudie zur Geschichte des einstimmigen Liedes im späteren Mittelalter*, Leipzig 1898, Nachdr. Hildesheim 1966.

⁴ Jammers (wie Anm. 2), S. 270.

⁵ J: Sigle der Jenaer Liederhandschrift.

2. Das Modell: Klassische französische Liednotation des 13. Jahrhunderts

Im Gegensatz zum äußerst spärlichen Bestand deutscher Melodien bildet die Überlieferungslage des französischen Minnesangs ein Eldorado für die Forschung. In zahlreichen großen Sammelhandschriften und Fragmenten sind ca. 4000 Melodien erhalten.

Nur einige späte Quellen zeigen Einflüsse der Mensuralnotation, die anderen verwenden ausschließlich die älteren nichtmensurierten Notenzeichen, wie sie auch in der Jenaer Handschrift vorliegen. Analysen ergaben, dass das Zeichenrepertoire in ‚scholastischer‘ Weise systematisiert wurde und dass nicht nur die Quadratnotation verschiedener Handschriften, sondern sogar differente Notationstypen untereinander vollkommen kompatibel sind. Offensichtlich bildete dieser Usus den allgemeinen Notationsstandard im Frankreich des 13. Jahrhunderts.

Wann und wie sich die Zeichensystematik aus älteren, komplizierteren Notationsstadien herausgebildet hat, ist bisher ungeklärt. Diese Stadien betreffen vor allem die Notation des Gregorianischen Chorals, die im Lauf der Jahrhunderte zunehmend vereinfachende Tendenzen aufweist.⁶ Zweifellos ist die reduziert-systematische, praxisfreundliche Notation der Liederhandschriften innerhalb der Kirchenmusik entwickelt worden; einen weltlichen Sonderzweig mit eigenen Notatoren anzunehmen, entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit. Wurde sie durch das vehemente Aufkommen von (lateinischen) „nova cantica“ im 12./13. Jahrhundert notwendig? Stand sie im Zusammenhang mit der zisterziensischen Choralreform? Die Zusammenhänge sind noch nicht untersucht.

Für die ersten Aufzeichnungen von Liedern in Volkssprache bildete diese Situation einen Glücksfall, wenn nicht gar die Voraussetzung. Die Notatoren der französischen Liedersammlungen⁷ waren fähig, neben dem schriftlich tradierten und ‚präskriptiven‘ gregorianischen Repertoire auch mündlich kursierende Melodien präzise zu notieren – in diesem Fall ‚deskriptiv‘.⁸

Die Regeln hierfür waren einfach und wirkungsvoll. Wie alle bisherigen Tonschriften, so maß auch diese keine Dauern; die Rhythmik ergab sich aus dem Zusammenspiel von Versmaß und Melodie und überließ dem Sänger Freiräume für wortbezogene Phrasierung. Fiel auf eine Silbe ein Einzelton, so wurde dieser, gleich welcher Länge, als *S i m p l e x* notiert.⁹ Für die mannigfachen Singornamente (mehrere Töne auf einer Silbe) verwendete man die aus der Choraltradition bekannten *L i g a t u r e n*, zusam-

⁶ Im Unterschied zu den Liederhandschriften finden sich in verschiedenen Choralüberlieferungen weiterhin alte Sonderzeichen (Quilisma, Oriscus, Salicus) sowie Trivirgen usw., was sich wohl aus der ‚sakrosankten‘ Schrifttradition des Chorals sowie seinem andersartigen, melismenreichen und nichtmetrischen Repertoire erklärt. Doch existieren auch in Choralbüchern des 13. Jahrhunderts bereits reduzierte Zeichenrepertoires, die denen der Liednotation stark ähneln (z. B. im *Missale Verdun 759*, hrsg. von Nino Albarosa und Alberto Turco, Padova 1994; siehe dort die Einleitung, S. XV).

⁷ Auch deutscher Minnesang wird bereits im frühen 13. Jahrhundert aufgezeichnet. Die ältesten Dokumente finden sich in der Carmina-Burana-Handschrift, die von der neueren Forschung (im Anschluss an Peter Dronke) auf 1220–30 datiert wird. Leider sind die Melodien nur im Umriss rekonstruierbar, da die linienlosen deutschen Neumen keine Tonhöhenangabe enthalten. In welchem Umfang die Carmina-Burana-Notation ähnlich klassisch-systematische Züge trägt wie die französische, ist noch nicht untersucht.

⁸ Die erhaltenen Sammlungen sind bereits Kopien von Liederblättern mit solchen Erstaufzeichnungen bzw. von Vorlagen mit noch längerer Filiationskette. Dies ändert jedoch nichts am prinzipiell deskriptiven Charakter der Notation und ihrem problemlosen Gebrauch durch die Notatoren.

⁹ In Ausnahmefällen auch als *Bipunctum*.

mengeschriebene Tongruppen, deren Silbenzuordnung auf den ersten Blick klar wird. Hierfür wandte man ein Höchstmaß an notationstechnischer Akribie auf. Ornamentale Tonbewegungen, auf Vokalen gesungen (eventuell auch auf Semivokalen m, n, ng, l), bilden ja Strecken ‚reiner Musik‘, in deren Verlauf die rhythmische Steuerung durch das Wort suspendiert ist. Das Ornament als Ganzes ist zwar in die Silbenrhythmik eingebunden; für die Feinrhythmik der einzelnen Ziertöne mussten die Notatoren jedoch eine wortunabhängige, ‚innermusikalische‘ Lösung finden.

Da die Prinzipien der Ligatur-Konstruktion und ihre klangliche Bedeutung bis vor kurzem unbekannt waren, stelle ich sie hier im Umriss vor. Die Notatoren sahen sich einer ‚mündlichen Klangrealität‘ gegenüber, die sie analytisch zu erfassen und auf möglichst einfache Weise schriftlich zu chiffrieren hatten.

Singornamente ursprünglich-mündlicher Traditionen zeigen im Allgemeinen folgende Struktur: Die Bewegung verläuft in raschen Ziertönen auf den Silben-Endton hin, mit dem die Wortsteuerung wieder einsetzt und die Silbe sprachlich geschlossen wird. Hier werden die Endkonsonanten artikuliert; der Vokal erhält (auch wenn ihm keine Konsonanten folgen) einen gewissen Nachdruck, der ihn mit der nötigen ‚Absprungsenergie‘ auflädt, um die nächste Silbe dynamisch zu erreichen. Der Endton eines Ornaments ist es also, der in Bezug auf Artikulation und Absprungsenergie silbentragenden Einzeltönen gleichsteht. Ihm gegenüber wirkt die Ziernotenbewegung als ‚vorgeschaltet‘. Weiterhin: Aus der schnellen, oft rapiden ornamentalen Bewegung heben sich gelegentlich, vor allem bei größeren Figuren, ein oder mehrere Töne heraus, auf denen die Stimme länger verweilt. Zusammen mit dem Endton bilden diese Sonderlängen also eine eigene Klasse, die sich von der (weitaus umfangreicheren) Klasse der raschen Ziertöne unterscheiden lässt.

So weit eine stark verallgemeinernde Skizze mündlicher Ornamentik.¹⁰ Auf Grund schriftmusikalischer Überformung ist uns dieses ‚Naturprinzip‘ heute nicht mehr selbstverständlich. Hört man aber mit feinen Ohren auf die ornamentale Mikrophysik rezenter Singtraditionen aus den verschiedensten Regionen der Erde, wird man die Linien der Skizze nachvollziehen können, ebenso wie sich die fundamentale stilistische Bedeutung der Ornamentik in nahezu allen diesen Traditionen ermessen lässt (Abb. 2).¹¹

Notwendigerweise vernachlässigt das Zweiklassen-Modell (1. Ziernoten, 2. Endnoten und Sonderlängen) Zwischenbereiche und Schattierungen. Genau so müssen es jedoch die mittelalterlichen Notatoren für die schriftliche Chiffrierung stilisiert haben. Ihre Aufgabe machte eine praktikable Reduktion notwendig, und die möglichst detaillierte Wiedergabe der Ornamentik war eins ihrer wesentlichen Anliegen. Dies zeigt bereits ein oberflächlicher Blick auf das Schriftbild: Was ins Auge springt, ist die graphische Vielfalt

¹⁰ Ich habe sie hier der Zeichenanalyse vorangestellt. Bei der Dechiffrierung der Notation bin ich dagegen vom schriftlichen Befund ausgegangen und habe die Systematik allein aus diesem entwickelt; siehe Lug, „Das ‚vormodale‘ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés“, in: *AfMw* 52 (1995), S. 19–65 (S. 23–39), sowie ausführlich: *Der Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés (Paris, BN fr. 20050). Edition seiner Melodien mit Analysen zur ‚vormodalen‘ Notation des 13. Jahrhunderts und einer Transkriptionsgeschichte des europäischen Minnesangs*, 3 Bde., Frankfurt/M. 2000, Teil C II 1, 3, 5, 7).

¹¹ Vgl. Lug, „Die Erfindung der modernen Notenschrift. Vorstadium und Beginn musikalischer Zeitmessung im 13. Jahrhundert“, in: *Signs & Time – Zeit & Zeichen. An International Conference on the Semiotics of Time in Tübingen*, hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich und Brigitte Schlieben-Lange (= *Kodikas/Code Supplement* 24), Tübingen 1998, S. 293–341 (S. 315–320). Zu Peggy Seegers Verzierungssystematik rezenter Traditionen aus Irland, Schottland und England siehe Lug, *Der Chansonnier*, Teil C II 4.

Abb. 2: Mündliche Ornamentik¹²

der Ligaturen. Im Übrigen waren die Ornamente den ‚Lesern‘ als charakteristische Elemente des Zeitstils (sicher mit regionalen Feindifferenzierungen) aus der alltäglichen Hörerfahrung vertraut. Die Notatoren mussten die bekannten Figuren nur eindeutig genug aufzeichnen, um Verwechslungen auszuschließen; die Schattierungen waren dann Sache usueller Gestaltung. Konkret hieß das: Das allgemeine ornamentale Prinzip – rapide Tonbewegung mit Endartikulation – war selbstverständlich, nur die herauszuhebenden Sonderlängen mussten markiert werden.

Genau diesen Befund bietet die Notation: Sonderlängen sind graphisch durch T o n - v e r d o p p l u n g (Bipunktierung) indiziert und treten damit im Schriftbild auffällig hervor.¹³ Konsequenterweise können Verdopplungen an jedem Ort der Ligatur auftreten: am Anfang sowie an jeder Stelle im Inneren, auch mehrfach im Verlauf einer Ligatur, niemals jedoch auf der Ligatur-Endnote. Diese war auf Grund der Silbenartikulation ‚selbstverständlich hervorgehoben‘, ebenso selbstverständlich, wie die ihr vorangehende ornamentale Tonbewegung als (von den Sonderlängen abgesehen) usuell rapide identifiziert wurde.

Diese ‚klassische‘ Notation liegt in vollentwickeltem Stadium bereits in der ältesten Trouvère-/Troubadourhandschrift vor, dem *Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*, geschrieben im Jahr 1231 in Metz. Die 114 Melodien (= 8476 Tonsilben) enthalten 63 verschiedene Tonzeichen, die aus konsistenten Bauelementen konstruiert und in der geschilderten Weise stringent notiert sind. Verwendet wurde in diesem Fall die Metzzer Neumenschrift.

Alle übrigen französischen Liedersammlungen sind in Quadratnotation aufgezeichnet. Die umfangreichste unter ihnen ist der *Chansonnier de l’Arsenal* (in der Trouvère-forschung mit der Sigle K versehen), der vermutlich um 1260 entstand.¹⁴ Seine 482 Melodien (= ca. 35.000 Tonsilben) zeigen das Notationssystem ebenfalls in reiner Form und enthalten 81 verschiedene Figuren.¹⁵

¹² „Dundee“ (Psalm 103 aus dem „Scottish Psalter“, V. 11, Anfang), gesungen von Murdina McDonald (Lewis) im Jahr 1965, aus: *A Collection of Scottish Gaelic Songs from the Archives of the School of Scottish Studies* (Transcriptions by Ailie Munro and Hamish Henderson), University of Edinburgh 1972, S. 1. Dieser Stil ist melismatischer als der in den Liederhandschriften des 13. Jahrhunderts dokumentierte; die Transkription veranschaulicht aber sehr gut das Prinzip des Verweilens auf ‚Sonderlängen‘.

¹³ Bipunktierungen stehen ‚symbolisch‘ für Sonderlängen und sind daher in der Regel nicht ‚ikonisch‘ (mit repetierendem Tonansatz) zu singen.

¹⁴ F-Pa 5198; Faks. hrsg. von Pierre Aubry und Alfred Jeanroy, *Le Chansonnier de l’Arsenal*, Paris 1909. Auf die Datierungsargumente kann ich hier nicht eingehen (bisherige vage Einschätzung: „2. Hälfte des 13. Jh.“).

¹⁵ Einschließlich der 21 liqueszierten Positionen, s. u. Abb. 4.

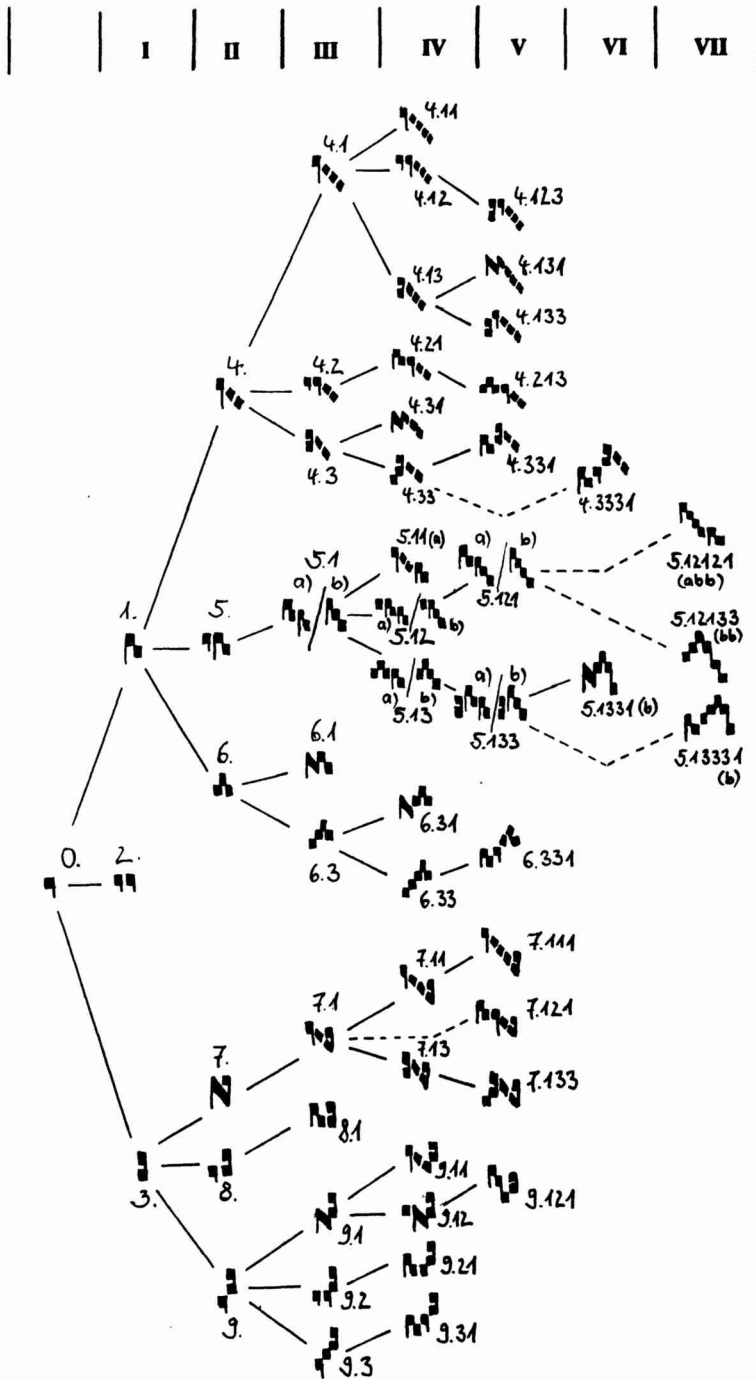


Abb. 3: Zeichenbaum des *Chansonnier de l'Arsenal* [K]:
Klassisches System, um 1260 (?), 482 Melodien

Die konstruktive Präzision der Notation wird besonders deutlich, wenn man das Zeichenrepertoire zu einem Schaubild anordnet. Es entsteht ein Zeichenbaum, der die Prinzipien des Ligaturbaus enthüllt. Ausgehend vom ‚Strukturton‘ am Ligaturende werden die größeren Figuren durch *Vorschaltung* immer weiterer Elemente gebildet, d. h. nach dem Präfix-Verfahren. Jede Figur kann durch Vorschaltung eines höheren, gleichhohen oder tieferen Tons erweitert werden; an jeder Position ist somit natürlicherweise eine dreifache Verzweigung möglich. Vorschaltung eines gleich hohen Tons ergibt Tonverdopplung und signalisiert eine Sonderlänge; höhere oder tiefere Vorschaltungen bezeichnen (sofern nicht verdoppelt) rapide Ziertöne. Tonverdopplungen am Ligaturende begegnen nicht.¹⁶

Die Präfix-Systematik – die kürzlich mit abwegigem Begründungsversuch bestritten worden ist – lässt sich exemplarisch am Zeichenbaum von K veranschaulichen (Abb. 3).¹⁷ Die Verzweigung verläuft im Schaubild von links nach rechts, entsprechend unserer durch die Schreibschrift geprägten Progressionsvorstellung. Die Konstruktion jedes einzelnen Zeichens erfolgt jedoch vom charakteristischen End-Element aus nach vorn; die Enden bilden die ‚Stabilitätszentren‘ der sechs Familien (Respice-Finem-Prinzip). Die hochscholastische Logik der Notation erlaubt eine systematische Nummerierung der Figuren und damit deren knappe und eindeutige Identifizierung, die sich in der wissenschaftlichen Diskussion als hilfreich erweist.¹⁸

Größere als siebentönige Ornamente begegnen in dieser auf metrischen Versbau gegründeten Liedkunst nicht, im Gegensatz zur vieltönigen Melismatik des Gregorianischen Chorals. Dieser Befund liefert der heutigen Aufführungspraxis einen wichtigen

¹⁶ Eine einzige Endverdopplung findet sich in K auf p. 33, rechte Spalte, 3. Silbe des Liedes „Dame merci“. Dass es sich bei der ‚endbipunktierten Clivis‘ um ein Schreibversehen handelt, zeigen sowohl die Stollenwiederholung („morrez“) als auch die gesamte, sechsfache Parallelüberlieferung des Liedes: Die Figur ist dort durchweg nicht auf dem zweiten, sondern auf dem ersten Ton bipunktiert (im Zeichenbaum Figur 5).

¹⁷ Die Abbildungen in Lug, „Das ‚vormodale‘ Zeichensystem“, S. 48, und Lug, „Die Erfindung“ (wie Anm. 10 und 11), S. 314, zeigen den Baum des Chansonnier de St.-Germain in der Graphie von K. Der Baum von St.-Germain mit den originalen Metzger Neumen findet sich dort (noch ohne Nummerierung) auf S. 37 bzw. (nummeriert) auf S. 309. Den Originalbaum hält Roland Eberlein, „Vormodale Notation“, in: *AfMw* 55 (1998), S. 175–194, zwar für „überzeugend“ (S. 176), den in Quadratnotation übersetzten jedoch für „inkonsistent und irreführend“ (S. 177). Generell ist Eberlein bei Quadratnotation vom „Scheitern solcher Ordnungsversuche nach graphischen Merkmalen“ überzeugt (ebd.). Sein Argument: Vor den Virgastrich am Anfang absteigender Notengruppen könne kein Präfix vorgeschaltet werden (S. 176, „2.“). Dass der Virgastrich lediglich den initialen Hochton kennzeichnet und daher (samt der initialen Quadrat-Graphie) auf jedes höhere Präfix mitwandert, hat Eberlein offenbar nicht bemerkt. Nach meiner Erfahrung hängen die Schwierigkeiten, das Respice-Finem-Prinzip adäquat zu erfassen, wahrnehmungspsychologisch mit einer überstarken Fixierung auf die moderne Notenschrift sowie auf die artifizielle Mehrstimmigkeit zusammen. In diesem Sinn versucht Eberlein, seine Theorie vormodaler Notation aus der Rückprojektion proportional-zeitmessender Angaben in der „Discantus positio vulgaris“ zu gewinnen – ein Ansatz, der forschungsgeschichtlich bereits überwunden schien. Die Angaben des Traktats stellen vielmehr die ältesten Zeugen jenes ‚Quantensprungs‘ dar, den die messende Umdeutung (z. B. Brevis-Brevis-Longa) vormodaler Ligaturen (unfixiert kurz-kurz-lang) markiert. Ob es sinnvoll ist, den Traktat von der Modallehre abzutrennen, wie Eberlein dies tut, erscheint aus verschiedenen Gründen zweifelhaft; zumindest im Interesse musikhistorischer Übersichtlichkeit würde ich die zeitmessenden Angaben der „Discantus positio vulgaris“ eher einem frühmodalen als einem vormodalen Stadium zuordnen. Unter ‚vormodaler Notation‘ verstehe ich das scholastisch systematisierte Zeichenbaum-Stadium der nichtmessenden Tonschrift, das die Entstehung und Abspaltung der messenden erst möglich machte. Ich setze den Begriff gewöhnlich in Anführungszeichen, weil es sich zum einen nur um eine Entwicklungsstufe der älteren, allgemeinen ‚Normalnotation‘ handelt, die zum andern in dieser Ausprägung noch mehr als ein Jahrhundert lang mit der messenden Tonschrift koexistiert hat. Verlauf und Folgen des konzeptionell-notationellen Schismas, aus dem zunächst die parallele Verwendung der paradigmatisch unterschiedenen cum-littera- und sine-littera-Notationen im Notre-Dame Repertoire entsteht, habe ich in „Die Erfindung der modernen Notenschrift“ (wie Anm. 11) skizziert. Dort beantworten sich auch einige der von Eberlein, S. 193 f., formulierten Fragen. Die von Eberlein erneut vertretene Rückprojektion messender Ligaturbedeutungen auf das St.-Martial-Repertoire ist gänzlich spekulativ; zu angeblichen End-Bipunktierungen im Codex Calixtinus s. u. Anm. 27.

Schlüssel zur seit jeher strittigen Rhythmik: In traditionell rapider Weise gesungen, können alle Ornamente im Rahmen einer – wie auch immer gearteten – metrisch-rhythmischen Proportionalität des Versbaus fungieren.

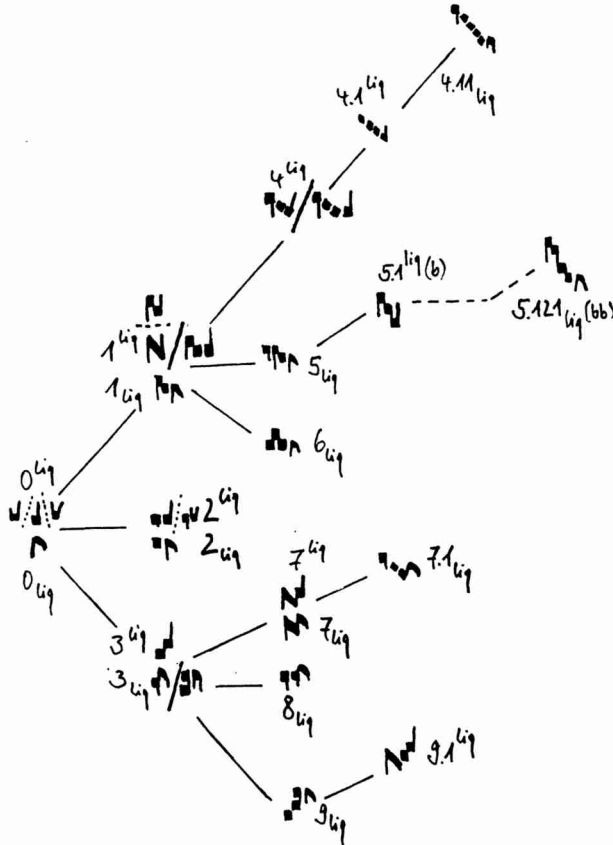


Abb. 4: Liqueszenzenbaum des Chansonnier de l’Arsenal [K]

Ein analoges Subsystem bilden die liqueszierten Figuren. Vereinfachend ausgedrückt, markieren Liqueszenzen in französischen Liederhandschriften des 13. Jahrhunderts unbetonte, nachschlagsähnliche oder verschleifende, meist phonetisch bedingte Verbindungen zur Folgesilbe, die an die Ligatur-Endnote angehängt werden – sowohl optisch wie akustisch.¹⁹ Abb. 4 zeigt den Liqueszenzenbaum von K.

¹⁸ Als 1 und 3 fungieren die wenig charakteristischen, allüblichen Kleinverzerrungen Clavis und Pes (kurzer Vorschlag plus Hauptnote); 2 markiert das selbstständige Bipunctum. In der II. Generation erscheinen die ‚Charakterneumen‘ 4–9, deren Klangeindruck bei allen folgenden Erweiterungen am Ende ebenso hörbar bleibt wie die Graphie sichtbar, durch ihre End-Charakteristik lassen sich daher alle größeren Figuren als ‚Familienangehörige‘ der Charakterneumen identifizieren. Ich habe dem durch Beibehaltung der Familienziffern 4–9 vor dem Punkt Rechnung getragen. Ab der III. Generation bezeichnen die Ziffern nach dem Punkt: 1 Vorschaltung eines höheren, 2 eines gleichhohen, 3 eines tieferen Tons (analog der Urverzweigung in der I. Generation); die von vorn gelesene Zahl repräsentiert spiegelbildlich die von hinten zu entwickelnde Figur.

¹⁹ Der Liqueszenzstrich kann graphisch unmittelbar von der Endnote ausgehen oder mit bipunktierendem Anschluss konstruiert werden. Beide Graphien treten in Abb. 4 – neben den geläufigen Plicae breves/longae $0^{liq}/2^{liq}$ und $0^{liq}/2^{liq}$ – bei den Figuren 1^{liq} , 3^{liq} und 4^{liq} auf. Ob sich die Varianten dem Variatio-delectat-Prinzip verdanken oder eine Dauer-Differenzierung markieren sollen, muss einstweilen offen bleiben. Auf eine mögliche Zusatzfunktion von Liqueszenzen als Betonungszeichen macht Karl Bertau für Frauenlob-Melodien aufmerksam (*Heinrich von*

Durch die Chiffren der Zeichenbäume hindurch öffnet sich der Blick auf eine in Blüte stehende mündlich-usuelle Verzierungspraxis des 13. Jahrhunderts. Die Zeichen erlauben uns, deren Singfiguren so präzise wie möglich zu rekonstruieren, zumal ein Großteil auch in rezenten Traditionen akustisch präsent geblieben ist. Bisherige Transkriptionen, die das ‚ornamentale Biotop‘ entweder schematischen Rhythmusmodellen eingliederten oder – im anderen Extrem – alle Noten egalisierten, erscheinen damit als überholt. Entsprechende Aufführungsversuche haben im Übrigen selten ästhetisch überzeugen können.

Dem Zweiklassen-Modell der Notatoren entsprechend, lässt sich auf der Basis der heute üblichen Neutraltranskription²⁰ eine adäquatere Umschrift entwickeln. Diese ‚Strukturtranskription‘ unterscheidet *S t r u k t u r t ö n e* (schwarze Notenköpfe)²¹ und rasche *Z i e r t ö n e* (hohle Rauten):

	Quadrat- notation [K]	Metzer Notation	Neutral- Transkription	Struktur- Transkription
0				
1				
5				
7.11				
5.33				
4.21				

Abb. 5: Konkordanz von Neutral- und Strukturtranskription (Beispiele)

Meissen, Frauenlob, hrsg. von Karl Stackmann und Karl Bertau (Abh. der Akad. der Wissensch. in Göttingen, Philol.-Hist. Klasse 3, 119–120], Göttingen 1981, Bd. 1, S. 221 f.). Entsprechendes wäre auch bei französischen Liederhandschriften der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundert zu überprüfen, die von Liqueszenzen z. T. reichen Gebrauch machen. Möglicherweise wirkt dabei ein Erbe der alten Bistropa nach, deren Bedeutungsfeld zwischen Verlängerung und Verschleifung von Peter Wagner beschrieben worden ist (*Einführung in die gregorianischen Melodien*, Bd. 2: *Neumenkunde*, Leipzig ²1912, Nachdr. Hildesheim 1970, S. 130–137); siehe auch unten Anm. 27. Wagner versteht Liqueszenzen als „letzten Rest der ganzen Gattung von Zierzeichen, der für immer und überall die graphischen Veränderungen überdauerte, welche das Liniensystem mit sich brachte“ (S. 134). Doch hat es auch starke Reduktionsbemühungen gegeben; sie sind offenkundig beim I. Notator des Chansonnier de St.-Germain und haben in der Jenaer Liederhandschrift zur fast vollständigen Unterdrückung dieser Zeichengruppe geführt (s. u. Abschnitt 3 mit Abb. 8).

²⁰ Zu deren Kritik siehe Lug, „Die Erfindung“ (wie Anm. 11), S. 310 f. mit Anm. 28, sowie ausführlicher Lug, *Der Chansonnier* (wie Anm. 10), C I 1 d und C I 3.

²¹ Neben Einzeltönen (Simplices): Ligatur-Endnoten und Sonderlängen.



Abb. 6: Präzise notierte französische Melodie (Strukturtranskription)²²

Strukturtranskription verdeutlicht die wesentlichen Indikationen zur Feinrhythmik und bietet für Praxis und Analyse ein weitgehend verlässliches Abbild.²³ Mit ihrer Hilfe lässt sich die Großrhythmik von Liedern in sprachbezogener Weise gestalten:

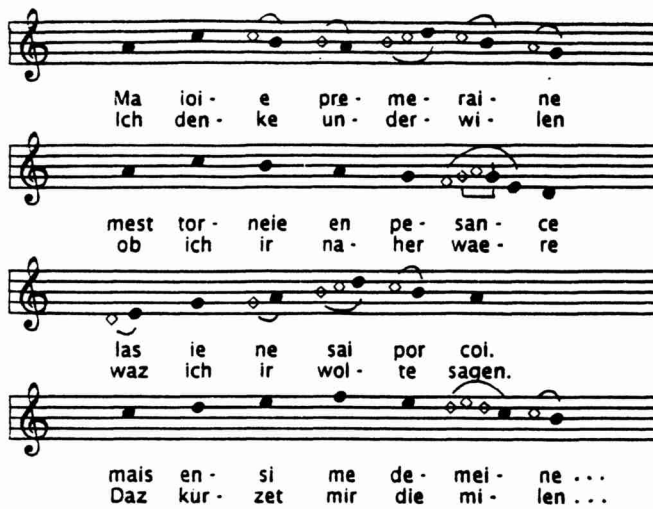


Abb. 7a/b: Strukturtranskription und mögliche großrhythmische Gestaltung (Friedrich von Hausen, MF 51,33)²⁴

²² Erstes Lied des Chansonier de St.-Germain (Chastelain de Coucy, RS 209), Anfang. Die Zeile enthält drei vorn verlängerte (im Original bipunktierte) Figuren.

Falls sich herausstellt, dass die Notatoren der Jenaer Liederhandschrift dasselbe klassische Aufzeichnungssystem verwendet haben, wäre für die Deutung ihrer Melodien Wesentliches gewonnen. Der Zeichengebrauch der drei Notatoren soll daraufhin untersucht werden.

3. Der Hauptnotator von J

Er hat 72 der 91 Melodien notiert (foll. 2r–52r, 56v–71v, 81r–128r). Seine Quadratzeichen sind präzise ausgeführt, die Formen klar. Obwohl auf Grund des ungewöhnlich großen Formats „mehr gemalt als geschrieben“,²⁵ verraten die Zeichen die Routiniertheit des Notators. In ihrer geometrisch-rationalen Ästhetik bezieht sich die Schrift geradezu idealtypisch auf das französische Vorbild.²⁶ Die Analyse des gesamten Zeichenrepertoires ergibt, dass auch die drei Basisindizien der französischen Systematik vorliegen:

- Der Notator verwendet Tonverdopplungen, jedoch keine Mehrfachrepetitionen (Trivirgen u. ä., wie sie sich im gregorianischen Repertoire finden).
- Verdopplungen kommen an Anfängen und im Innenbereich von Ligaturen vor, nie auf deren Endton.
- Gregorianische Sonderzeichen sind nicht vorhanden.²⁷

²³ Da die graphisch markanten Ligaturgestalten des Originals entfallen, enthält sie einige Detailinformationen weniger als die mittelalterliche Notation. Diese Informationen, vor allem beim Pes- und Clivis-Element, haben jedoch nur verdeutlichende Funktion und ergeben sich bei praktischer Anwendung der Strukturtranskription von selbst; vgl. Lug, *Der Chansonnier*, C IV 1, insb. Vorbemerkung zu b und c.

²⁴ Hier mit der Melodie von RS 142 [Guiot de Provins, plausible Kontrafaktur], *Chansonnier de St.-Germain*, f. 17r/v. Die Rhythmisierung in moderner Notenschrift soll nur eine ungefähre Vorstellung vermitteln; andere ‚Taktarten‘ sind ebenso möglich, die Silbendauern sollten wortbezogen und ‚nichtmathematisch‘ gestaltet, die Ziernoten in der Regel ‚vor den Schlag‘ gezogen werden. Entscheidend ist die Einbindung der genau identifizierbaren Ornamente in den metrischen Bau; auch die Fünffonfigur 5.133b auf „waere“ fügt sich ohne weiteres in diesen ein (das Torculus-Element in der Mitte der Figur habe ich verdeutlichend durch das barocke ‚Schneller‘-Kürzel wiedergegeben).

²⁵ Ursula Aarburg, Art. „Jenaer Liederhandschrift“, in: *MGG* 6, Kassel 1957, Sp. 1869.

²⁶ In Frankreich selbst lassen sich unterschiedliche Ausprägungen feststellen. Der Notator von K schreibt beispielsweise flüssig, fast kursiv, während die unmittelbar verwandte (spätere?) Trouvèrehandschrift X (F-Pn n. a. fr. 1050) breit gemalte, statische Quadratformen zeigt.

²⁷ Die drei Basisindizien betreffen die klassische französische Systemausprägung des 13. Jahrhunderts, die sich reduktiv aus älteren Notationen entwickelt hat und schließlich in mensuraler Zeit wieder durch Sonderzeichen ergänzt worden ist, bevor sie in Verfall geriet. Bei Notationen des 12. bzw. 14. Jahrhunderts spricht die Existenz von Sonderspezifika nicht grundsätzlich gegen das Vorliegen der Zeichenbaum-Systematik und ihres Endnoten-Prinzips; Genaueres lässt sich jedoch nur durch systematische Untersuchung der jeweiligen Zeichenrepertoires ermitteln. Eberlein (wie Anm. 17) hat die grundsätzliche Geltung des Endnotenprinzips mit dem Argument bestreiten wollen, der Codex Calixtinus (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts) enthalte End-Bipunktierungen, wofür er acht Beispiele präsentiert (S. 176). Interessanter wären Beispiele aus dem Notre-Dame-Repertoire (13. Jahrhundert) gewesen, die offenbar nicht zu finden waren. Ich will dennoch auf den Einwand eingehen. Eberleins Folgerung, Ligatur-Endnoten könnten demnach im Calixtinus „nicht von Natur aus lang“ sein, enthält eine Scheinlogik. Vielmehr ist es für ältere Notationen mit noch nicht scholastisch rationalisiertem Zeichenrepertoire durchaus denkbar, dass man zwischen ‚normal langen‘ und ‚besonders langen‘ Endnoten unterschieden und die letzteren durch Tonverdopplung gekennzeichnet hat – ähnlich wie bei Anfangs- und Binnen-Längen, nur noch nicht in strikter hierarchischer Ordnung.

Bei dieser allgemeinen Überlegung möchte ich es jedoch nicht bewenden lassen. Tatsächlich handelt es sich nämlich bei den von Eberlein angeführten Zeichenschlüsseln gar nicht um End-Bipunktierungen. 6 seiner 8 Beispiele stellen Liqueszenzen dar, in einem Fall wurde ein Custos nicht erkannt (Petrus, f. 102v), in einem weiteren ein Punctum als Pes fehlgelesen (probissimus, f. 133r). Eberlein hat seine Beispiele offenbar der Quadratnoten-Transkription von Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobsliturgie zu Santiago de Compostela*, Freiburg 1931, entnommen. Von den Abwärts-Liqueszenzen hat Wagner nur die Figuren 0_{liq} und 6_{liq} (Plica brevis und liqueszierter Torculus), die mit markanten Linkswendungen enden, als solche transkribiert; die übrigen betrachtete er wohl als Strophicus-Konstruktionen, wozu er ausdrücklich bemerkt: „Der Strophicus wurde in Verbindungen [...] wegen Typenmangels

Das Figurenrepertoire des Hauptnotators, zum Zeichenbaum geordnet, zeigt Abb. 8. Der Baum weist dieselbe Struktur und nahezu denselben Grundzeichenbestand auf wie der von K. Dass dieser mehr Figuren enthält (K 81, J 45 Zeichen), verwundert angesichts der sehr unterschiedlichen Umfänge nicht (K 482, J 72 Melodien). Sieht man vom Subsystem der Liqueszenzen ab, so ergibt sich ein Verhältnis von 60 (K) zu 41 (J) ‚Vollzeichen‘.²⁸

Ein auffälliger Unterschied zwischen den beiden Repertoires besteht im erheblich reduzierten Liqueszenzengebrauch des Jenaer Hauptcorpus (K 21, J 4 liqueszierte Figuren).²⁹ Drei der vier J-Figuren treten in nur jeweils einem Lied auf.³⁰ Häufig verwendet wird allein die *Plica brevis descendens* (0_{liq}),³¹ während *Plica brevis ascendens* (0^{liq}) und *Plicae longae* (2^{liq} , 2_{liq}) gänzlich fehlen.

Eine strukturelle Gemeinsamkeit der Melodien von K und J zeigt hingegen der Umfang der verwendeten Ornamente: Bis zur V. Generation sind die Figuren noch recht zahlreich (6-tönig, soweit nicht bipunktirt); 7-tönige Figuren der VI. und VII. Generation erscheinen selten (K 5, J 2).³² Größere Ornamente als diese fehlen in K völlig, während sich in J (von *Wizlav* abgesehen) ein einziges findet: das 10-tönige *Melisma*, mit dem *Alexander VI 28* (*Syon trure*) beginnt.³³ Mit Ausnahme dieses Initial-Melismas stehen also, ebenso wie in den französischen Liederhandschriften, alle Ornamente im Kontext einer ‚verzieren Syllabik‘, d. h. ihr Umfang ‚sprengt‘ nicht eine wie immer geartete versmetrische Einbindung.

durch eine gewöhnliche Punktnote ersetzt“ (S. 16). Im Unterschied zu Wagner hat der folgende Herausgeber Germán Prado (*Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, hrsg. von Walter Muir Whitehill, Dom Germán Prado und Jesús Carro García, 3 Bde., Bd. 2: *Música*, Santiago de Compostela 1944) zahlreiche dieser Fälle als Liqueszenzen transkribiert. Darunter befinden sich zwei der Eberlein-Beispiele: *terram* (f. 102v) und *corde* (f. 132r); auch die Wagnersche Fehlesung des *Punctum* auf *probbissimus* wurde bereits von Prado korrigiert. Leider ist Prado im Verlauf seiner [Quadratnoten-]Transkription inkonsequent vorgegangen, so dass bei ihm trotz gleicher „Strophicus“-Graphie einige der fraglichen Figuren als Liqueszenzen, andere weiterhin als End-Bipunktierungen erscheinen. Ob das Zeichen im *Calixtinus* eventuell eine komplexere Funktion besitzt (s. o. Anm. 19), lässt sich ohne systematische Analyse nicht klären. Wenige Jahrzehnte später sind dieselben Figuren jedenfalls eindeutig als Liqueszenzen notiert worden; siehe in Abb. 4 die bipunktierenden Gestalten der Zeichen 1^{liq} , 1_{liq} , 2^{liq} , 2_{liq} , 3_{liq} , 4^{liq} , 4.11_{liq} , 5_{liq} , 5.121_{liq} , 6_{liq} und 9_{liq} . Dass bereits im *Calixtinus* Liqueszierung gemeint ist, geht aus dem Teil „*Prosas, Tropos, Conductos*“ (f. 123r–132v) hervor. Dort erscheint die Figur nur an einer Stelle: in dem *Conductus Resonet nostra* (f. 132r), wo sie zu den *Liquida-Silben Corde* und *Corpore* gehört (Wagner: Bipunktierung, Prado: Liqueszenz); in den sechs Wiederholungen endet das Ornament dagegen mit dem Vollzeichen *Clivis*. Ein Argument gegen die normale Ligatur-Endlänge würde sich aus der „Strophicus“-Graphie ohnehin nicht gewinnen lassen: Wie wäre es sonst zu erklären, dass fast alle Gesänge des *Calixtinus* mit einfachen, nicht der Bipunktierung verdächtigen Finaltönen schließen?²⁸ Die unterschiedlichen Figuren 5.1a und b sind als selbstständige gezählt, ebenso wie 5.133a und b. Die 5.1-Familie ist hier wie in den französischen Bäumen die einzige, die eine Paralleilverzweigung ausbildet; s. u. Abschnitt 4 mit Anm. 61.

²⁹ Der reiche Liqueszenzenbestand von K darf jedoch nicht für das 13. Jahrhundert verallgemeinert werden. Er erscheint zwar typisch für französische Liederhandschriften der zweiten Jahrhunderthälfte; der lothringische *Chansonniere de St.-Germain* enthält jedoch ebenfalls relativ wenige (9) Liqueszenzfiguren (Vollzeichen: 54), s. o. Anm. 19. Der Bestand von J ist allerdings extrem gering.

³⁰ 1_{liq} : *Unicum*, f. 97b (vorletztes Zeichen); 3_{liq} : zwei Mal auf f. 121b; 4.1^{liq} (?): *Unicum*, f. 63c (unterstes System, s. Abb. 1 a; evtl. nur Trennstrich). Die Graphien sind identisch mit denen von K.

³¹ In 29 Liedern: z. T. nur je ein Mal, z. T. wesentlich häufiger; 15 Mal erscheint das Zeichen im *Leich des Herman Damen* (XXIX, f. 113c–117c).

³² 7.1331 kommt nur in J XXXb 27 vor (Wolfram, f. 127d–128a, drei Mal), 4.12311 nur in J III 54 (Werner, f. 14b, ein Mal). In K sind diese beiden Ornamente nicht vertreten. 7-tönige Ornamente begegnen in K ebenfalls nur in je einem Lied, mit Ausnahme von 5.1331 (3 Lieder).

³³ 6.11233311: f. 24b und c (Stollenwiederholung). Nicht zufällig handelt es sich um ein *Initium* (vgl. entsprechende melismatische Initien bei *Notre-Dame-Conducti*). Als ‚*Melisma*‘ bezeichne ich nur solche Großfiguren, die außerhalb ‚verzierter Syllabik‘ stehen.

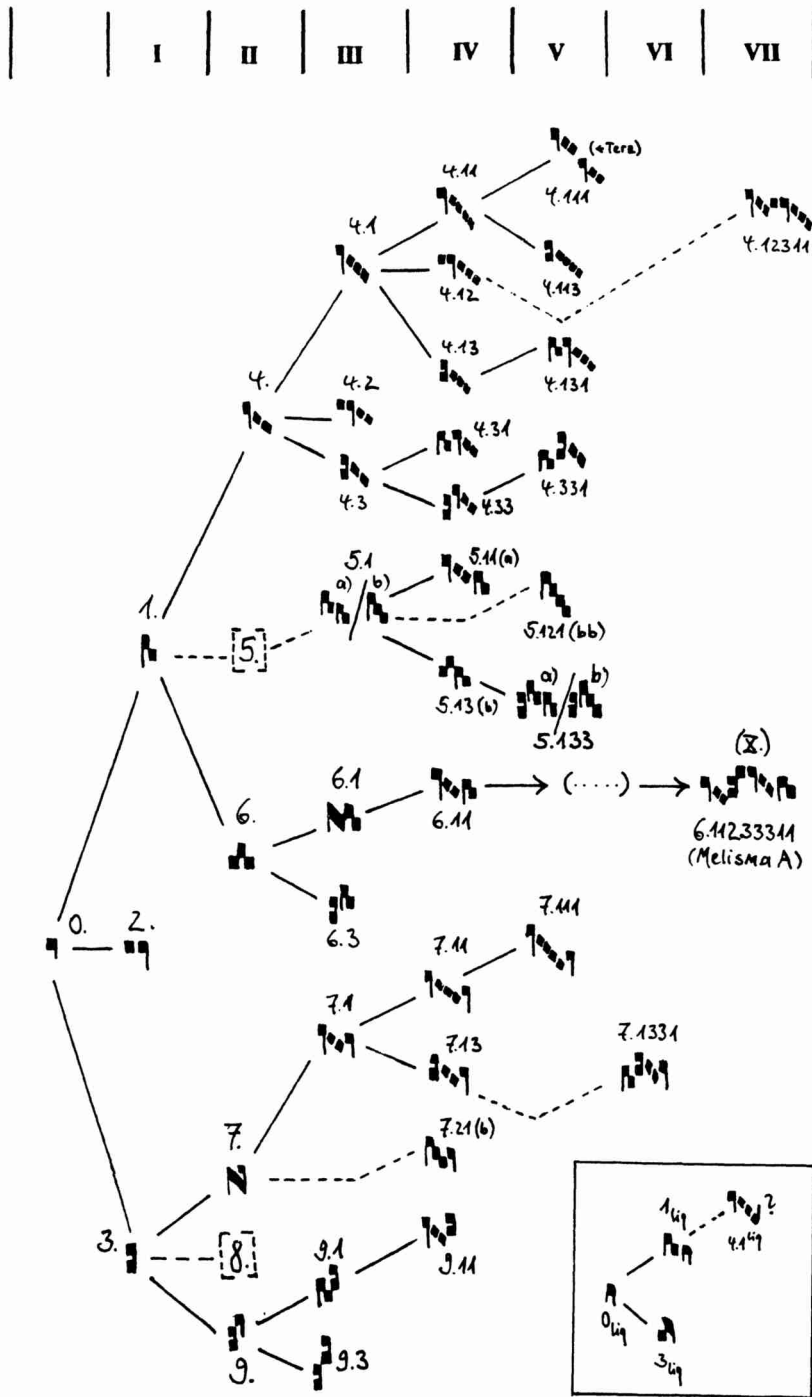


Abb. 8: Zeichenbaum der Jenaer Liederhandschrift (Hauptnotator, 72 Melodien)

Insgesamt enthalten die Lieder des Jena-Hauptcorpus nur 5 Figuren, die in den Chansons von K nicht erscheinen.³⁴ Alle übrigen J-Ornamente finden sich auch dort, sofern man von intervallischen Besonderheiten absieht.

Die Zeichenkonstruktion des Hauptnotators ist sehr konsistent und zeugt von Erfahrung. Ebenso wie in K bleiben die Zeichenenden in den Familienverzweigungen graphisch erhalten. Besonders deutlich wird dies in der 7-Familie: Durch Kombination geht die oblique Form des Stammzeichens verloren, in allen Figuren ab der III. Generation sind die Enden jedoch vollkommen identisch.³⁵ Ebenso wie in Frankreich begegnen einige graphische Varianten ohne Bedeutungsunterschied (in den Bäumen nicht abgebildet), die jeder Notator in gewissem Umfang frei anwenden konnte.³⁶

Doppeltöne (Bipunktierungen) erscheinen häufig. Für das Zeichenbaumsystem ist ihre funktionale Verwendung als Sonderlängen konstitutiv, und der Hauptnotator hat sie zweifellos in Kenntnis dieser Funktion gesetzt. Sie finden sich in 8 seiner 41 Figuren (ohne Liqueszenzen);³⁷ das Verhältnis weicht nicht signifikant von dem der französischen Vergleichshandschriften ab.³⁸ In der Relation häufiger als dort begegnet in J das selbstständige Bipunctum (2), und zwar ausschließlich auf Schlusssilben von Versen.³⁹

Erstaunlich ist jedoch, dass von den Charakterfiguren 4–9 zwei überhaupt nicht auftreten und eins nur sehr selten erscheint. Die doppeltönigen Charakterfiguren 5 (bipunktierte Clivis = ‚Pressus‘) und 8 (bipunktierter Pes) vermisst man völlig. Praktisch bezeichnen diese Figuren Töne mit langem Vorschlag von oben bzw. unten. Soll man annehmen, lange Vorschläge seien in der Stilistik von J unbekannt gewesen bzw. vermieden worden? Oder hat das Fehlen notationstechnische Gründe?⁴⁰

³⁴ Außer den drei Figuren der VI., VII. und X. Generation (s. vorangehende Anmerkungen) noch die Unica 7.21 (IV. Gen.; f. 24c, ebenfalls Alexander VI 28) und 4.113 (V. Gen.; f. 110d, Frauenlob XXVII 81).

³⁵ Enger am Stammzeichen orientiert ist die End-Konstruktion der 7-Familie beim K-Notator: Er verbindet die letzte Raute als ‚Quasi-Obliqua‘ mit dem abschließenden Quadrat, das wie beim Stammzeichen invertiert (nach links gewendet) ist. Der J-Notator setzt hingegen in der 7-Filiation ein caudiertes Quadrat rechts oben an die Raute an, möglicherweise ein Erbe der alten Virga-Tradition (Hochton). Umgekehrt ist der Befund in der 9-Familie: Die ‚Virga‘-Graphie begegnet nur beim Stammzeichen, während in der Filiation die invertierte Form verwendet wird. Auch in der 6-Filiation von J geht der Torculus-Charakter (durch abschließendes Clivis-Element) graphisch verloren. Derlei Detaildifferenzen erklären sich durch Schreibereigenheiten bzw. Konventionen des Zeit-/Regionalstils; entscheidend ist der Befund konsistenter Konstruktion.

³⁶ Sie sind beim J-Hauptnotator – im Vergleich zum Wlavlav-Notator – relativ selten. Aus Frankreich bekannt ist der alternative Figurenbeginn mit absteigendem Tonschritt: Die Zeichen 6.1 und 7 beginnen wahlweise mit Obliqua oder (wie beim einzigen Vorkommen von 9.1 notiert, s. Baum) mit Clivis-Element; dieselbe Freiheit zeigt K. Ausnahmsweise und selten begegnen in J ‚addierte Quadrate aufwärts‘ statt Ligaturen beim Pes-Element: Je einmal erscheint bei 9 und 9.3 die Schichtung von 3 bzw. 4 Quadraten mit Rechts-Caudierung der ersten und letzten Note. Zweimal findet sich die entsprechende Graphie (ohne Inversion, mit Doppel-Caudierung) beim Grundzeichen 3; in dieser Weise eröffnet das Pes-Element wiederum dreimal alternativ die Figur 4.3. In seltenen Fällen – insgesamt nur viermal – wird auch die Clivis aus zwei absteigenden, rechts caudierten Quadraten gebildet. Wie in Frankreich entstehen bisweilen Sondergraphien durch Tilgung einer Note aus größeren, anders konstruierten Zeichen (z. B. Climacus > Clivis). Dass in J bei Platzmangel zwischen unterer Notenlinie und Text das caudierte Simplex-Quadrat durch eine kleine Rhombe vertreten werden kann, ist schon von der älteren Forschung bemerkt worden. Zur Frage ‚Graphische oder Bedeutungsvariante?‘ vgl. Lug, *Der Chansonnier* (wie Anm. 10), C IV 5, sowie die Einzeldiskussionen in C III.

³⁷ 2, 4.12, 4.12311, 4.2, 5.1a, 5.11, 5.133a, 6.11233311. Mit bipunktierendem Anschluss wird – ebenso wie in K – auch die liqueszierte Clivis (1_{liq}) konstruiert.

³⁸ Die Anzahl in J ist proportional etwas geringer (K: 20 von 60, St.-Germain: 17 von 54).

³⁹ In 7 Liedern; darunter sieben Mal in XXIII 1 (Friedrich von Sonnenburg, f. 63c–d), sonst je ein oder zwei Mal.
⁴⁰ Von den 114 Melodien des Chansonnier de St.-Germain enthalten immerhin 10 die Figur 8 (= 8,77%) und 47 die Figur 5 (= 41,23%). Wesentlich geringer fällt der Anteil in K aus: Von 482 Melodien enthalten nur 27 die Figur 8 (= 5,6%) und 72 die Figur 5 (= 14,94%). Dokumentiert sich darin eine zunehmende Nachlässigkeit der Notatoren hinsichtlich der feinen Unterschiede? Steht am Ende der Entwicklung das völlige Verschwinden in J? Mangels weiterer Vergleichsuntersuchungen verbieten sich voreilige Folgerungen. S. u. Abschnitt 6.

Recht selten sind die beiden ‚Wechselfiguren‘ 6 (Torculus) und 7 (Porrectus). Dies hat schon Jammers⁴¹ bemerkt, jedoch die Relation nicht richtig eingeschätzt. Auch im französischen Liedrepertoire gehören die beiden Ornamente zu den selteneren; ebenso wie in J ist dort der Torculus rarer als der Porrectus.⁴² Der Hauptnotator von J verwendet den Porrectus – in der barocken Verzierungsterminologie wird er als ‚Mordent‘ bezeichnet – jedoch in immerhin 17 von 72 Liedern (= 23,61%); dies lässt ihn nicht als signifikant selten erscheinen.

Der Befund beim Torculus (‚Schneller‘) ist hingegen erstaunlich. Er findet sich beim Hauptnotator in nur 5 Liedern, wovon drei sogar Sonderfälle darstellen. In seiner normalen Form (Sekundbewegung nach oben/unten) erscheint er nur bei Alexander an einem Versende sowie in einem Lied des Rumelant von Schwaben.⁴³ Galt der Torculus als allzu gewöhnliches und ‚eitles‘ Ornament?⁴⁴ Oder überließ man ihn dem Usus, ohne ihn zu notieren? Um eine korrumpierte Passage handelt es sich bei Gervelyn XI 1.⁴⁵ In den beiden restlichen Fällen zeigt der Torculus irreguläre Intervallstrukturen und verliert damit seinen Charakter als Standardornament: Bei Kelin IV 1 besteht er aus Terzsprung und Quintfall, bei Zilies von Sayne V 3 aus Sekund nach oben und Quintfall.⁴⁶

Derlei markant-sprunghafte, ‚gotische‘ Ornamentbewegungen kennt das französische Liedrepertoire bis auf rare Ausnahmen nicht. In J dagegen begegnen noch zahlreiche andere dieses Charakters. Offenbar gehörten sie typischerweise zur ‚Spruchdichter-Stilistik‘ und waren nicht Teil der volkstümlich-usuellen Ornamentik, sondern mussten ‚erfunden‘ werden. Speziell einige Dichtersänger scheinen die abenteuerlichen Figuren – die man wohl auch nicht mit derselben Geschwindigkeit ausführen konnte wie die in Sekundbewegung dahineilenden Normalornamente – als bewusstes Stilmittel kultiviert zu haben.⁴⁷

⁴¹ Jammers (wie Anm. 2), S. 274: „Meist wurden Porrectus und Torculus vermieden und damit eine glatte Stimmführung erreicht.“ [Anmerkung:] „Man könnte daher sogar vermuten, daß diese Ligaturen im Gegensatz zu den übrigen bedeutend schneller, also tatsächlich als reine Verzierung, als Triller, ausgeführt wurden.“ Dass der Gregorianiker Jammers für diese beiden Ornamente ausnahmsweise eine rapide Bewegung vermutet, erscheint bemerkenswert und steht im Kontrast zur traditionellen gregorianischen Ästhetik. Bei den übrigen Ligaturen lehnt er hingegen eine rapide Ausführung als „reine Verzierung“ ab. Zu Jammers’ Melodieideal eines ‚ruhigen Flusses‘ vgl. Lug, *Der Chansonnier*, C I 1 d.

⁴² Im Chansonnier de St.-Germain erscheint der Torculus in 22 von 114 Melodien (= 19,3%), der Porrectus in 49 (= 42,98%). K zeigt den Torculus in 49 von 482 Melodien (= 10,17%), den Porrectus in 131 (= 27,18%). Ein Eindruck von Seltenheit entsteht eher durch die absoluten Zahlen: In St.-Germain erreicht der Torculus mit insgesamt 38 Vorkommen (auf 8476 notierten Silben) nur 0,45%, der Porrectus mit 90 Vorkommen 1,06 % der gesamten Zeichenmenge.

⁴³ Alexander VI 37, f. 25b (ein Mal). Rumelant XXII 1, f. 62d–63a (drei Mal auf identischen Melodiestrecken).

⁴⁴ Er ‚führt nirgendwohin‘ und wirkt schwächer als der spiegelbildliche Porrectus. Das Wizlav-Corpus zeigt demgegenüber einen normalen Torculus-Befund: Dort tritt er in vier der 18 Lieder auf, in einem davon sogar acht Mal, offenbar als Imitation des Vogelgesangs (J XXIV 41, „De voghelin“).

⁴⁵ F. 31c. Schon die hilflose Graphie (Pes mit folgender Raute) weist auf einen Vorlagenfehler hin; vgl. Bernoullis Transkription, Bd. 2, S. 21 mit Anm. 1.

⁴⁶ Kelin: f. 16c–d (drei Mal an identischem Stellen- bzw. Liedschluss). Zilies: f. 21a (ein Mal am Schluss der ersten Abgesangzeile).

⁴⁷ Abb. 9 zeigt nur die markantesten Figuren in der Reihenfolge: Kelin f. 16c–d, 18b–d; Zilies 21a (2); Alexander 24c; Frauenlob 106c–d, 108a–b, 110d; Damen 114c, 119c, 119d, 122c–123a. Hingewiesen sei auch auf Rumelant von Schwaben XXII 1 (f. 62d–63a) mit Cliven in vier verschiedenen Intervallen (Sekund, Terz, Quart, Quint).

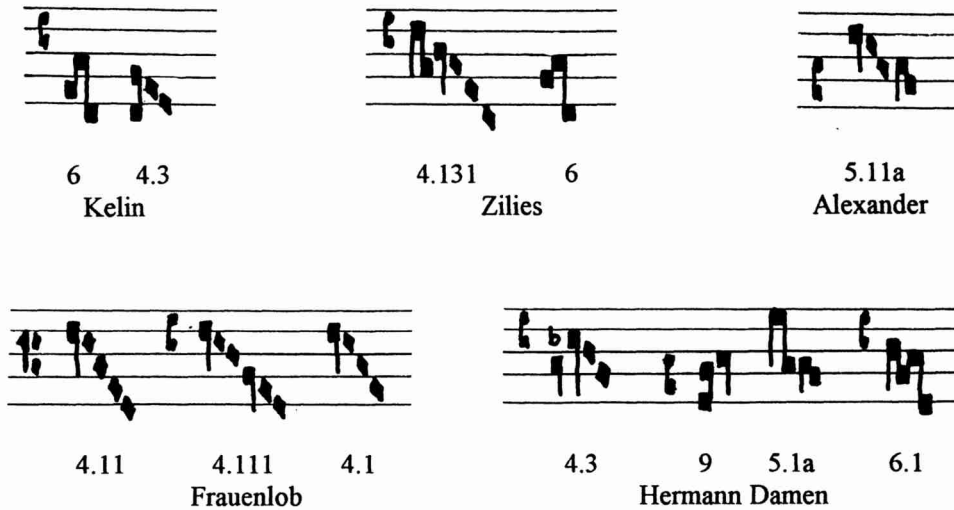


Abb. 9: ‚Spruchdichter-Ornamente‘ im Jena-Hauptcorpus

4. Der Wizlav-Notator

Der eingeschobene, später als das Hauptcorpus entstandene Wizlav-Teil umfasst die Lagen 10 B und 11 des Codex (fol. 72d–80d)⁴⁸ und enthält 18 Melodien. Der Notator ist mit der traditionellen Quadratnotation noch recht gut vertraut; seine Zeichenkonstruktion und -verwendung zeigt aber bereits Unsicherheiten und eine gewisse Beliebigkeit der Graphie. Dafür verantwortlich ist offenbar die gleichzeitige Existenz einer schon vereinfachten und egalisierten deutschen Quadratschrift, die ihm geläufiger war als die traditionelle.

Die Notenformen des Wizlav-Notators sind weniger exakt als die des Hauptnotators. Quadratische Rationalität scheint nicht mehr als ästhetisches Leitbild zu wirken; rechts und links überstehende Caudae ‚vertikalisieren‘ die Quadrate und nehmen ihnen ihre geometrische Stringenz. Die Rauten sind oft deformiert; sie wirken unbeholfen und zeigen, dass der Notator an den schrägen Federstrich – d. h. überhaupt an die Rautenform – nicht gewöhnt war.

Rechts-Caudae werden häufiger gesetzt als in der klassischen Quadratschrift. Sie begegnen an fast jeder Position von Kombinationsfiguren, oft als zusätzliche Markierung der Einzelemente; ob damit Bedeutungsnuancen angedeutet werden sollen, bleibt einstweilen fraglich.

Mit einer Links-Cauda variabler Länge wird häufig die Simplex versehen, zusätzlich zur traditionellen Cauda rechts. Im Lauf der Aufzeichnungen lassen sich sogar Phasen der Links-Caudierung beobachten: Stark caudiert sind die Simples am Anfang der Niederschrift (fol. 72d). Dann (auf verlorenem Blatt) scheint sich der Notator etwas ‚diszipliniert‘ zu haben, doch begegnen auch in seiner zweiten und dritten erhaltenen

⁴⁸ Vgl. Pickerodt-Uthleb (wie Anm. 1), S. 229–232.

Melodie (fol. 73a–b und 74c–d) noch Links-Caudierungen. Erst ab fol. 75 gelingt es ihm, die Simplex durchgängig mit klarem Quadrat zu notieren (vgl. Abb. 12 und 11).

Bei Kombinationszeichen verwendet er jedoch von Anfang bis Ende Links-Caudierungen jeder Länge in ‚hemmungloser‘ Weise. Da sie bisweilen länger ausfallen als die rechts platzierten, entstehen besonders in der Climacus-Familie ungewöhnliche Formen mit links (statt rechts) caudiertem Quadrat plus Rauten – ein graphischer ‚Personalstil‘ des Wizlav-Notators, dem Kombinationszeichen mit Rauten offenbar besonders ungeläufig waren.

Die Links-Caudae sind rein ästhetisch bedingt und indizieren, wie das Kontinuum zwischen ‚sehr lang‘ und ‚gar nicht‘ zeigt, keine Bedeutungsunterschiede. Soweit die Simplex mit doppelter Cauda links und rechts erscheint, könnte man an eine Verwechslungsgefahr mit der Plica brevis descendens denken (klassische Form siehe Hauptnotator); der Wizlav-Notator schreibt die Plica brevis descendens jedoch anders, nämlich als Quadrat mit Häkchen rechts unten. Insgesamt begegnet sie nur zweimal, die Plica brevis ascendens (kurze Cauda rechts aufwärts) sogar nur einmal.⁴⁹ Plicae longae kennt der Wizlav-Notator ebenso wenig wie der Hauptnotator.

Das in den 18 Liedern enthaltene Zeichenrepertoire zeigt Abb. 10. Der – auf Grund der geringen Liedzahl rudimentäre – Baum wirkt wie ein Exzerpt plus Supplement des Hauptnotator-Baums. Von den 24 Figuren (hinzu kommen fünf Melismen jenseits der VII. Generation) sind 16 aus dem Hauptcorpus bekannt. Bis auf 0_{liq} ist die Konstruktion dieser Zeichen mit den dortigen identisch.⁵⁰ Wesentlich häufiger als beim Hauptnotator treten jedoch alternative Graphien auf, was auf geringere Vertrautheit mit der Notationssystematik und mangelnde Routine schließen lässt.⁵¹

Acht der Wizlav-Figuren kommen in den Melodien des Hauptnotators nicht vor.⁵² Mit Ausnahme von 0^{liq} entspricht ihre Konstruktionsweise ‚normalerweise‘ der der gemeinsamen Figuren; auch hier begegnen auffallend viele graphische Varianten, und zwar bei sämtlichen Zeichen, die überhaupt mehrfach auftreten.⁵³

Hinzu kommen fünf Melismen in den Liedern XXIV 19 (Fragment, nur Abgesang) und XXIV 20, beide auf fol. 77a–b. Für die Diskussion nenne ich sie hier ‚Melisma B-F‘.⁵⁴

⁴⁹ 0_{liq} : f. 77c V, 79c VI. 0^{liq} : f. 80a V (römische Ziffern nach Folio-Angabe indizieren das Notensystem). Auch beim Hauptnotator begegnet nur eine singuläre (fragliche) Aufwärts-Liqueszenz (4.1^{liq}).

⁵⁰ Ausnahme: 9.3 ist als Punctum + Pes + Punctum konstruiert (Hauptnotator: Pes + Pes); das Zeichen erscheint singular auf f. 77a II (s. Faksimile) unmittelbar nach der entsprechend konstruierten Figur 9.31. Zu den Sonderfällen 4.3 (= 5.13b), 6.1133 und 7.11, in denen der Notator Quadrate statt Rauten setzt, s. u. bei Anm. 69 und 70.

⁵¹ Der Pes (3) begegnet ein Mal mit rechts angesetzttem (nicht nach links invertiertem) Quadrat (f. 80d). In vier (!) Graphien erscheint der Porrectus (7): f. 74c–d drei Mal als Obliqua mit invertiertem Quadrat (wie im Baum); f. 76d zwei Mal als Clivis mit invertiertem Quadrat; f. 77b ein Mal als Obliqua mit rechts angesetzttem Quadrat; f. 77a–b zwei Mal als Clivis mit rechts angesetzttem Quadrat (s. Faksimile). Eine nach den klassischen Regeln unmögliche Konstruktion zeigt 7.1 auf f. 75b: Quadrat + Einzelrhombe + Pes (Normalform: drei Mal auf f. 75d). Der Scandicus (9) erscheint insgesamt neun Mal in der Normalgraphie, auf f. 74c jedoch zwei Mal als Punctum + Pes. Weitere Doppelgraphien enthält die erste Melodie, f. 72d.

⁵² 5.111a, 5.13a, 5.13311a, 6.31, 6.1133, 7.133, 9.31, 0^{liq} .

⁵³ 5.13a: f. 77a/b zwei Mal wie im Baum, ein Mal als Torculus + Clivis (s. Faksimile, Systeme a VII 2, b V 7 / b II 1). 6.31: Beginn mit Clivis-Element statt Obliqua (ebd., a VIII 4 / V 5). 9.31: f. 75b zwei Mal wie im Baum, ebd. aber auch ein Mal mit invertierter dritter Note; eine gänzlich andere Variante (Clivis + Pes + Quadrat rechts) begegnet auf f. 77a II 5 (s. Faksimile). Zu den Doppelgraphien der Melismen und der ersten Melodie s. u. bei Anm. 56–59.

⁵⁴ Zu Melisma A (Alexander) siehe den Zeichenbaum des Hauptnotators.

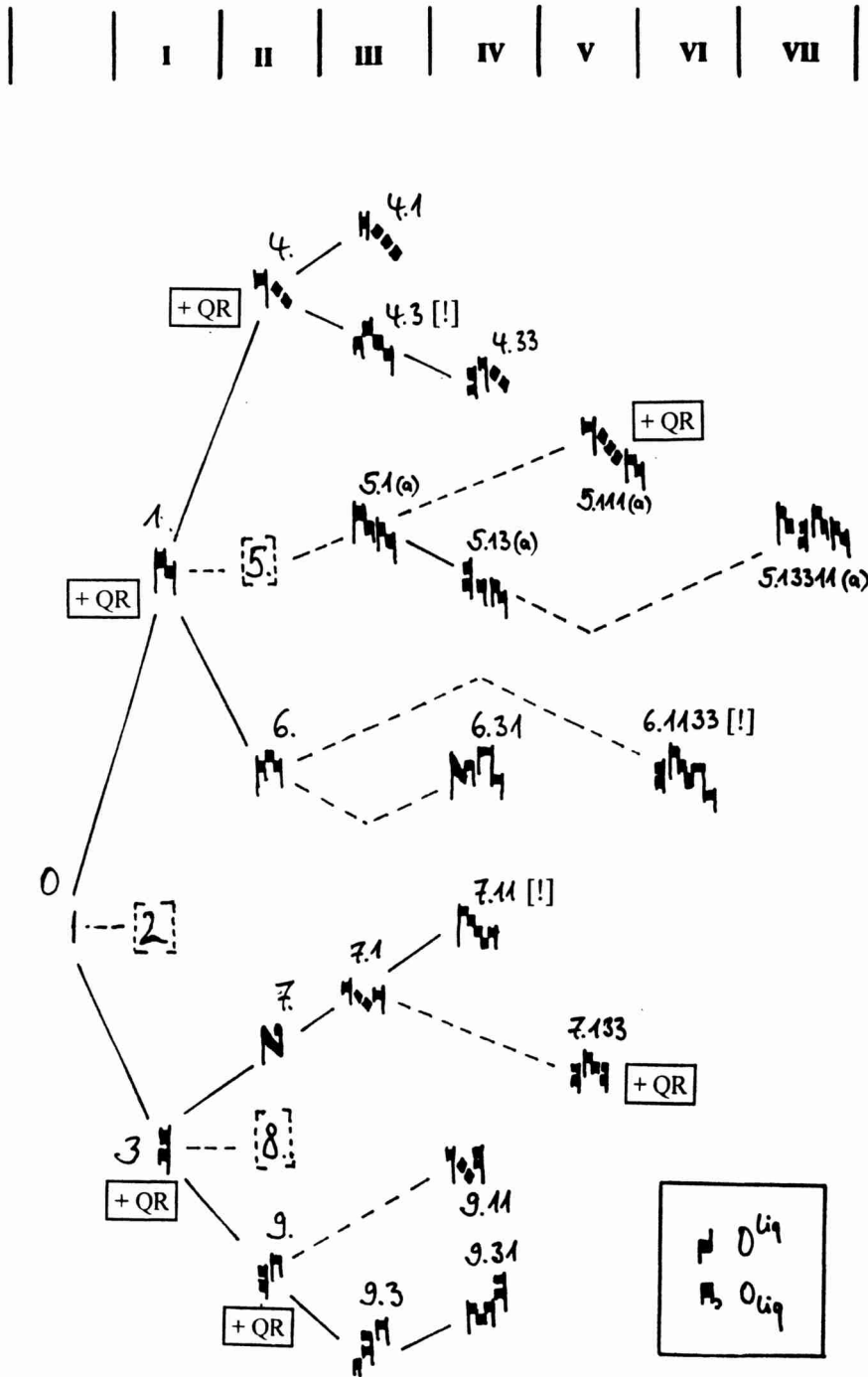


Abb. 10: Defizienter Zeichenbaum des Wizlav-Notators mit egalisierter Matrix (18 Melodien; ohne Melismen und alternative Graphien)

Lust du mit mir minne dro.
 ich se den lechren moeghen vro.
 de voghelin singhen den tac her
Der ritter hoer den
 ist ho. wechter her wek
 te sine brut. Lep moeghen hom
 ich echter: so bist du leb min truit.
 S e want yn te arme blanc den rit
 ter mit soeghen se ranc her truite se
Stes saght seym da danc.
 Ich hoph dar eyn leyt seye da
 warr wepne so groz her swr bi tute
 eyde ich tu dich soeghe liz Den noch wey
 nete daz wip se sprach ze tusem seile nu
 blip her sach ich wil zeu dir ane brip.
Ich warte dich vi. um
 gher man ghe tarte halt mi
 den mit. Voz
 dir da von hey les ghe schicht

mi warte. daz du list
 gut. Dem valschen rate du
 vnt wiche. de heylighe vnt phan
 dich al ghe liche. me stonc sele
 m gho tes hoet ti che

Abb. 11: J fol. 77a-b (Wizlav-Melismen)

Das Faksimile in Abb. 11 zeigt ihre Graphie; es sind (Kürzel: Foliospalte a/b, römische Ziffer für Notensystem, arabische für Silbe):

B: a I 6, *-ne* (11-tönig);

C: a IV 1, *ist* (8-tönig).

[Das 7tönige Finalornament auf *ho* findet sich als 5.13311 im Zeichenbaum.]

D: a V 1/VII 3, *Ich/Vvaz* (12-töniges Stollen-Initium);

E: a VII 1/b I 6, *-den/bist* (14-tönig);

F: b V 2, *gho-* (23-tönig, Graphie auf 5.–7. Ton unklar⁵⁵).

[Die 7-tönige Figur auf *ri-* findet sich als 6.1133 im Zeichenbaum.]

Insbesondere die großen Tonsprünge geben diesen Figuren einen expressiven, zum Teil bizarren Charakter: B enthält einen Quartsprung und endet nach stufigem Abwärtslauf im Septimraum mit der dynamischen Scandicus-Aufwärtsgeste. C holt abwärts Schwung für einen völlig ungewöhnlichen Quart-Sekund-Terz-Dreisprung. 5.13311 endet mit einem Quartfall. D enthält drei Terzfälle und einen Quartsprung. E springt nach Pendelbewegung eine Quint aufwärts und fällt sofort wieder um eine Terz. Nur das überlange F bewegt sich durchgängig in kleinen Schritten; hier wird Expressivität durch die extrem hohe Tonlage erreicht: Im Abgesang steigt die Melodie zunächst bis *h'* und gipfelt im Melisma F („ghotes“) auf *c'*. Zweifellos sind dies Kunstgriffe des Wizlavschen Individualstils.

Wie bei größeren Figuren üblich, sind in der ornamentalen Bewegung Sonderlängen durch Tonverdopplung hervorgehoben. B enthält einen solchen Strukturton inmitten der siebentönigen Abwärtsbewegung, C einen an zweiter Stelle, 5.13311 einen auf vorletztem Ton (vor dem Quartfall), F hat zwei Sonderlängen (4. und 10. Ton).

D und E, die keine Verdopplung enthalten, zeigen eine Graphie, die zum Kern der Notationsproblematik von J führt. Beim ersten Auftreten (a V *Ich* bzw. a VII *-den*) bestehen beide Melismen aus einer durchgängigen **Quadrat**reihe ohne Rauten.⁵⁶ In der Wiederholung sind je zwei Quadrate durch Rauten ersetzt: D (a VII *Vvaz*) hat am Ende das Climacus-Element; E (b I *bist*) zeigt in der Mitte zwei Rauten, und zwar in einer nach den klassischen Regeln unmöglichen Verbindung.⁵⁷ Die klassische Notation markiert mit dem Gestaltunterschied von Rauten und Quadraten abwärts eine Bedeutungs-differenz; der Wizlav-Notator verwendet beide offenbar synonym. Am Beginn seiner Aufzeichnungen gewährt er uns einen Blick in die Schreibstube, der wesentliche Zusammenhänge klärt (Abb. 12).

⁵⁵ Wegen nachträglicher Einfügung. Vermutlich ist zu lesen: verdoppeltes *g* auf 4. Ton, dann Scandicus *f-g-a*, dann unproblematisch weiter mit *g* usw. (Bernoulli, S. 47, lässt ein *g* unberücksichtigt.)

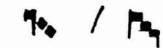
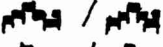
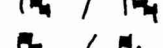
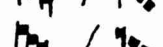

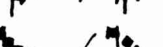
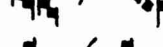
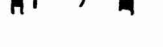
⁵⁶ Nur scheinbar fällt aus der Quadratreihe die *Obliqua* heraus. Sie bildet jedoch eine rein graphische Variante beim Porrectus-Element, das wahlweise als *Obliqua* + Quadrat oder als Folge von drei Quadraten geschrieben werden kann. Melisma D ist zwei Mal (auch bei der Wiederholung) mit *Obliqua* notiert, das Initium von E weist dagegen in der Wiederholung (b I 6) die Quadratform auf. Dieselbe Doppelgestalt bei Wiederholung zeigen auch der Porrectus in a VI 3 (*ghe-*, Quadratform) gegenüber b I 1 (*nu*, *Obliqua*) sowie die Figur 6.31 in a V 5 (*vil*, *Obliqua*) gegenüber a VIII 4 (*hey-*, Quadratform). Diese graphische Variante ist ‚traditionell‘ und ohne Bedeutungs-differenz; vgl. oben Anm. 36 und 53.

⁵⁷ In einer absteigenden Vier-tonkette wird entweder nur der oberste Ton als Quadrat notiert (und die drei folgenden als Rauten), oder alle Töne erscheinen als Quadrate. Ein Formwechsel kann nur durch eingeschaltete Tonverdopplung erreicht werden (Figuren 4.21 und 5.11a im Zeichenbaum von K; Figuren ohne Verdopplung dort: 4.1 und 5.121).

Zwei Quadratnotationen im ersten Wizlav-Lied (fol. 72d)

Hier experimentiert der Notator, bevor er zu ‚seiner‘ Version der klassischen Notation findet. Die C-Schlüssel gewinnen erst allmählich ihre Gestalt mit zwei deutlichen Endverdickungen. Die Links-Caudae der Simples werden erst nach und nach reduziert. Auf der 6. Silbe erscheint eine singuläre Clivis-Form mit rundem Anfangselement. Besonders signifikant ist jedoch der anfängliche Gebrauch ‚zweier Quadratnotationen‘. Da der Stollen mit Wiederholung vollständig erhalten ist, lässt sich dies im Detail studieren.

II 2 zeigt einen einzelnen klassischen Climacus mit Rauten. Danach folgen 7 Systeme lang ausschließlich Ligaturen mit Quadratreihung. Erst dann entschließt sich der Notator, für die weitere Niederschrift das klassische Zeichenrepertoire einschließlich der Rautenformen zu verwenden: In VIII 5 und IX 3 erscheint der Normal-Climacus, in IX 7 ist das Ornament 5.111 in ‚französischer‘ Weise notiert. Auch Scandicus und Pes zeigen von nun an (IX 4, X 1) die traditionelle Form. Hier die Gegenüberstellung der Ligaturen in den beiden Stollen (QR: Quadratreihung, T: traditionelle Gestalt):

II 2 / VII 1: 4		T / QR
II 3 / VII 2: 7.133		QR / QR (beide auf QR-Strecke) ⁵⁸
II 6 / VII 5: 4		QR / QR (dto.)
III 7 / VIII 5: 4		QR / T
IV 5 / IX 3: 4		QR / T
IV 6 / IX 4: 9		QR / T
V 3 / IX 7: 5.111		QR / T
V 4 / X 1: 3		QR / T ⁵⁹

Bei den Aufwärts-Reihungen der Zeichen 3, 9 und 7.133 entstehen keine Probleme, sie mit den entsprechenden traditionellen Figuren zu identifizieren. Anders bei den Abwärts-Reihungen (4, 5.111): Hier unterscheidet die klassische Notation zwischen der normalen Rautenform (4-Familie) und der selteneren Quadratreihung (5.1b-Familie); der Wizlav-Notator versteht beide – wie schon bei den Melismen D und E – offenbar als synonym. Da hierin der Schlüssel zum Verständnis des Notationsumbruchs liegt, gehe ich auf den Sachverhalt näher ein.

⁵⁸ Dass der Wizlav-Notator später eine ‚halbtraditionelle‘ Form mit Pes-Initium verwendet, zeigt das Vorkommen der Figur auf f. 77b XII 4 (s. Abb. 10 und 11). Rauten vermeidet er auch dort, im Gegensatz zum J-Hauptnotator; siehe dessen Figuren 7.13 und 7.1331, Abb. 8.

⁵⁹ In der Reihungsgraphie findet sich der Pes später noch ein einziges Mal (f. 80d VII).

⁶⁰ Der Endton ist Strukturnote mit Silbenartikulation. Der vorletzte Ton ist stets kurz. Der drittletzte, normalerweise ebenfalls kurz, kann durch Verdopplung zu einer Sonderlänge werden (4.2 und Abkömmlinge), siehe im Zeichenbaum von K die Figuren 4.2, 4.21, 4.213.

<p> syn dienst man By ym so ho ge lobter star ob man in gerue scul de. So ist er scanden also vry daz yn doch neman kan Deschelten noch den herren nicht gelotem myr lobt weren Her müz sich sch men so man yn sieht. Ge vnnyn ner vnde vmmereu Uz hant da müz betrübet syn. Des viderben heldes müz Sich wandelt syner varwen schyn. vnde müz sich sy nes herren schamen so er lesterli chen tut. </p>	<p> Ihe. Vil singhen in der muosen Vi se cyn led von dem der mich ghe machen hat der mach mir nemen vnde gheten daz her vil. Ich vil bringhen dar tzu herze yn den sin ich red daz almu heyl an ym te stat. liph güte mit leten daz des ist her mach vil. Vol min spil letzen daz ich tzu rechte halen </p>
--	--

Abb. 12: J fol. 72c-d (Beginn des Wizlav-Teils: 2 Quadratnotationen)

Im oberen Teil des klassischen Zeichenbaums liegen, generiert von der Clivis (1), die Figuren mit abwärtsführendem Ende. Den ‚schnellen‘ Normaltyp zeigt die 4-Familie: Die letzten drei Töne sind durchweg mit (zwei oder mehr) Rauten notiert; der vorletzte Ton ist stets kurz.⁶⁰

Lang ist der vorletzte Ton hingegen in der 5-Familie. Die Figur 5 (vorn verlängerte Clivis) gibt das Sonderlängen-Erbe an die Abkömmlinge weiter, wo es dann stets an vorletzter Stelle auftritt. Die Dreitonfigur 5.1, in der Tonfolge dem Climacus 4 entsprechend, erscheint in der Systematik eine Generation später als dieser (wegen Zwischenschaltung von 5). Die Besonderheit der 5-Familie besteht nun darin, dass sie, mit 5.1 beginnend, zwei parallele Zweige ausbildet – einmalig im klassischen Zeichenbaumsystem, dessen Logik sonst nur einfache Verzweigungen kennt.

Das Zeichen 5.1 erscheint als ‚ausgeschriebene Biclivis‘ mit Tonverdopplung (5.1a) sowie als ‚kontrahierte Biclivis‘ mit einfachem Quadrat in der Mitte (5.1b):



Abb. 13: Climacus sowie ausgeschriebene und kontrahierte Biclivis⁶¹
(klassische Systematik)

5.1a und 5.1b bilden parallele Familien aus, in denen die Grundgestalten jeweils am Zeichenende konsistent bleiben: Doppelquadrat bzw. einfaches Quadrat an vorletzter Stelle. Dabei behält die Tonverdopplung von 5.1a offensichtlich ihren Charakter als ‚echte Sonderlänge‘; zwei Verdopplungen hintereinander begegnen selten,⁶² mehr als zwei nicht. Die ‚kontrahierten‘ Quadrate von 5.1b werden dagegen häufiger gereiht und vermitteln im Schriftbild den Eindruck einer homogenen Bewegung.⁶³ Dass man a- und b-Typ fein unterschied, zeigen die zahlreichen Figuren, in denen beide kombiniert werden.⁶⁴ Möglich ist sogar die Kombination von rascher Rautenbewegung (Climacus 4 als Präfix) mit dem verdoppelten, ‚echten‘ 5-Zeichenschluss.⁶⁵

⁶¹ 5.1b tatsächlich als kontrahierte Biclivis zu identifizieren, wurde durch die signifikante Metzger Graphie möglich; die Quadratformen hätten die Zuweisung nicht eindeutig erlaubt. Details und Statistik: Lug, *Der Chansonnier*, C III 5.1. Statt ‚kontrahierte‘ habe ich an anderer Stelle bisweilen die Bezeichnung ‚verkürzte Biclivis‘ verwendet. Die Deutungen in moderner Notenschrift sollen nur einen ungefähren Anhalt darstellen.

⁶² Im Zeichenbaum von K singular: 5.12a. Im Baum von St.-Germain erscheint die Figur 5.123a.

⁶³ Im Baum von K: 5.121bb, 5.12121abb (plus nachfolgende Verdopplung), 5.12133bb. Der einheitliche Eindruck entsteht durch graphische Identität mit dem Anfangs- (systematisch: kurz) und Endquadrat (systematisch: Strukturton). In der klassischen Quadratnotation begegnen (z. B. im Notre-Dame-Repertoire) noch längere Quadratketten als die viertönigen von J und K.

⁶⁴ In K: 5.12b, 5.121ba, 5.12121abb.

⁶⁵ In K: 5.11a.

Warum differenzierte man in Frankreich so genau und nahm mit den Parallelzweigen sogar eine ‚Systemtranszendierung‘ in Kauf? Die Gründe müssen praktischer Natur gewesen sein. Offenbar waren die verschiedenen Abwärtsbewegungen usuell präsent und so wichtig, dass sie nicht einer notationstechnischen Stringenz geopfert werden konnten. Für schnelle Abwärtsbewegungen waren die Rautenformen der 4-Familie da (Rauten existieren ausschließlich in Abwärtsrichtung und nur in der 4-Familie⁶⁶); einzelne Sonderlängen indizierte man durch Tonverdopplungen. Daneben war offenbar eine Abwärtsbewegung ‚gemäßigten Tempos‘ beliebt und stilistisch essenziell; für sie verwendete man einfache Quadrate, die konstruktiv-systematisch ‚Halblängen‘ (kontrahierte 5.1-Bipuncta) darstellen. Dem Notationskundigen fielen sie – abwärts – als Ausnahmen ins Auge und signalisierten ihm ‚ruhiger‘ oder ‚ritardando‘.⁶⁷ In der Aufwärtsrichtung waren derlei Unterschiede hingegen usuell nicht relevant.⁶⁸

Die genaue Bedeutung der Abwärts-Quadrate stellt zweifellos eine Finesse des klassischen Systems dar, und es verwundert nicht, dass sie als Erste unsicher wurde bzw. in Vergessenheit geriet. Der Wizlav-Notator notiert offenbar nur noch eine ‚einheitliche‘ Abwärtsbewegung, für die er meist die Rauten der 4-Familie verwendet. Rauten bedeuten also bei ihm nicht mehr spezifisch Kürzen. Dass er überhaupt noch Rauten notiert, hat wohl rein ‚konservative‘ Gründe, sei es, dass dies seinem eigenen Geschmack oder – angesichts der Gesamtkonzeption des Codex näher liegend – dem der Auftraggeber entsprach.

Den Climacus (4) schreibt der Notator nur im unentschiedenen Anfangslied in beiderlei Weise, später durchweg in der Rautenform. Die Graphie von 5.1b erscheint später nirgends mehr; der Notator kennt also die kontrahierte Biclvis nicht und notiert sie nicht als solche. Dass auch die Quadratgraphie im Anfangslied die unspezifische Normalfigur (4) meint und nicht das spezifische 5.1b, beweist der Stollenvergleich. Im Wizlav-Zeichenbaum bleibt daher die Position 5.1b leer; bei 4 habe ich die Sigle [QR] hinzugesetzt, die die Existenz einer graphischen Variante in ‚Quadratzeilen-Notation‘ anzeigt.

Einige wenige Zeichen in 5.1b-Graphie erscheinen noch im weiteren Verlauf, nachdem sich der Notator grundsätzlich für Rautenformen entschieden hat. Offensichtlich stellen diese fünf (jeweils singulären) Fälle versehentliche Abstecher in die ihm vertrautere Quadratzeilen-Notation dar. Erstens handelt es sich um die Figur ‚5.13b‘⁶⁹, die in Rautengraphie (4.3) nicht auftritt. Da jedoch 5.13a (mit Tonverdopplung) dreimal erscheint, ist anzunehmen, dass der Notator auch in diesem Fall keinen 5.1b-Parallelzweig im Sinn hatte, mit der Quadratzeilung also ein unspezifisches 4.3 gemeint hat. Im Baum erscheint die Figur daher – mit [!] versehen – auf dieser Position.

⁶⁶ Einschließlich der 4-Präfixe in anderen Zweigen (im Baum von K sowie beim J-Hauptnotator: 5.11a, 7.1-Verzweigung, 9.11; beim J-Hauptnotator zusätzlich 6.11 und Melisma A).

⁶⁷ Quadratzeilungen sind optisch ähnlich signifikant-homogen wie Rauten-Ketten. Dass die beiden Zeichentypen (abwärts) ‚zwei Geschwindigkeiten‘ chiffrierten, wird nicht nur durch die konstruktive Systematik evident; ein Indiz liefert auch die Folgeentwicklung, als das Zeichenbaumsystem die gemessene – modal-mensurale – Musik generiert: Die Mensuralisten verwenden die Quadratgestalt für die „Brevis“, die Raute für die „Semibrevis“.

⁶⁸ Langsame oder gemäßigt langsame Bewegung aufwärts existiert in mündlicher Verzierungspraxis ‚natürlicherweise‘ nicht; die Aufschwungenergie erfordert eine rapide Bewegung. Aus diesem Grund finden sich in der 9-Familie Tonverdopplungen nur am Basis-Ton (K: 9.2, 9.21), nirgends jedoch im Verlauf des Aufschwungs.

⁶⁹ F. 74c XI 2.

Entsprechendes gilt für die Zeichen 7.11 und 6.1133.⁷⁰ Die Melismen D und E, die ebenfalls 5.1b-Graphie (in der Wiederholung jedoch Rauten) zeigen, wurden bereits diskutiert.

Nicht nur das kontrahierte Bipunctum ist in Vergessenheit geraten; auch die ‚echten‘, für das klassische System typischen Bipunktierungen sind selten geworden. Nur drei Wizlav-Melodien enthalten überhaupt Tonverdopplungen: das Anfangsstück und die beiden Melismen-Lieder. Neben den Melismen B, C, E und F handelt es sich um insgesamt nur vier Figuren, die auffälligerweise sämtlich der 5.1a-Familie angehören.⁷¹

Ihr Stammzeichen 5 fehlt jedoch bei Wizlav ebenso wie im Hauptcorpus. Dasselbe gilt für 8. Doch nicht nur bei Clivis und Pes, sondern generell vermisst man im Wizlav-Repertoire Anfangsverdopplungen, die der Hauptnotator noch kennt (allerdings nur die beiden Figuren 4.12 und 4.2). Darüber hinaus fehlt bei Wizlav das selbstständige Bipunctum (2), das im Hauptcorpus ebenfalls noch erscheint. Die Verwendung von Doppeltönen ist beim Wizlav-Notator auf zwei Fallgruppen geschrumpft: Strukturierung von Melismen (3 Figuren) sowie Verlängerung des vorletzten Tons bei Abwärtsbewegung (3 Figuren in der 5.1a-Familie).

Insgesamt ergibt sich also für das Wizlav-Repertoire der Befund einer – gegenüber dem klassischen System – defizienten Notation, die sich auf die Angabe von *T o n o r t e n* beschränkt. Die einstige präzise Indikation von Tondauern scheint aufgegeben; Sonderlängen werden nur noch rudimentär in zwei Fallgruppen notiert. Das Zweiklassensystem (Ziertöne/Strukturtöne) ist einer unspezifischen Vereinheitlichung gewichen; gänzlich vergessen wurde die feine Zwischengruppe der verlangsamten Abwärtsbewegung. Auch Liqueszenzen sind fast vollständig verschwunden. Der Wizlav-Notator arbeitet auf der Matrix einer simplifizierten Quadratreihen-Notation, die im Anfangslied konkret in Erscheinung tritt. Im weiteren Verlauf wird dies durch die Verwendung des klassischen Zeichenrepertoires (inklusive Rauten) graphisch verschleiert, dessen äußerliche Konstruktionsprinzipien der Notator noch weitgehend beherrscht; häufige Gestaltvarianten und einige ‚unmögliche‘ Kombinationen zeugen jedoch von mangelndem Systembewusstsein.

Ob der Wizlav-Notator im Stande gewesen wäre, ‚klassisch‘ zu übersetzen, wenn die Vorlage entsprechende Implikationen enthalten hätte, bleibt zweifelhaft. Offenbar war schon die Vorlage egalisierend notiert, entweder in einer deutschen Tonschrift oder in simplifizierter Quadratschrift. Im ersten Fall hätte der Notator durchweg ‚übersetzt‘, im zweiten Fall wäre uns eine Kopie des Originals in der kurzen Reihenquadrat-Strecke des Anfangsliedes erhalten. Auch wenn man eine deutsche Vorlage annimmt, so scheint diese – abgesehen von den bipunktierten Relikten – keine feinrhythmischen Angaben im Sinn des französischen Systems enthalten zu haben. Der Autor ist der jüngste in J vertretene (falls es sich um den Fürsten Wizlav III. handelt: 1265/8–1325), die Erstaufzeichnungen können noch nicht lange zurückgelegen haben.⁷² Welches

⁷⁰ F. 77b III 2 und V 6. Eine Zwischenform entsteht, wenn der Wizlav-Notator Clivis- und Pes-Elemente kombiniert (5.13311 und 7.133); durch die Trennung der Elemente wird der Eindruck dreier Quadrate in Reihe verschleiert. Der K-Notator sowie der J-Hauptnotator verwenden in diesen Fällen Rauten.

⁷¹ Zusammen nur acht Vorkommen: 5.1 (zweimal f. 77a-b), 5.111 (zweimal f. 72d), 5.13 (dreimal f. 77a-b), 5.13311 (einmal f. 77a); siehe Faksimile-Seiten.

⁷² Zur Datierung von J s. u. Abschnitt 7 mit Anm. 101–106.







⁷³ S. u. Anm. 107.


Präzisionsstadium deutsche Tonschriften um 1300 aufwies, wäre durch Vergleichsuntersuchungen zu klären. Während das z. T. wesentlich ältere Hauptcorpus Indizien dafür bietet, dass sich in der Kopie eine ‚ursprüngliche Präzision‘ erhalten hat, bietet das Wizlav-Corpus keine solchen Anhaltspunkte. Zur feinrhythmischen Deutung der Wizlav-Melodien könnte man klassische Häufigkeitsproportionen aus Frankreich analog zu Hilfe nehmen, die jedoch nur Annäherungen erlauben.⁷³


5. Der Nachtragsnotator

Bei ihm⁷⁴ tritt die simplifizierte Notation aus Quadratreihungen nicht nur als Matrix, sondern konkret in Erscheinung, und zwar in fast derselben Weise wie beim Wizlav-Notator auf dessen Versuchsstrecke im ersten Lied.⁷⁵ Während dort noch ein letztes graphisches Detail an die klassische Formensprache erinnert, ist beim Nachtragsnotator auch dieses zu Gunsten eines konsequenten Reihungsprinzips beseitigt.⁷⁶ Da der Nachtrag nur ein einziges Lied umfasst, verbieten sich Spekulationen, ob die Niederschrift noch später erfolgte als die des Wizlav-Teils oder ob der Nachtragsnotator ein ‚früher Progressiver‘ war. Die Ligaturen sind aber zahlreich genug – jede von ihnen erscheint zudem mehrfach – für einige grundsätzliche Aussagen.

Das Zeichenrepertoire besteht zunächst aus sechs einfachen Figuren, die im Zeichenbaum an der (linken) Peripherie liegen würden. Von oben nach unten sind dies:

- 4.1  (4x)
- 4  (3x, davon 1x als Sekund-Terz-Figur)
- 1  (11x mit Sekund-, 5x mit Quartfall)
- 0 
- 3  (9x)
- 9  (9x)

Hinzu kommen die Siebentonfigur 9.13321  (VII. Generation, 2x)

sowie eine Simplex mit Cauda rechts aufwärts  (7x).

Alle Ligaturen zeigen das simplifizierte Bauprinzip in reiner Form: Die Quadrate werden rechts angereiht, in gleicher Weise abwärts wie aufwärts.⁷⁷ Rauten sind eliminiert. Diese Tonschrift nur unter dem Aspekt einer ‚Verfallsnotation‘ zu betrachten, wäre jedoch unberechtigt; vielmehr scheint eine durchdachte Rationalisierung dahinter zu stecken. Die Prinzipien wurden bereits anhand der Wizlav-Matrix erörtert, das konkrete

⁷⁴ F. 55b–c (Rumelant von Sachsen XXI 61).

⁷⁵ Dass Wizlav- und Nachtragsnotator nicht identisch sind, zeigen bereits die differenten C-Schlüssel und Alterationszeichen.

⁷⁶ Auf der Quadratstrecke verwendet der Wizlav-Notator noch das traditionelle invertierte Pes-Element am Ende (zwei Mal bei der Großligatur 7.133; nicht jedoch beim Pes 3 und beim Scandicus 9). Der Nachtragsnotator reiht ausnahmslos auch bei Pes-Enden (rechts angesetztes Normalquadrat am Ende der Großligatur 9.13321).

⁷⁷ Nur die Großfigur ist in drei Elemente untergliedert.

Erscheinungsbild im Nachtrag erlaubt eine vorsichtige Gesamteinschätzung, die bis zur Überprüfung an Vergleichshandschriften allerdings hypothetische Züge behält.

Der Verzicht auf Rauten wurde durch eine einfache Operation möglich: Man vereinheitlichte die klassische Doppelnotation von Abwärtsbewegungen (4- und 5.1b-Familie). Da Rauten nur in der 4-Familie vorkamen, konnten sie durch die Zusammenführung völlig entfallen. Die Zeichenkonstruktion wurde dadurch insgesamt radikal einfach und ließ sich – ohne Spezialstudium von Finessen, Sonderfällen usw. – auch von Ungeübten bewältigen; die Schreibregel ‚Reihe Quadrate rechts an‘ genügte. Es handelt sich also um eine Reformnotation, die vermutlich erst in einem fortgeschrittenen Verfallsstadium der klassischen Systematik möglich und ‚gerechtfertigt‘ erschien. Die Erfinder müssen ihre Leistung – einen scheinbar minimalen Eingriff mit riesigem praktisch-notationstechnischem Effekt – als etwas empfunden haben, das spätere Generationen auf die Formel ‚Ei des Kolumbus‘ brachten. Möglicherweise glaubten die Reformen sogar, die Quadratschrift endlich zu ihrem ‚eigentlichen Wesen‘ geführt zu haben.

Ob sie sich bewusst waren, dass der klassischen Notation durch das Reihungsprinzip die Basis entzogen wurde, kann bezweifelt werden. Vermutlich verstand man das System ohnehin nicht mehr im feinsinnig balancierten Zusammenspiel seiner Elemente – zumal es in Frankreich selbst durch das Aufkommen der Mensuralnotation marginalisiert und in Verfall geraten war.⁷⁸ Nichtmensurierte Notation überlebte in der Choralhandschrift, die alten Zeichenformen wurden jedoch offenbar nur aus Gründen der Kopiertradition beibehalten. Die feinrhythmisch-ornamentalen Bedeutungen der Choralzeichen scheinen in Vergessenheit geraten und zu Gunsten eines gleichförmigen, ‚äqualistischen‘ Rhythmus aufgegeben worden zu sein.⁷⁹

In der Reformnotation – soweit sie in unserem Lied erkennbar wird – verrät nichts mehr die alte Zeichenkonstruktion vom Ende her; mit dem Wegfall der graphisch konsistenten, indikativen Zeichenenden wurde wohl auch das ‚Respice-Finem-Prinzip‘, das die klassische Zeichenbaumsystematik schuf und prägte, vergessen. Die Quadratreihen-Notation gleicht strukturell unserer heutigen ‚Neutralnotation‘, nur dass diese halslose Notenköpfe (‚Eierkohlen‘) statt Quadraten reiht.

Immerhin erscheint im Nachtrag noch eine Tonverdopplung – einziges feinrhythmische Relikt der klassischen Notation, das wohl weiterhin eine Sonderlänge markieren soll. Um den Gebrauch von Verdopplungen in der Quadratreihen-Notation generell zu studieren, liefern die singuläre Figur hier und die wenigen beim Wizlav-Notator ein zu spärliches Material. Beim Wizlav-Notator bilden die bipunktieren Zeichen zwei funktionale Gruppen; in die Gruppe ‚Strukturierung von Großornamenten‘ fällt auch 9.13321 des Nachtragsnotators.

Neben diesem letzten Relikt der alten Notation enthält das Nachtragslied jedoch bereits ein erstes Zeichen, das in die ‚Moderne‘ weist. Es handelt sich um die rechts

⁷⁸ Zur Genese der mensurierten (und damit unserer ‚modernen‘) Notation aus der Kurz-Lang-Differenzierung des Zeichenbaumsystems siehe Lug, „Die Erfindung“ (wie Anm. 11).

⁷⁹ Äqualistisch = jede Note von etwa gleicher Dauer. Diese Interpretation wurde von der Choralreform zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder eingeführt, unter Berufung auf ‚mittelalterliche‘ Praxis. Die historischen Zusammenhänge sind jedoch, soweit ich sehe, noch nicht untersucht. Insbesondere wäre zu klären, wo, wann und in welchen Stadien der (mancherorts eventuell schon früh einsetzende) Äqualisierungsprozess in Notationen und Berichten zur Choralpraxis konkret greifbar wird.

aufwärts caudierte Simplex, die das Lied eröffnet und in dessen Verlauf weitere sechs Mal erscheint. In der klassischen französischen Notation wurde die Figur (neben anderen Formen) für die Plica brevis ascendens (0^{liq}) verwendet. Bernoulli hat dies auch bei der Transkription der vorliegenden Melodie angenommen.⁸⁰ Daran bestehen jedoch erhebliche Zweifel. Der Hauptnotator kennt die Plica brevis ascendens überhaupt nicht, im Wizlav-Corpus erscheint sie ein einziges Mal in deutlich anderer Gestalt.⁸¹ Im Nachtragslied tritt die fragliche Figur ausschließlich an Zeilenanfängen auf, und zwar mit einer Regelmäßigkeit, die für die phonetisch bedingten, d. h. topisch auftretenden Liqueszenzen völlig ungewöhnlich wäre.⁸² Besonders zu denken gibt der lange Distinktionsstrich, den der Notator nach dem Vorkommen am Liedanfang setzt; er widerspricht nicht nur dem verschleifenden Liqueszenz-Charakter, sondern scheint darüber hinaus eine herausgehobene, ‚lange‘ Selbstständigkeit der Anfangsilbe zu indizieren.

All dies weist darauf hin, dass das Zeichen mensuralen Einfluss dokumentiert und eine ‚Longa‘ darstellt. Wenn man sich in die Versmetrik hineinhört, wird klar, dass die betreffenden Zeilenanfänge eine Doppellänge erfordern.⁸³ Die französische Gestalt der Longa – mit langer Cauda rechts abwärts – stand dem Notator nicht zur Verfügung, weil so in der deutschen Quadratschrift (bei allen drei J-Notatoren) die normale Simplex notiert wurde. Er erfand (bzw. übernahm von Vorgängern) deshalb die Gestalt mit besonders langer Cauda rechts aufwärts, die von der existierenden Plica brevis ascendens (kurze Cauda, siehe Wizlav-Notator) gut unterscheidbar war. Mit Sicherheit ist die ‚Longa‘ hier noch nicht mathematisch proportional zu verstehen; dies würde eine abwegige Deutung aller Simpleses als gemessene ‚Breves‘ voraussetzen. Markiert werden sollte vielmehr eine stilistisch bedeutende, signifikant überlange Silbe, die sich ohne Kennzeichnung nicht von den übrigen unterschieden hätte. In gewissem Umfang scheint die Longa das selbstständige Bipunctum (2) des klassischen Systems zu ersetzen – eine Figur, die im Mittelstadium der Wizlav-Notation bezeichnenderweise gänzlich fehlt.⁸⁴

Der Befund ist unter notationsgeschichtlichem Aspekt aufschlussreich. In jenem ‚neutralen‘ Schriftstadium, das durch vollständige quadratische Egalisierung das alte, ungemessene feinrhythmische Biotop beseitigt hat, dringt der erste Vorbote der modernen messenden Notation ein. Die schriftliche Differenzierung betrifft nun Silbendauern, die vorher offen und der Wortsteuerung überlassen blieben; sie manifestiert sich zunächst in Einzeltönen (Simplices) und wird bald die ‚Taktrhythmik‘ messend erfass-

⁸⁰ S. 33 f. mit Kommentar S. 155. Ebenso Pickerodt-Uthleb (wie Anm. 1), S. 310.

⁸¹ Sehr kurze Caudae unten links und oben rechts; siehe Abb. 10.

⁸² Die Figur ist in den Wiederholungen konsistent gesetzt: Zeilenanfänge 1/4, 3/6, 8/13; Ausnahme: Zeilenanfang 2 (normale Simplex, Versfuß dreisilbig) gegenüber Zeilenanfang 5 (caudierte Figur, Versfuß zweisilbig, siehe das unterdrückte ‚Original‘ in Bernoullis Fußnote 5).

⁸³ Dabei sollte man die schematische, durchgängig isosyllabische Rhythmisierung von Saran/Bernoulli ganz vergessen, die Zeilen-Endsilben ‚volltaktig‘ nehmen, die Longae-Silben als einsilbige Versfüße behandeln (in Zeile 5 zweisilbig mit längerer Anfangsilbe), das Großornament in Zeile 1/4 nicht auf einen Halbtakt zusammenpressen und die Melodie generell nicht in ‚addierten Takteinheiten‘, sondern in größeren Proportionen – einschließlich ‚unmessbarer‘ Silbendauern – strukturieren.

⁸⁴ Zwischen dem Bipunctum des Hauptcorpus und der Longa des Nachtrags besteht allerdings ein auffälliger funktionaler Unterschied: Das Bipunctum erscheint ausschließlich an Verschlüssen, die Longa nur an Versanfängen. Folgerungen daraus möchte ich einstweilen nicht ableiten. Zum Bipunctum siehe auch Stackmann/Bertau (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 221.

sen.⁸⁵ Die Feinrhythmik der Ligaturen, deren differenzierte Graphie das einzige Anliegen der klassischen Notation war, wird dagegen völlig vernachlässigt; sie hat sich bis in unsere Tage dem zeitmessenden Paradigma weitgehend entzogen – eine nicht zu unterschätzende moderne Denkbarriere bei der Wiedergewinnung der mittelalterlichen Liedrhythmik.⁸⁶

Zur feinrhythmischen Deutung des Nachtragsliedes gilt somit, abgesehen von der Longa, das zur Wizlav-Notation Gesagte. Während dort das egalisierte Notationsverständnis durch antikisierende Graphie verschleiert wird, tritt es im Nachtrag konkret zu Tage. Nichts aussagen lässt sich über die Vorlage, deren Tradition in diesem Fall (Rumelant von Sachsen) weiter zurückreichen könnte als bei Wizlav.

6. Vorlagen

Die Frage nach dem Informationsgehalt der Aufzeichnungen, d. h. praktisch: ihrer feinrhythmischen Deutbarkeit im Sinn des klassischen Systems, stellt sich nicht nur angesichts der drei Notationsstadien. Die Sachlage kompliziert sich dadurch, dass die Melodien offenbar aus anderen Notationen in die vorliegenden Quadratschriften übersetzt wurden. J ist die einzige deutsche Lied-Quelle vor 1400 mit Quadratnotation; alle übrigen zeigen Hufnagel-, Metzger, St. Galler Notationen o. ä.⁸⁷ Beim Wizlav-Notator wird der Übersetzungsvorgang im ersten Lied evident, wo er zunächst zwischen zwei Möglichkeiten schwankt. Beim Hauptnotator könnten die zahlreichen Korrekturen auf eine doppelte Stresssituation hinweisen, die ihm neben der Kopie der Tonhöhen und Silbenzuordnungen noch eine präzise Übersetzung in die komplizierte klassische Systematik abverlangt.

Die Vorlagenproblematik kann hier nur an einem Beispiel illustriert werden. Mit dem Basler Fragment (Ba)⁸⁸ ist uns ein Glücksfund überliefert: die nahezu identische Parallele einer kleinen Partie von J im Bruchstück einer (etwa gleichzeitigen?) Liederhandschrift, deren Melodien in deutscher Hufnagelnotation aufgezeichnet sind. Ba enthält drei Töne von Kelin (= J IV 1–15, foll. 16d–18d) sowie einen Ausschnitt aus dem Fegfeuer-Teil, der in J verloren gegangen ist. Während die drei Kelin-Melodien durch Beschneidung stark verstümmelt wurden, ist die Fegfeuer-Melodie vollständig erhalten.

⁸⁵ Ein ähnliches Schriftstadium zeigen französische Liedaufzeichnungen in ‚quasimensuraler‘ Notation, wie sie besonders zahlreich im Chansonnier Cangé (Trouvèrehandschrift O, F-Pn fr. 846, Ostfrankreich, gängige Datierung: ca. 1300) vorliegen. Auch dort betrifft der mensurale Einfluss nur Einzeltöne. Der Notator experimentiert mit dem Longazeichen, dessen Cauda rechts abwärts in unterschiedlichen Längen auftritt. Bisweilen scheint eine annähernde Proportionalität mit nichtcaudierten Simples angedeutet zu sein. Die Ligaturen bleiben von Mensuralismen unberührt, im Unterschied zur Quadratreihen-Notation von J zeigen sie jedoch die traditionellen Gestalten und transportieren wohl weitgehend noch deren klassische feinrhythmische Bedeutung. – Da ‚strenge‘, konsequent mathematische Mensuralisierung dem einstimmigen Lied stets unangemessen bleibt, zeigen Liednotationen auch in den folgenden Jahrhunderten meist quasimensurale Experimentalformen.

⁸⁶ Vgl. Lug, „Die Erfindung“.

⁸⁷ Wenn ich recht sehe, enthält sonst nur noch das Melker Fragment (dreifach gemischte Notation) quadratische Elemente; siehe Stackmann/Bertau (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 146–148, sowie Zeichentabelle am Ende von Bd. 1.

⁸⁸ CH-Bu N.I.3, 145. Monographie: Wolfgang von Wangenheim, *Das Basler Fragment einer mittelhochdeutsch-niederdeutschen Liederhandschrift und sein Spruchdichter-Repertoire (Kelin, Fegfeuer)*, Bern/Frankfurt am Main 1972. Faksimile: Beilage zu Tervooren/Müller sowie Anhang bei Wangenheim (die Fegfeuer-Melodie ist hier etwas besser lesbar).



Abb. 14: Kelin IV 1 (Schluss): Basler Fragment und Jenaer Liederhandschrift

J und Ba sind so weitgehend identisch, dass man eine gemeinsame Vorlage vermutet hat.⁸⁹ Die Gegenüberstellung in Abb. 14 zeigt im ersten Liedfragment sogar eine identische Zeilenanordnung. Geht man davon aus, dass die Überlieferung von Spruchdichtungs-Melodien normalerweise in deutscher Notation erfolgte, dann ergibt sich: Der Ba-Notator hat die Vorlage kopiert, der J-Notator hat sie übersetzt. Eventuell haben auch beide übersetzt, z. B. wenn die ‚deutsche‘ Vorlage stärkeren Metzger Einschlag o. ä. aufwies. Ob J und Ba auf eine unmittelbar gemeinsame Vorlage zurückgehen oder ob die Filiation Zwischenglieder enthielt, ist zunächst von untergeordneter Bedeutung. Im Detailvergleich lässt sich also, soweit es der erhaltene Zeichenvorrat von Ba erlaubt, eine präzise Konkordanz der Ba/J-Notationen erstellen.

Angesichts des fragmentarischen Bestands ist das Ergebnis etwas mager. Es klärt einige Grundprinzipien, wirft darüber hinaus aber verschiedene, einstweilen nicht zu beantwortende Fragen auf. Bedauerlich ist auch, dass auf den gemeinsamen Strecken weder Figuren mit Tonverdopplung noch Großornamente auftreten.

Insgesamt enthält das Basler Fragment 17 verschiedene Tonzeichen. Sechs davon erscheinen nur im Fegfeuer-Lied, für das die J-Parallele fehlt; von diesen sechs bleiben zwei auf Grund ihrer Singularität etwas unsicher.⁹⁰ Den restlichen elf Figuren entsprechen neun Zeichen in J. Einheitlich und unproblematisch ist die Konkordanz bei:

⁸⁹ Vgl. Tervooren/Müller, S. 5. Einzelvergleiche (ohne eindeutige Stellungnahme zur Filiation): Wangenheim, S. 18–29.

⁹⁰ 1_{liq} , 0_{liq} ? Hierzu sowie zur dreifachen Porrectus-Gestalt gleich. Unproblematisch erscheint das (hypothetische) J-Äquivalent zu 4.1 (vier Mal in Ba); siehe J-Zeichenbaum, Abb. 8.

0		
3		
4.3		
4.33		
6		
9		

Ein komplizierter Befund ergibt sich hingegen für die Clivis (1). Ba zeigt vier verschiedene Zeichen für die absteigende Zweitonverbindung, die in J sämtlich durch das Standardzeichen repräsentiert werden:

a)		}	
b)			
c)			
d)			

Meinen alle vier Zeichen dieselbe Singfigur, verfuhr also der Ba- (bzw. der Vorlagen-)Notator graphisch nach dem Prinzip ‚variatio delectat‘? So könnte es der J-Notator – falls seine Vorlage in dieser Weise differenziert war – ausgelegt und vereinheitlichend übersetzt haben. Die Figuren a (Metzer Clivis-Typ) und b bzw. c (St. Galler Typ) koexistieren allerdings in deutschen Notationen häufig, z. B. im Münsterschen Fragment sowie in noch wesentlich späteren Handschriften.⁹¹ Graphische Beliebigkeit wird damit als Erklärung sehr zweifelhaft. Soweit ich sehe, ist die Frage nach einem beabsichtigten Bedeutungsunterschied von der bisherigen Paläographie noch nicht gestellt, zumindest nicht beantwortet worden.

Meinte eines der Zeichen eventuell die Figur mit langem Vorschlag (5), die in der französischen Notation durch Anfangs-Bipunktierung wiedergegeben wurde? Falls ja: War dem J-Notator (bzw. dessen Vorläufer) die korrekte Übersetzung unbekannt, oder hielt er sie für überflüssig? Das komplette Fehlen der Figur 5 im Zeichenbaum von J lässt es dringlich erscheinen, dieser Spur künftig nachzugehen.

Weiterhin: Machte der Ba-Notator einen ‚echten‘ Unterschied zwischen b- und c-Typ, oder entstand zumindest diese geringe graphische Differenz zufällig? In den Ba/J-Parallelstrecken erscheint b drei Mal (darunter ein Terzfall), c zwei Mal – gegenüber 15 Vorkommen von a (darunter 1 Quartfall). Die Frage stellt sich nochmals im Fegfeuer-Lied. Dort über-

⁹¹ Das Münstersche Fragment enthält je 12 a- und c-Typen. Auch Bertau hat „neben der einfachen Clivis eine Clivis bicephalica und eine Clivis longa“ sowie weitere Formen beobachtet (Stackmann/Bertau [wie Anm. 19], Bd. 1, S. 221, und Zeichentabelle am Ende von Bd. 1). Vgl. auch Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. III, 4), Leipzig 1975, Abb. 72, 75, 77 (15./16. Jahrhundert, c-Typ hier meist in Kombinationen).

rascht zunächst, dass sämtliche 13 Cliven in der a-Graphie auftreten.⁹² Jedoch erscheint der Porrectus (7) analog in dreifacher Gestalt:

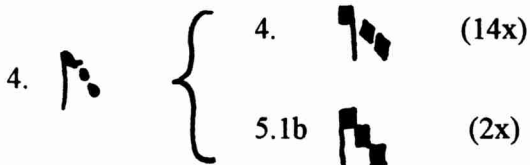


a b c

Besonders erstaunlich ist jedoch der d-Typ der Clivis: Er scheint – nach dem französischen System unmöglich – end-bipunktiert zu sein. Die tiefe Position direkt über dem Text⁹³ lässt auch die Erklärung zu, der Notator habe den gemeinten Ton nur verdeutlichen wollen. Da es sich jedoch um die Stollenend-Figur handelt, könnte der Notator durchaus die Markierung einer Sonderlänge beabsichtigt haben – sofern sein System End-Bipunktierungen zuließ. Leider gibt das Fragment hierzu keine weitere Information.

Allgemein erhebt sich damit die Frage nach der System-Kompatibilität der beiden Notationen. Praktisch brisant erscheint besonders der Aspekt der ‚Traditionsbewahrung‘: Transportiert Ba in genauer Kopie eine ältere Zeichenvielfalt, deren differenzierte Bedeutungen im 14. Jahrhundert nicht mehr verstanden wurden? Hat der J-Notator diese Vielfalt noch vorgefunden und nur partiell übersetzt? Oder waren einige Finessen bereits dem Normalisierungsbestreben eines unmittelbar vorangehenden Kopisten zum Opfer gefallen, sodass dem J-Notator nichts anderes übrig blieb, als die reduzierte Version zu übersetzen?

Die Situation kompliziert sich jedoch noch weiter, da auch der umgekehrte Fall auftritt; für ein Zeichen des Ba-Notators erscheinen zwei Äquivalente in J:



Drei Erklärungen kommen in Betracht: a) Die Vorlage enthielt durchweg den normalen Hufnagel-Climacus, Ba hat getreu kopiert. Der J-Notator (bzw. sein Vorgänger) glitt in zwei der 16 Vergleichsfälle⁹⁴ unbewusst in die Reihennotation ab oder verfuhr nach dem Prinzip ‚varietas delectat‘, ohne einen Bedeutungsunterschied zu meinen.⁹⁵ b) Vorlagensituation wie a); der J-Notator kannte jedoch den subtilen Klangunterschied der 4- und 5.1b-Familien genau, empfand die Vorlage als ungenügend und differenzierte die Einheits-Climaci der Vorlage bewusst nach eigenem musikalischem Empfinden bzw. nach seiner Kenntnis der Melodien. c) Die Vorlage – gleich ob in Hufnagel- oder einer anderen Notation – enthielt zwei verschiedene Zeichen. Der J-Notator übersetzte die Differenz genau, der Ba-Notator (bzw. sein Vorgänger) hielt sie für überflüssig und vereinheitlichte die beiden Figuren. Die über den konkreten Fall hinaus grundsätzliche Frage erfordert das Studium von Vergleichs-

⁹² Nur zwei zeigen den normalen Sekundschrift, die restlichen Terzfall. Eine davon scheint einen Liqueszenz-Anhang zu haben (1^{14q}, f. 4a X 7); mangels Vergleich bleibt dies jedoch fraglich.

⁹³ F. 2c, links oben, „vellet“.

⁹⁴ 16 Mal erscheint der Hufnagel-Climacus in den drei Kelin-Liedern (außerdem noch sechs Mal im Fegfeuer-Lied).

⁹⁵ Für den J-Notator scheint diese Erklärung wenig plausibel. Betrachtet man das gesamte Hauptcorpus, so kommt die Dreiquadrat-Figur 5.1b in insgesamt 17 Liedern vor (bisweilen ist außer dem ersten auch das zweite Quadrat caudiert). Eine solche Menge beliebiger Exkurse in die simplifizierte Notation würde zur sonstigen Genauigkeit des Hauptnotators schlecht passen.

handschriften (insbesondere wäre die Kompatibilität von Hufnagel-Systemen zu prüfen) und muss einstweilen unentschieden bleiben.

Welcher der beiden Notatoren (bzw. ein Vorgänger) eigenmächtig mit der Vorlage umgegangen ist, bleibt auch im Fall einer Plica brevis offen, außerdem bei einer Intervall-Differenz zwischen Ba und J.⁹⁶

7. Antworten und Fragen

Dass die Jenaer Liederhandschrift ‚zwei Quadratnotationen‘ und ein Zwischenstadium aufweist, stellt für die Forschung einen Glücksfall dar. Als drei eng zusammengehörige Momentaufnahmen im notationsgeschichtlichen Prozess betrachtet, erscheinen die Melodieaufzeichnungen nicht mehr monolithisch-hermetisch. Die ‚Mehrfachbelichtung‘ ergibt, ähnlich dem 3D-Effekt bei einem Stereo-Foto, ein plastisches Bild und erlaubt die präzise Hinterfragung konkreter Zeichen-Bedeutungs-Zusammenhänge, wo man sich sonst vielleicht mit allzu einfachen Antworten oder einem Nescio zufrieden gegeben hätte. Zunächst verhindert der Befund eine naiv-direkte Projektion des klassischen französischen Notationssystems auf J. Dies mag man bedauern, weil sich damit eine durchgängig exakte feinhrythmische Deutung der J-Melodien ergeben hätte. Zum ‚neutralen Rückzug‘ besteht jedoch kein Anlass, da das klassische System zumindest vom Hauptnotator weitgehend angewandt und offenbar auch verstanden wurde. Vielmehr besteht die Chance, Zweifelsfälle exakt einzugrenzen und im Licht der Mehrfachnotation zu befragen. Einige dieser Fälle lassen sich aus der Handschrift selbst klären; andere werden Zusatzforschungen an Vergleichshandschriften erfordern. Ich fasse die Charakteristika der drei Notatoren kurz zusammen.

Das jüngste Schriftstadium tritt uns im Eintrag des Nachtragsnotators entgegen: eine simplifizierte Reformnotation. Aufwärts wie abwärts werden Quadrate gereiht, Rauten sind verschwunden. Nicht nur die differenzierten Abwärtsgeschwindigkeiten des klassischen Systems, sondern auch dessen sonstige feinhrythmische Indikationen sind offenbar vergessen. Ob die Ligaturen noch irgendwelche Angaben zur ‚ornamentalen Geschwindigkeit‘ transportieren (eventuell per Usus), bleibt sehr fraglich. Als letztes Relikt der klassischen Notation erscheint eine Tonverdopplung, als erster Vorbote der ‚Moderne‘ eine quasimensurale Longa. Anhand des singulären Liedes lässt sich kaum Genaueres aussagen, für einiges kann die ‚Wizlav-Matrix‘ als Anhalt dienen.⁹⁷

Der Wizlav-Notator kennt beide Quadratschriften. Geläufiger ist ihm offenbar die rautenlose Reihennotation, entschieden hat er sich jedoch nach kurzem Zögern für eine antikisierende Graphie, die äußerlich ‚klassisch‘ erscheint. Als Matrix seines Notationsverständnisses fungiert dennoch im Wesentlichen die simplifizierte Reihenschrift. Immer-

⁹⁶ 0_{liq} steht in J f. 17d VII 4 (*Ich*), in Ba (f. 1d X 6) erscheint die nicht liqueszierte Simplex. Dass der Ba-Notator 0_{liq} kennt, könnte aus Ba f. 4a VII 7 (*kurtze*) hervorgehen. Intervalldifferenz zeigt der Schluss des ersten Kelin-Liedes (*tzoume*): *egd d* (Ba) / *egc c* (J), siehe Abb. 14. Die Quintfall-Figur tritt in J zuvor bereits zwei Mal in identischer Position auf, während diese Teile in Ba verloren sind.

⁹⁷ Die eventuelle Verwendung simplifizierter Tonschriften sollte generell für Vorlagen berücksichtigt werden, auch im Frankreich des 13. Jahrhunderts. Die überlieferten Sammlungen, deren Notatoren zweifellos die Feinheiten des klassischen Systems beherrschten, gehen auf heterogene Einzelaufzeichnungen zurück (meist Zweiliederblätter, vgl. Lug, *Der Chansonnier* [wie Anm. 10], D III 1). Nicht bei allen Erstaufzeichnungen kann vorausgesetzt werden, dass die Notatoren ‚Meister‘ waren; in manchen Fällen könnte die schriftliche Traditionskette auf einen unbeholfenen Ahnen zurückgehen. Genau genommen, lässt sich die Beherrschung des klassischen Systems (mit der Folge

hin begegnen dem Betrachter noch Tonverdopplungen, wenn auch nur in zwei Fallgruppen. Ebenso wenig wie der Nachtragsnotator differenziert er Abwärtsgeschwindigkeiten im Sinn des klassischen Systems; dass jener für fallende Bewegungen Quadrate verwendet, der Wizlav-Notator hingegen meist Rauten, bleibt ein äußerlicher Unterschied. Da er die unbekannte Vorlage sichtlich getreu zu übersetzen versucht hat, verlagert sich das Problem, in welchem Umfang noch feintrhythmische Relikte mittransportiert werden, auf diese. Verschiedene weitere Fragen (Fehlen der Figur 5 u. ä.) stellen sich ebenso beim Hauptnotator.

Der Hauptnotator verwendet das klassische französische System in fast makelloser Weise. Er hat Übung: Die Konstruktion ist korrekt, die Graphie konsistent, und er kennt die Feinheiten. 5.1a- und b-Familie treten in klassischer Weise parallel auf, neben den selbstverständlichen Rauten der 4-Familie. Tonverdopplungen erscheinen häufig und begegnen sogar an Zeichenanfängen. Allerdings ist – gerade weil der Notator Anfangs-Bipunktierungen kennt – das Fehlen der Charakterfigur 5 (vorn verlängerte Clivis) erstaunlich. Der Vergleich mit Ba bekräftigt den Verdacht, dass er das normale Clivis-Zeichen 1 entweder für die vereinheitlichende Übersetzung differenter Vorlagenfiguren benutzt oder – angesichts seiner sonstigen traditionsorientierten Präzision wahrscheinlicher – es schon in unspezifischer Funktion vorgefunden hat. Im letzteren Fall hätte bereits einer der Vorgänger ‚normalisiert‘, und die egalisierende Notationstendenz wäre auf diesem Weg partiell auf den Hauptnotator durchgeschlagen. Sein Zeichen 1 würde demnach auch eventuelle 5-Äquivalente der Vorlagentradition mitumfassen.

Generell stellt sich die Frage, in welchem Umfang die Aufzeichnungen des Hauptnotators durch einen feintrhythmisch neutralisierenden ‚Zeitgeist‘ beeinflusst sind, d. h. in welchem Verfallsstadium sich die Kenntnis der klassischen Systematik im Umfeld des entstehenden Codex befand. Vieles spricht dafür, dass der Hauptnotator bewusst gegen den Trend gearbeitet und eine ‚gute alte‘ Präzision angestrebt hat. Dies war ihm jedoch nur so weit möglich, wie die Vorlagen eine solche Präzision noch enthielten. 5- und 8-Äquivalente waren offenbar bereits verschwunden.⁹⁸ Ba wirft das Problem auf, inwieweit die Feindifferenzierung der 4- und 5.1-Familien in den Vorlagen noch existent war. Ob dem Hauptnotator bei der Notation von 5.1b-Zeichen (Quadratreihe abwärts) in raren Fällen⁹⁹ ein versehentlicher Abstecher in den Usus der Reformnotation unterlaufen ist, lässt sich nicht beantworten, sollte jedoch im Kontext des Notationsumbruchs als Frage präsent bleiben. Von diesen Ausnahmen abgesehen, kann für die Melodien des Hauptnotators davon ausgegangen werden, dass eine präzise feintrhythmische Deutung im Sinn des Zeichenbaums berechtigt und angemessen ist.

Dies erscheint vor allem wegen der z. T. langen Kopiertradition plausibel, die bei einigen Stücken (Bruder Werner) bis in die 1220er Jahre zurückreichen könnte. Insbesondere für die Erstaufzeichnungen ist daher anzunehmen, dass die zeittypischen feintrhythmischen Indikationen weitgehend verstanden und notiert wurden. Vermutlich waren die Vorlagen überpräziser feintrhythmischer Deutbarkeit) nur für die Vorlagen derjenigen Lieder definitiv konstatieren, in denen Feinheiten und Differenzierungen konkret in Erscheinung treten.

⁹⁸ Dass lange Vorschläge als ‚stilwidrig‘ galten, ist auszuschließen. Offenbar hielt man nur die Grenzziehung zu kurzen Vorschlägen für spitzfindig (in der Tat existiert ja ein mündliches Kontinuum) und überließ die Deutung der Normalfiguren 1 und 3 im Einzelfall dem Usus. Zu Zahlenverhältnissen in Frankreich s. u. Anm. 107.

⁹⁹ In Frage kommen allein die Figuren 5.1b (in 17 Liedern; unwahrscheinlich, s. o. Anm. 95), 5.121bb (Unicum f. 90d), 5.13b (in drei Liedern jeweils singular, in Wdh. stets Figur 4.3), 5.133b (Unicum f. 12d) und 7.21b (Unicum f. 24c, parallel zu Figur 7.1). Dass in Parallelzeilen (Wiederholungen) bisweilen das entsprechende Rautenzeichen auftritt, spricht nicht gegen die Setzung des Quadratzeichens als bewusster Bedeutungsvariante; derartige Fälle begegnen auch in Frankreich häufig.

wiegend in deutschen Tonschriften notiert.¹⁰⁰ Dringend müsste daher die Evolution der Hufnagelnotationen im 13. und 14. Jahrhundert erforscht werden, was nur in Zusammenarbeit mit der Choralforschung geleistet werden kann. Existierte eine Systematik von Hufnagel-Zeichen, die der französischen ähnlich, mit dieser kompatibel oder von ihr beeinflusst war? Wenn bei der Sichtung liturgischer Vergleichshandschriften eine nahe Schriftverwandte zu Ba ans Licht träte, wäre dies von besonderem Wert für die Notationsdeutung von J.

Nicht weniger interessant wären Erkenntnisse aus Choralquellen, die Aufschluss über Quadratnotationen in Deutschland geben. Wo und wann wurden solche verwendet? Lassen sich klassische und Reihungsnotationen auffinden? Gibt es Anzeichen für rhythmischen Verfall und stilistische Äqualisierung? Eine Sichtung der Quellen könnte auch nähere Rückschlüsse auf die Auftraggeber der Jenaer Liederhandschrift erbringen; einstweilen steht eine Erklärung noch aus, wieso der Codex als singuläre Ausnahme unter den deutschen Liedquellen für Quadratnotation konzipiert worden ist. Hat man größtmögliche Traditionstreue beabsichtigt und hielt unter diesem Aspekt die klassische Quadratschrift für die präziseste von allen existierenden Notationen? Wo hatte sich der Hauptnotator seine bemerkenswerte Routine erworben?

Zur Beantwortung dieser Fragen wäre eine genaue Datierung der Jenaer Handschrift hilfreich (traditionell: „um 1350“). Da die klassische Quadratnotation in Frankreich bereits gegen 1300 mit Mensuralismen durchsetzt wird, erscheint es wenig plausibel, dass ihre ältere, reine Form noch Jahrzehnte später als Modell für J fungiert haben könnte. Neuerdings bahnt sich auch in der Germanistik ein Auffassungswandel an, dem zufolge die Textschrift „eher noch ins erste Drittel als in die Mitte des 14. Jh.“ weist.¹⁰¹ Den aus dem Repertoirebestand ermittelbaren Terminus post quem hat man jedoch bisher nicht als Datierungs-Fundament genutzt.¹⁰² Der späteste im Stammteil vertretene Sängerdichter ist Frauenlob (Heinrich von Meißen, † 1318), von dem J nur Strophen der frühen und mittleren Schaffensphase enthält.¹⁰³ Zur Platzierung ist bemerkt worden, das Frauenlob-Corpus mute in J „wie ein ‚Eindringling‘ an“.¹⁰⁴ Nicht zuletzt indizieren die umfangreichen Randnachträge von 30 Strophen zum Langen Ton (foll. 103a–106a), dass die Überlieferung bei Redaktionsschluss noch in starker Bewe-

¹⁰⁰ Im Frühstadium eventuell in St. Galler Notation, aus der sich die Hufnagelschrift entwickelt hat. Soweit es sich um Aufzeichnungen in Metzger Notation handelte, ist deren direkte Kompatibilität mit der klassischen Quadratschrift durch die Untersuchungen am Chansonnier de St.-Germain, dem Chansonnier de l' Arsenal (K) und dem Chansonnier du Roi erwiesen.

¹⁰¹ Gisela Kornrumpf, Art. „Jenaer Liederhandschrift“, in: *Literatur-Lexikon*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 6, München 1990, S. 93. „Vor 1330?“ bzw. „vielleicht um 1330“: Lothar Voetz in: *Codex Manesse*, hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 256 f. „Um 1330?“, *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 185 (so bereits Andreas Heusler 1925–29).

¹⁰² Man unterschätzt gern das Aktualitätsbewusstsein der mittelalterlichen Liedersammler. Die Analyse des Chansonnier de St.-Germain hat gezeigt, dass man dort bis zum unmittelbaren Redaktionsschluss neueste Lieder aufnahm; dabei stellte sich heraus, dass der Codex um ein bis zwei Generationen älter ist als bisher angenommen (Lug, *Der Chansonnier*, B IV).

¹⁰³ Burghart Wachinger, „Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift“, in: *Philologie als Kunswissenschaft*, Festschrift für Karl Stackmann, Göttingen 1987, S. 201 („frühere Schaffensperioden“, „eine Sammlung des jungen und mittleren Frauenlob“).

¹⁰⁴ Gisela Kornrumpf, „Konturen der Frauenlob-Überlieferung“, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 47. Zum Umfang und Inhalt der Lücke vor fol. 103: Pickerodt-Uthleb, S. 230, 394 f., Stackmann/Bertau (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 62, Wachinger, a. a. O., S. 194.

gung war.¹⁰⁵ Es erscheint demnach sinnvoll, eine mögliche Entstehung des Codex zu Frauenlobs Lebzeiten, eventuell sogar schon kurz vor 1300, kritisch zu prüfen.¹⁰⁶

Als Fazit dieses Arbeitsberichts ergibt sich eine viel versprechende Ausgangslage für eine Neuedition der Jena-Melodien. Die Notation des Hauptcorpus ist größtenteils bereits aus der codeximmanenten Systematik heraus präzise deutbar, ihre Feinrhythmik kann grundsätzlich im Sinn des klassischen Modells gelesen werden; dies war offenbar sogar die Intention der Auftraggeber. Einige Zeichen und Zeichenfamilien erfordern zusätzliche Untersuchungen, um den Einfluss des egalisierenden Umfeldes bestimmen zu können. Weniger günstig erscheint die Ausgangslage für den Wizlav-Teil und das Nachtragslied, deren Notation auf fortgeschrittene feinrhythmische Neutralisierung hindeutet. Zur Klärung von Unschärfebereichen und Eingrenzung von Zweifelsfällen sind insgesamt Vergleichsstudien zur deutschen Quadratschrift und den vermutlichen Vorlagen-Notationen erforderlich.¹⁰⁷ Hier könnte die Gregorianikforschung Wesentliches beitragen.

Zu großer Aufwand für ein paar Ornamente? Die mittelalterlichen Notatoren haben vieles dem Usus überlassen, also können auch wir uns ein bisschen Laissez-faire erlauben – so mag mancher denken. Doch ist der mittelalterliche Usus nicht mehr der unsere, und gerade die Wiedergewinnung der verklungenen Stilistik einschließlich ihrer Selbstverständlichkeiten und ihrer Grenzen sollte unser Anliegen sein; zumindest werden das die Aufführungspraktiker so empfinden, wenn sie ihre Sache ernst nehmen. Neben mündlicher Vokalität ist es vor allem mündliche Ornamentik, woran es bei

¹⁰⁵ Die Zusatzstrophen sind wohl recht bald nachgetragen worden (Stackmann/Bertau a. a. O.: „etwa gleichzeitig mit dem Hauptschreiber“). Als Erste erscheint die offenbar berühmte (siebenfach überlieferte) Strophe XXVII 24 (V, 1 bei Stackmann/Bertau), die der verlorene Anfangsteil also noch nicht enthalten hat; entstand sie erst kurz nach Redaktionsschluss? Weder im Grundstock noch in den Nachträgen finden sich die fünf Preisstrophen auf Waldemar von Brandenburg (*1290/1, reg. 1308–19), die auf das Rostocker Ritterfest von 1311 Bezug nehmen (Stackmann/Bertau, V, 13–17, mit Kommentar).

¹⁰⁶ Der Hauptschreiber beendet den Langen Ton mit sechs Preisstrophen (V, 7–12), die man auf der Basis von Frodewin Illert, *Beiträge zur Chronologie der historischen Sprüche Frauenlobs*, Halle 1922, und Ulrich Müller, *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, Göttingen 1974, „mit einiger Wahrscheinlichkeit auf etwa 1300/1302“ datiert (so Wachinger, a. a. O., S. 201, mit dem Zusatz: „Sicher jüngere Strophen gibt es in J nicht“). Müller selbst (S. 173–175) verengt den Zeitraum nicht in dieser Weise: Die Daten (vgl. hierzu auch Stackmann/Bertau, Bd. 2, S. 727–730, und Stackmann, „Redebluomen“, in: *Verbum et Signum*, Bd. 2, hrsg. von Hans Fromm usw., München 1975, S. 332, 341 f.) machen für die Preisstrophen-Gruppe nur den Terminus ad quem von 1302 plausibel (V, 10); als Terminus a quo ergibt sich jedoch 1290 (falls sich V, 9 auf Gerhard II. von Hoya bezieht). Die Regierungsdaten der übrigen Persönlichkeiten reichen in die 1250er bis 1270er Jahre zurück; Wizlav III. urkundet bereits ab 1283 mit dem Vater.

¹⁰⁷ Sobald das Bild der Vorlagen-Notationen, ihrer Evolution, Zeichenrepertoires und -systematiken Konturen gewonnen hat, werden sich nicht nur die allgemeinen Matrix-Bedingungen der J-Notation genau studieren lassen, von dieser Basis aus können auch Einzelrepertoires gezielt untersucht werden. Hier wäre zunächst das Alter der jeweiligen Autorentraditionen zu berücksichtigen und vermutliche Erstfassungen in den Kontext der Notationsentwicklung zu stellen. Da in der Überlieferungstradition neben Autorenrepertoires auch mit gemischten Sammlungen und Einzelaufzeichnungen zu rechnen ist, müssten zudem (was ohne großen Aufwand zu leisten ist) die Zeichenrepertoires der jeweils einzelnen Melodien auf signifikante Zusammenhänge hin untersucht werden. Durch Kombination beider Verfahren ließe sich das Verhältnis von notationstechnischer Präzision und Unschärfe der einzelnen Melodien genau einschätzen. Zur Konkretisierung egalisierter Figuren können Zahlenvergleiche mit der französischen Überlieferung beitragen. Ein Beispiel: Kurzer und langer Vorschlag bei der Clivis (Normalfigur 1, Ausnahmefigur 5) sind in J vereinheitlicht notiert; von welchem ungefähren Häufigkeitsverhältnis zwischen Regel- und Ausnahmezeichen soll man bei der praktischen Erarbeitung ausgehen? Der von allen französischen Handschriften wohl am exaktesten notierte Chansonnier de St.-Germain liefert die Zahlen 93:7 (1: 1516, 5: 116 Vorkommen). Für das Verhältnis des Climacus 4 zur retardierten Figur 5.1b ergibt sich 96:4 (4: 564, 5.1b: 25 Vorkommen) usw.; vgl. Lug, *Der Chansonnier*, C III 1–10 (zur Funktion der einzelnen Zeichen und ihrer Konstruktfiguren im metrisch-musikalischen Gefüge) sowie C III Anhang (Statistik).

bisherigen Versuchen oft mangelt. Im Übrigen bleibt auch für die wissenschaftliche Analyse gültig, was Jammers im eingangs zitierten Satz postuliert hat.¹⁰⁸

Hinsichtlich der Editionsform stellt sich die Frage, ob die ornamentalen Finessen überhaupt noch adäquat in einer traditionellen Transkription mit Kommentar schriftlich darstellbar sind. Wie soll lesbar werden, dass dieses Zeichen in jenem Fall, jenes Zeichen in diesem Fall klassisch oder unscharf zu deuten ist und welche Klanggestalten der jeweilige Unschärfegrad alternativ oder als Kontinuum zulässt? Es liegt nahe, sich dafür audiovisueller Möglichkeiten zu bedienen und der Schriftebene eine (ebenfalls kommentierte) akustische beizufügen. Die ursprünglich-mündlichen, schriftlich eingefrorenen Lieder wären im elektronisch-neumündlichen Medium wieder auf halbem Weg nach Hause. Eventuell würde das Verfahren sogar die Chance eröffnen, die resignierte Aufführungspraxis zurück ins Boot zu holen. Wie auch immer – die Melodien (und damit gleichfalls die Dichtungen) haben gute Aussichten, die ‚Fremde‘ zu verlassen und aus ihrem Schweigen herauszutreten.

¹⁰⁸ S. oben mit Anm. 4. Nüchterne Abstinenz von klanglicher Konkretisierung hat oft etwas Unehrlisches. Es ist bekannt, dass die virtuelle Klanglandschaft im inneren Ohr des ‚bloßen Wissenschaftlers‘ schon manche Theoriebildung entscheidender geprägt hat als scheinbar objektive Befunde.

„Dare un honesto & santo trattenimento à tutte le sorti di persone“:

Didaktisches Prinzip und Musikalisierung des Gebets in einem italienischen Andachtsbuch von 1608

von Linda Maria Koldau, Bonn

„[Und ich fragte] unter anderem eine gewisse Margarita Chiappa, ob sie das *Gebet der Santa Marta* kenne, und als sie sagte, daß sie es auswendig wisse, schrieb ich es auf und gab es meinem Vater, der es einige Tage darauf druckte.“¹

Nur im Ausnahmefall ist das Volksgut vergangener Jahrhunderte in unverfälschter Form überliefert worden, so dass die wenigen erhaltenen Zeugnisse als besonders wertvolle Dokumente für einen Einblick in vergessene Traditionen erscheinen. Im Folgenden soll ein solches Dokument, ein italienisches Andachtsbuch aus dem Jahr 1608, vorgestellt werden, wobei das besondere Augenmerk seiner dezidiert didaktischen Anlage und der „Musikalisierung“ des privaten Gebets um 1600 gilt.

Die Worte, mit denen der Verleger Francesco Gadaldini 1594 vor der Inquisition den Druck seines Andachtsbüchleins *Oratione di S. Marta* rechtfertigte, lassen uns heute ahnen, wie tief in Italien die Frömmigkeit im Leben des Einzelnen verwurzelt war.

¹ Francesco Gadaldini (1594): „[...] et io [...] andai dimandando, et fra le altre ad una Margarita Chiappa, se saveva l'oratione di S. Marta, et dicendomi che la sapeva à mente io la pigliai in scritto di mia mano et la diedi à mio padre, qual da li alcuni giorni la stampo [...]“; zit. n. Lorenzo Baldacchini, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI–XVII secolo* (= *Biblioteconomia e Bibliografia Saggi e Studi* 13), Florenz 1980, S. 8.