

ZEITSCHRIFT
FÜR DEUTSCHES ALTERTUM
UND DEUTSCHE LITERATUR

HERAUSGEGEBEN VON
FRIEDRICH OHLY

DREIUNDNEUNZIGSTER BAND

1964



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

64/515

LANGZEILEN-MELODIEN

Heinrich Kuen zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag
am 2. August 1964

I.

Es war ein unbestreitbares Verdienst der beiden Gelehrten BERTAU und STEPHAN, erneut und entscheidend, vor allem in der Herstellung, die Melodie der Trier-Alsfelder Marienklage in ihrer Zugehörigkeit zu den Langzeilenstrophen des Nibelungenkreises ans Licht gestellt zu haben¹. Das Gleiche gilt für die ergänzenden und korrigierenden Darlegungen von EWALD JAMMERS zum selben Thema, zusammengefaßt in seiner Ausgabe der Ausgewählten Melodien des Minnesangs². Eine wesentliche Erhellung der altheimischen Epenmelodien ist dadurch erfolgt. Ich glaube aber, daß man, an diesen erarbeiteten Status anknüpfend, mittels Analyse der Trier-Alsfelder Melodie noch tiefer in die Herausbildung von Langzeilen-Melodien zurückstoßen kann, vorbei an den Vierlangzeilenstrophen des Nibelungenliedes und des Kürenbergers. Der weiterführende Ansatz liegt bei der Frage des vierten Abverses der Vierlangzeilenstrophe und den Kadenzen der Trier-Alsfelder Melodie.

Die Musikhistoriker scheinen sich darin einig, daß diese Melodie ebenso 'zwanglos' zur Nibelungen-Strophe passe wie zu der ihres Textes, der Marienklage im Hildebrands-Ton³. Auch nach JAMMERS steht sie der Nibelungen-Strophe nahe⁴. Das bedeutet, daß man also den vierhebigen vierten Abvers der Nibelungen-Strophe der Schlußdistinktion der Melodie unterlegen kann, indem man, nach BERTAU und STEPHAN, die mächtige Schlußkadenz – in der dreihebig schließenden Marienklage auf *schar* stehend – austextiert⁵. Beide fassen diesen Vorgang, HEUSLER folgend, unter dem Begriff der 'Abversneuerung' (von Drei- auf Vierhebigkeit) der Kürenberger- und Nibelungen-Strophe⁶; der Einwand von JAMMERS gegen die Möglichkeit solcher 'Austextierung' der Kadenz beruht auf der gleichen Auffassung einer (also sekundären) 'Erweiterung' des Schlußverses⁷,

¹ KARL BERTAU und RUDOLF STEPHAN, Zum sanglichen Vortrag mittelhochdeutscher strophischer Epen, *ZfdA* 87 (1957) 253 ff.

² E. JAMMERS, Ausgewählte Melodien des Minnesangs (Altdt. Textbibl., Ergänzungsreihe 1), Tüb. 1963, bes. S. 76 ff.; vgl. ders., Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik, *Heidelberger Jbb.* 1 (1957) S. 31 ff., bes. S. 70 ff.; dazu BERTAU und STEPHAN, *AfdA* 71 (1959) 57 ff., bes. S. 66 ff.; E. JAMMERS, Der musikalische Vortrag des altdeutschen Epos, *Der Deutschunterricht* 11 (1959) H. 2, S. 98 ff.

³ ARNOLD GEERING, Die Nibelungenmelodie in der Trierer Marienklage, *Intern. Gesellsch. f. Musikwissenschaft*, 4. Kongreß, Basel, 29. 6.–3. 7. 1949, Kongreßbericht, S. 118 ff., hier S. 120; BERTAU und STEPHAN a. a. O., S. 256.

⁴ JAMMERS, *Melodien*, S. 76.

⁵ BERTAU und STEPHAN a. a. O., S. 261 f.

⁶ a. a. O., S. 257 u. ö.

⁷ JAMMERS, *Deutschunterricht*, S. 113 f.

wenn er auch, sehr bedeutungsvoll, von einem fortwirkenden 'Unterbewußtsein' der Vierhebigkeit spricht¹. Gegen die These einer solchen 'Neuerung' werden sich Gründe geltend machen lassen.

Jedenfalls, unterstellt man die Annahme der Musikwissenschaftler, die Melodie des vierten Abverses erlaube einen vierhebigen Text, so gilt dies ebenso für die Melodie der zweiten Zeile, die sich ja in der vierten lediglich wiederholt. Die Möglichkeit, einen Vierheber zu unterlegen, muß dann aber konsequenterweise ebenso für die erste und dritte Melodiezeile

bestehen, indem man auch hier die Kadenz  entsprechend mit einer weiteren Senkung und Hebung 'austextiert'. Die Trier-Alsfelder Melodie gestattet somit als Ganzes für An- und Abverse eine Vierhebigkeit. Die Vierhebigkeit der Anverse, d. h. ihre Messung mit klingendem Ausgang, ist aus der Kadenz der Trier-Alsfelder Melodie — wie aller weiterer Lang-

zeilenmelodien (s. u.) — evident () Man kommt bei solcher Annahme zur Darstellung einer achthebigen Langzeile mittels unserer Melodie. Und nun fällt es höchst bedeutsam ins Gewicht, daß die mit der Marienklage überlieferte Melodie eben aus einer Doppelsetzung besteht: sie ist nach ihrer Struktur keine Vierlangzeilen-, sondern eine Zweilangzeilen-Melodie². Das schließt in sich, daß sie grundsätzlich nicht zweimal, sondern unbegrenzt wiederholt werden kann, daß sie ihrer Struktur nach zu einer Zwei-, nicht Vierlangzeilenstrophe gehört.

Nun sind uns in der frühen deutschen Lyrik des 12. Jahrhunderts, im Kreis der donauländischen Langzeilenlyrik, zwei Gedichte überliefert, die aus drei solchen Langzeilenpaaren bestehen, wie sie als Struktur eben für die Trier-Alsfelder Melodie erkannt worden sind. Dazu kommt, daß die Abverse dieser Gedichte eindeutig vierhebig sind, daß wir also die postulierte achthebige Langzeile in der Tat vor uns haben, mittels des Paarreimes in drei Zweizeiler geordnet. Es sind das Liedchen Meinlohs von Sevelingen *Die lügener in dem lande* MF 14, 14 mit zwei Strophen und der einstrophige Anonymus *Diu linde ist an dem ende* MF 4, 1. C. v. KRAUS hat vom Text her überzeugend dargetan, daß der letzte Vers dieses Anonymus im dritten Versfuß mit beschwerter Hebung (wie ja auch in Zeile 2, 8, 10 im 2. Fuß) zu lesen und somit ein betonter Strophenschluß 6s anzusetzen sei³. Es liegt also eine geschlossene sechszeilige Langzeilenstrophe vor, parallel der vierzeiligen der zweiten Kürenbergerstrophe und parallel der siebenpaarigen Kurzzeilenstrophe mit gleicher Schlußkadenz

¹ JAMMERS, Melodien, S. 77.

² so zuletzt JAMMERS, Melodien, S. 76.

³ C. v. KRAUS, *Des Minnesangs Frühling*. Untersuchungen, Leipzig 1939, S. 10f. Zu dieser und den folgenden Stropheninterpretationen vgl. auch PRETZEL/THOMAS im Aufriß III², Sp. 2466 ff.

6s des altertümlichen Falkenliedes des Pseudo-Dietmar *Ez stuont ein frouwe alleine* MF 37, 4¹.

Der praktische Aufführungsversuch² erweist, daß man die Trier-Alsfelder Melodie, in dreimaliger Wiederholung, genauso zwanglos diesen beiden frühen Liedern unterlegen kann wie der Nibelungenstrophe des Zehn-Jungfrauenspieles, dem Nibelungenlied selbst³ und damit auch dem Kürenberger (unter der Voraussetzung, daß man die beiden Kadenzen 'austextiert'). Ja sogar die Fünfhebigkeit des Strophenschlusses von 4, 1 läßt sich bei solchem Verfahren mühelos der Schlußkadenz unterlegen.

Trier-Alsfelder Melodie, unterlegt Meinloh MF 14, 14
und Anonymus MF 4, 1

Die lüge-ner in dem lan-de, swer der ei-ne wil be-stän,
Diu linde ist an dem en-de nu jâr-lanc licht un-de blôs.
der sol stil-le swi-gen, und sol die mer-kæ-re lân
mich vé-het min ge-sel-le: nu en-gilte ich des ich nic-ge-nôz.
reden swaz in ge-val-le: sô ist er guot frou-wen trût
vil ist un-stæ-ter wi-be: die be-ne-ment i-me den sin
so mac er vil wol triu-ten swier wil stille und ü-ber lût.
got wiz-ze wol die wâr-heit daz i'me diu hol-de-ste bin.
der dâ wol he-len kan, der hât der tugen-de al-ler meist
si en-kun-nen nic-wan tric-gen vil me-ne-gen kin-de-schen man.
er ist un-nüt-ze leben de, der al-lex sagen wil daz er weiz.
o-wê mir si-ner jugen-del diu muoz mir al-ze sor-gen er-gân.

Diese letzte Beobachtung zwingt zugleich zu einer Feststellung: die Möglichkeit eines betonten Strophenschlusses des Textes weist auf die Komposition einer in sich geschlossenen dreipaarigen Langzeilenstrophe hin; die Trier-Alsfelder Melodie besitzt die Komposition einer in sich geschlossenen zweizeiligen Strophe und ist bei Reihung an sich unendlich, wie oben festgestellt. Aus diesem Grunde wird hier nicht behauptet, die

¹ Solche Parallelität stützt MAURERS Ansicht von vier binnengereimten Langzeilenpaaren als Bauform dieses Liedes; F. MAURER, Langzeilenstrophen und fortlaufende Reimpaare, *Deutschunterricht* 2 (1959) H. 2, S. 9.

² Zu seiner methodischen Bedeutung, die ich voll unterstreiche, BURKHARD KIPPENBERG, *Der Rhythmus im Minnesang*, München 1962, S. 198f.

³ BERTAU und STEPHAN a. a. O., S. 262.

Melodie gehöre irgendwie ursprünglich zu den unterlegten Texten. Der Versuch soll lediglich die Strukturgleichheit zwischen einer unendlich reihbaren Zweilangzeilen-Melodie vom Typus der Trier-Alsfelder und einem ebenso unendlich reihbaren Langzeilenpaar dartun.

Das bedeutet aber m. E. einen wesentlichen Gewinn und Fortschritt. Er ist mit der musikhistorischen Feststellung zu verbinden: die Trier-Alsfelder Melodie 'hält sich im Wesentlichen an die Rezitationstöne und zeigt nur in der Kadenz lebhaftere Bewegung'; sie ist 'ganz das, was man sich unter einer Epenmelodie vorstellen möchte'¹. Das Zurückschwingen der Schlußkadenz auf den eingangbildenden Rezitationston, das F — im Gegensatz zum C-Schluß der ersten Langzeile —, verstärkt m. E. durchaus diesen Eindruck: es fordert geradezu zur 'unendlichen' Wiederholung auf. Andererseits scheint mir aber die doch verhältnismäßig melismatisch wirkende Schlußkadenz auf das häufige Vorkommen von Schlußmelismen im Minnesang zu verweisen. So stünde die Melodie auf der Schwelle von epischer zu lyrischer Aussage. Das ist ein Zug, den sie wiederum gerade mit der frühen Lyrik des donauländischen Kreises gemein hat, der, zumal beim Kürenberger, die 'epischen Eierschalen'² noch merkbar anhaften.

Solche beachtenswerte Gemeinschaft zwischen dieser Reliktmelodie des 12. Jh.s und der heimischen Lyrik der Zeit schlägt eine Brücke zu der Feststellung J. A. HUISMANS: 'Jahrtausende konnten lyrische Dichtungen als Abzweigungen des epischen Rezitativs entstehen, bis sich um 1200 die erzählende Dichtung von der Musik löste'³. Abzweigungen von der epischen Form zeigten sich ebenfalls bei den Anfängen der mittelhochdeutschen Dichtung: Die *Kürenberges wise* stehe noch ganz auf der epischen Stufe. Die organische Entwicklung zur Liedmelodik sei durch die provenzalische Überflutung nicht eingetreten⁴.

Jedenfalls, die Kennzeichnungen HUISMANS treffen genau den Ort der Trier-Alsfelder Melodie: sie ist die Bewahrung des Augenblicks, wo sich Lyrik aus dem epischen Rezitativ abzweigt. Ihre Strukturparallele mit dem Langzeilenpaar legt zugleich auch dessen 'Abzweigung' aus dem Epischen zur lyrischen Aussage fest. Gedichtchen wie das Meinlohs und des Anonymus bewahren somit ebenfalls den Augenblick jenes Übergangs. Und wenn die Strukturparallele zwischen Trier-Alsfelder Melodie und diesen Liedchen noch dazu die Achthebigkeit der Langzeile im Augenblick der 'Abzweigung' zur Lyrik konstatieren läßt, dann ist die literarhistorische Bedeutsamkeit dieser philologisch-musikhistorischen Beobachtungen wohl unbestreitbar. Die Trier-Alsfelder Melodie führt uns kraft ihrer

¹ BERTAU und STEPHAN a. a. O., S. 256.

² C. v. KRAUS mündlich.

³ JOHANN ALFONS HUISMAN, *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*, Diss. Utrecht o. J. (1950), S. 123.

⁴ HUISMAN a. a. O., S. 129.

Struktur in das Grenzgebiet heimischer Lyrik und Epik im 12. Jh. und macht die primäre Existenz eines achthebigen Langzeilenpaares evident. Ihr Charakter der unendlichen Wiederholbarkeit weist zugleich auf die epische Stufe zurück: sie festigt die schon lange bestehende Annahme eines achthebigen Langzeilenpaares als Form epischer Erzählungen¹. Ihr Anflug lyrischen Ausdrucks in der Melismatik der Schlußkadenz weist andererseits nach vorwärts, zeigt, wie die Langzeile zugleich auch lyrische Aussageform zu werden vermag und zu werden beginnt.

Aus solchem Befund ergeben sich Weiterungen für die Frage: Nibelungenmelodie? Es ist daran zu erinnern, daß die Überlieferung jene Trier-Alsfelder Melodie mit einem Text im Hildebrandston verbindet, der Marienklage.

Der Hildebrandston zeigt seinerseits eine Strukturparallele mit der Melodie: die unendliche Wiederholbarkeit ohne Strophenschlußbetonung; er wirkt in der epischen Anwendung de facto als Reihung von Langzeilenpaaren, nur jetzt auf der Grundlage der Sieben- statt der Achthebigkeit. Seine Struktur entspricht also genau der der Trier-Alsfelder Melodie; die Verbindung der Siebenhebigkeit mit deren ausladenden Kadenzten ist ja durch die Überlieferung tatsächlich erwiesen. Es erscheint mir als sinnvoll, daß auf solche Weise die 'offene' Form des Hildebrandstones mit der ebenso 'offenen' Form dieser Melodie verbunden ist. Trotz der Vereinzelung derartiger Überlieferung — die nur auf dem Zufall der Niederschrift und deren Bewahrung beruht — ist diesem Sachverhalt Gewicht zuzuerkennen; es ist eine stilvolle Verbindung.

Dem gegenüber stellt die Nibelungen- und Kürenbergerstrophe infolge ihres betonten Schlusses mittels Vierhebigkeit und beschwerter Hebung im letzten Abvers eine in sich geschlossene Form dar, die bei der lyrischen wie epischen Reihung eine Kette von Blöcken mit hörbarem Stau und Neueinsatz des rhythmischen Ablaufes ergibt. Das ist ein anderer Formwille gegenüber dem fortlaufenden Langzeilenpaar sowohl der (älteren) Achthebigkeit als der Siebenhebigkeit des Hildebrandstones. Als Folge hieraus erscheint es mir nicht gestattet, die offene Form selbst der gedoppelten Trier-Alsfelder Melodie ohne weiteres auf die Blockform der Nibelungenstrophe des Zehn-Jungfrauenspieles und des Epos zu übertragen, nur deshalb, weil dessen vierhebiger letzter Abvers darauf singbar ist. Diese theoretische Übertragbarkeit beruht nur, wie die Darlegungen gezeigt, auf der (ursprünglichen) strukturellen Vierhebigkeit der Melodie, gewährleistet aber keineswegs die tatsächliche Anwendung auf einen anderen, ja eigentlich gegensätzlichen Strophentypus.

Die theoretischen Überlegungen zur Beweisführung der Anwendbarkeit der Trier-Alsfelder Melodie auf die Nibelungenstrophe gründen sich auf

¹ Zur Achttakter-Langzeile A. HEUSLER, Deutsche Versgeschichte, § 731; vor allem F. MAURER a. a. O., S. 5ff.; ebenso PRETZEL/THOMAS im Aufriß III², Sp. 2476f.

die Auffassung von der 'Abversneuerung', daß die Vierhebigkeit des Schlußhalbverses nur ein sekundärer und vorübergehender 'Einschub' in die Dreihebigkeit der Abverse sei. Diese Auffassung ist m. E. zu bezweifeln. Diese sogenannte Abversneuerung tritt in der Überlieferung vor dem Nibelungenlied beim Kürenberger auf. Dessen Strophe beruht auf dem Langzeilenpaar und stellt dadurch eine der verschiedenen Variationen der Langzeilenstrophik dar, die im Umkreis der frühen deutschen Lyrik begegnet¹.

Hier finden sich der *Kürenberges wise* entsprechend und neben seiner eigenen Variante – Einschub eines klingenden Anverses zwischen die Langzeilenpaare, MF 7,10 – Strophengebilde, die gleich dem Kürenberger die siebenhebige Langzeile verwenden: die namenlose Strophe MF 3,17 (*Mich dunket niht sô quotes*), ein Dietmar von Aist MF 39,11 (*Wie möhte mir mîn herze werden*, mit Kadenzentausch wv, mv, kl u. s in den Anversen)², Kaiser Heinrich mit 4,35 (*Rîtest du nu hinnen*) und 4,17 (*Wol hæher dannez rîche*, mit kl Abvers in der eingeschobenen vierten Zeile)³. Sie haben zugleich mit Ausnahme von Kaiser Heinrich 4,17 den letzten Abvers vierhebige als betonten Strophenschluß, immerhin ein ganzer Kreis von Liedern, der sich um den Kürenberger schließt. Mit Kaiser Heinrichs *Wol hæher dannez rîche* 4,17 begegnet eine frühe Parallele zum Hildebrandston, insofern der letzte (fünfte) Abvers dreihebige bleibt, wenn auch in beiden Strophen mit beschwerter Hebung.

Dem gegenüber stehen Gebilde, die die achthebige Langzeile durchweg verwenden, zumeist als 4kl/4v: der oben genannte Anonymus *Diu lînde ist an dem ende* MF 4,1 und sodann Meinloh von Sevelingen mit allen seinen Gedichten MF 11,1–15,17. Daneben tritt Kadenzentausch im Anvers auf: 4v/4v, beim Regensburger 16,1 (*Ich bin mit rehter stætekeit*), bei Dietmar von Aist 33,15 (*Ahî nu kumet uns diu zît*) und 34,3 (*Ûf der*

¹ Ich beschränke mich zwecks möglichst gesicherter Beweisführung auf die gewissermaßen 'anerkannten' Langzeilen in MF (im Druck der Ausgabe von C. v. KRAUS von 1940 kenntlich), möchte aber eigens betonen, daß ich mich den Darlegungen F. MAURERS (a. a. O., S. 7 ff.) hinsichtlich der Ausweitung der Langzeilen-Lyrik weitgehend verbunden fühle. Sie bedeuten eine Vermehrung zumal der klingenden Kadenzen im Abvers und eine höhere Zahl von textlich ausgewogenen Langzeilen der Art 4v/4v oder 4k/4k, s. darüber weiter unten.

² Hier kann ich PRETZEL/THOMAS' Formanalyse im Aufriß III², Sp. 2468, nicht folgen. Ihre durchgehenden Siebenheber in Zeile 2 und 5 kommen nur zustande, wenn man auf jeden Fall bei *frouwe* (39,12), *gedenken* (39,15), *înde* (39,1) beschwerte Hebung ansetzt, was das Rhythmikon eines Anverses ergibt, d. h. Langzeilen 4k/4s. Dann sind zwangsweise die parallelen Verse 39,5, 39,8 (mit Anvers-Kadenzentausch zu 4v) und 38,35 (mit kl. Ausgang) ebenfalls Anverse; logischerweise mit 4v ebenso in Zeile 1 39,4; 38,32; mit Kadenzentausch zu wv schließlich 39,11; vgl. auch S. BEYSLAG, Zur Überlieferungsgeschichte von Walthers Elegie, PBB 82 (Tüb. 1960) 132f.

³ Auch hier halte ich die Deutung der letzten Zeile als 6v durch THOMAS (a. a. O., Sp. 2466) für abwegig; vgl. auch C. v. KRAUS, MF Untersuchungen, S. 108f.

linden obene), beide je einmal mit erneutem Kadenzentausch im Anvers zu *wv*: 33,31 (falls man die Strophe als echt ansehen will) und 34,13.

Eine dritte kleine Gruppe endlich gebraucht drei- und vierhebige Abverse innerhalb der Strophe in bestimmtem Wechsel, so der Regensburger MF 16,15 (*Ich lac den winter eine*) mit drei Hebungen im 1. und 3., vier Hebungen im 2. und 4. Abvers der beiden Strophen (wobei jeweils der vierte Anvers 6kl ist). Dietmar von Aist wechselt in MF 32,1 (*Waz ist für daz trüren quot*) die vierhebigen Abverse der ersten beiden Langzeilen gegen dreihebige klingende der beiden anderen Zeilen aus — mit Kadenzentausch zwischen *mv* und *wv* in den Anversen, dabei den dritten in Doppelsetzung¹.

All diese Varianten zeigen ein künstlerisch reizvolles Spiel mit der rhythmischen Ausgewogenheit der Langzeile, dem Gleichgewicht zwischen An- und Abvers. Einmal, indem An- und Abvers gleichmäßig sprachlich gefüllt werden mittels Verwirklichung der zweimal vier Hebungen, zum anderen Mal, indem — spannungsreicher? — dem Vierheber des Anverses ein Dreiheber im Abvers gegenübergestellt wird² (was sinngemäß auch für die Verbindung von Sechs- und Vierhebern gilt). Und hier vermag uns die Trier-Alsfelder Melodie zu zeigen, wie der rhythmische Ausgleich dennoch gewahrt bleibt: mittels jener ausladenden Abverskadenzen, die sowohl ein- wie dreisilbig gefüllt werden können. Das ist nichts anderes als die musikalische Vortragsverwirklichung der von den Textmetrikern seit je geforderten Pause des (in HEUSLERS Terminologie) stumpfen Ausganges in der Siebenhebigkeit³.

Ergebnis dieser Betrachtungen ist fürs erste eine Bestätigung der alten Auffassung, daß solche vollen und stumpfen Ausgänge, zumal hier im Langzeilen-Bereich, metrisch-rhythmisch gleichwertig sind, und daß also diese Langzeile nach ihrer Struktur aus acht Takten besteht, die sowohl acht- wie auch siebenhebig verwirklicht werden können, mit allen Möglichkeiten des Kadenzentausches in An- und Abvers (*mv*, *wv*, *kl*, *s*) innerhalb des gleichbleibenden metrisch-musikalischen Rahmens⁴. Ich

¹Wiederum muß ich mich von THOMAS (a.a.O., Sp.2467) distanzieren. Seine Angaben fassen nicht die Variationen der Strophe und sind für die beiden Schlußkadenzen zudem falsch: *huote*: *muote*, *minne*: *sinne*, *sterben*: *werden* sind zumindest *w* (und nicht *m*!), wobei kein Anlaß besteht, die letzte Zeile (mit vollem Ausgang in der 4. Hebung, parallel der ersten Zeile in Strophe I und III) als durchgehenden Sechsheber statt als Langzeile anzusetzen. Ich folge der überzeugenden Interpretation von C. v. KRAUS, MF Unters., S. 75f.

²A. HEUSLER a.a.O., § 731: 'absteigende Bewegung: der Vordersatz kehrt verjüngt wieder'. ³A. HEUSLER, § 732.

⁴Erkennt man solche Kadenzfreiheit der Langzeile zu, dann lösen sich alle Schwierigkeiten und Einseitigkeiten bei ihrer Bestimmung (unter denen gerade THOMAS leidet), und sie präsentiert sich als ein Instrument von schmiegsamer Fülle und Lebendigkeit. Das entspricht auch ihrer Herkunft letztlich aus heimischer Epik und aus der althochdeutsch-germanischen Stabreimzeile, für die beide keine Nötigung zur Einschränkung der Kadenzen bestand, auch nicht nach Übernahme des Endreimes, was also die donauländische Langzeilenlyrik noch unter Beweis stellt.

glaube, eine solche Feststellung der Gültigkeit bisheriger Auffassungen ist im gegenwärtigen Meinungsstreit der Philologen und Musikhistoriker nicht ohne Gewicht.

Dieses aus Beobachtungen am Material unabhängig von den Feststellungen an der Trier-Alsfelder Melodie gewonnene Ergebnis einer strukturellen Achttaktigkeit der Langzeile deckt sich so eindeutig mit den Schlußfolgerungen aus der Struktur der Melodie, daß dadurch ein hohes Maß von Wahrscheinlichkeit erreicht sein dürfte. Solche gegenseitige Deckung des Ergebnisses stützt zugleich weitere Schlußfolgerungen.

Jenes a priori gegebene Nebeneinander von Acht- und Siebenhebigkeit einer im Prinzip achthebigen Langzeile sogar in ein und derselben Strophe — und zwar nicht nur im Strophenschluß! — legt nahe, die Priorität zwischen den beiden Möglichkeiten bei der Achthebigkeit zu suchen. Das bedeutet für die geschichtliche Ableitung, daß Siebenhebigkeit als eine Reduzierung der Achthebigkeit, als echte Pausierung einer Hebung, zu verstehen ist und nicht die Achthebigkeit als eine Erweiterung einer vorausgehenden Siebenhebigkeit. Für den Kreis um den Kürenberger, die Langzeilendichtung der frühen donauländischen Lyrik — mit der für uns die Überlieferung erst einsetzt — bedeutet dies die bereits entwickelte Möglichkeit der Wahl zwischen Acht- und Siebenhebigkeit mit allen ihren möglichen Füllungen und Kadenzten.

Wenn sodann, als eine der Stimmen im Chor, der Kürenberger seine zur Erörterung stehende Strophe schafft, so heißt dies: er gestaltet seine *Kürenberges wise* aus den gegebenen Möglichkeiten, indem er drei Siebenheber mit einem schließenden Achtheber komponiert und diesen — auch von anderen Dichtern gebrauchten — betonten Strophenschluß durch die Setzung einer — frei verfügbaren und in der Langzeile häufig verwendeten — beschwerten Hebung, d. h. Ausfall der Senkung, in der Mitte des letzten Abverses zu besonders eindrucksvoller Rundung bringt. Mit dieser Komposition hat er ganz offenbar eine zündende Leistung vollbracht, eine Schöpfung, die in der Wahrung einer Strophe von vier ununterbrochenen Langzeilen — gegenüber den Kurzzeilen-Einschüben in seinem eigenen ersten Ton und in den meisten lyrischen Tönen der anderen Dichter — der epischen Aussage nahebleibt und in ihrem rundenden Strophenschluß zugleich von starker lyrischer Kraft ist. So wird diese seine Schöpfung Sieger für die Zukunft: indem sie Form des Nibelungenepos wurde, andererseits als eine der gültigen Formen lyrisch-liedhafter Aussage durch Jahrhunderte lebendig geblieben ist.

Die Erscheinung eines vierhebigen Abverses als Strophenschluß ist also keine 'Abversneuerung' des Kürenbergers oder des Nibelungendichters; sie ist Verwendung einer vorgegebenen bestehenden Variante der Lang-

zeile, der ursprünglichen sogar¹. Es besteht deshalb kein Anlaß, sich darüber Gedanken zu machen, an welcher Stelle des Abverses solche vierte Hebung in den Dreiheber eingebaut sein könnte, an Anfang, Mitte oder Ende². Und betreffend die Frage einer möglichen dazu gehörigen Melodie wie der Trier-Alsfelder ist daher lediglich zu entscheiden, ob die Schlußkadenzen einer solchen Melodie primär textlich ausgefüllt sein können, wie das bei Unterlegung eines Vierhebers notwendig ist, oder ob sie als reine Melismen nur zu einer, der Schlußsilbe des Verses, gehören können. — dann paßt die Melodie nur für einen Dreiheber. Das müssen letzten Endes die Musikhistoriker entscheiden³. Ich habe meinen Überlegungen die Lösung von BERTAU und STEPHAN zugrunde gelegt, da sie mir, soweit ich hierüber glaube urteilen zu können, als möglich erscheint. Wäre dies ein Irrtum, würde allerdings die Trier-Alsfelder Melodie als Zeugnis eines achthebigen Langzeilenpaares ausfallen müssen.

Der literarhistorische Umkreis, in welchem die Schöpfung des Kürenbergers steht, zwingt aber auch zu der weiteren Annahme, daß die Ordnung der ehemals stichischen Langzeilenpaare zu Strophengebilden dem Kürenberger bereits ebenfalls vorgegeben war. Seine Bindung von zwei Langzeilenpaaren zu einer festgefugten Strophe ist eine Möglichkeit neben verschiedensten anderen des donauländischen Kreises. Diese Beobachtung stößt zu der nachdrücklich wieder von FRIEDRICH MAURER⁴ gestellten Frage nach Strophenbildung im Frühmittelhochdeutschen vor, wie andererseits ja auch E. JAMMERS Verbindungen zum Gallus-Lied und zur althochdeutschen Strophik sucht⁵.

Im Umkreis der Langzeilenlyrik des Vorhöfischen läßt sich jedenfalls beobachten, wie (immer wieder) der Weg vom stichischen Paar zur Strophe gegangen wird: Dietmar von Aist bindet (MF 33,15) zwei, Meinloh (MF 14,14) drei Langzeilenpaare zunächst ohne rhythmisches Kennzeichen zu einer Strophe zusammen; der Anonymus MF 4,1 heftet als sechsten Abvers einen bereits kompositionell schließenden stumpfen Sechstakter an, und dann begegnet geradezu als Typus jener Strophenkunst der Einschub einer einzelnen Halbzeile zwischen die Acht- oder

¹ Ich komme aufgrund des untersuchten Materials zu einer anderen Auffassung als HEUSLER, § 732 und vor allem 735, daß 'das Ältere der stumpfe Abvers sei'. HEUSLER isoliert den Kürenberger so vollständig von seinem literarhistorischen Umkreis der donauländischen Lyrik, daß er das Gemeinsame in der Anwendung der Langzeile nicht sieht. Stattdessen den 'Kadenzenstand der deutschen Langzeilenpaare vor 1150' nach den 'Langzeilen-Strophen der altertümlichsten nordischen Balladen' (§ 732) zu beurteilen, erscheint nicht minder einseitig und ist sehr problematisch. MAURERS Kritik an HEUSLERS zu enger Bestimmung der Langzeile besteht zu Recht (a. a. O., S. 7ff.), wo auch die gleiche Auffassung einer Kadenzfreiheit erscheint.

² Wie das BERTAU und STEPHAN a. a. O., S. 261, und JAMMERS, Melodien, S. 77, tun.

³ Für die provenzalische Lyrik Folquets trifft solche 'Austextierung' jedenfalls zu (BRUNO STÄBLEIN mündlich).

⁴ Der Deutschunterricht 11 (1959) H. 2, S. 5ff.

⁵ Heidelberg Jbb. 1 (1957) a. a. O.

Siebenheber in verschiedener Weise: beim Anonymus MF 3,17, bei Meinloh, im ersten Ton des Kürenbergers, beim Regensburger in MF 16,1, bei Kaiser Heinrich in MF 4,35.

Der Vorgang der Strophenfestigung beim zweiten Kürenbergerton, durch rhythmischen Stau im abgehobenen vierten Abvers, bedeutet gegenüber dem Einschub eine 'innere Verschweißung' der Strophe. Auch sie steht nicht allein: der Regensburger verschweißte seine vier Langzeilen von 16,15 mittels festem Wechsel von Sieben- und Achthebigkeit, Dietmar von Aist in 32,1 durch Doppelung des (binnengereimten) Anverses in der dritten Zeile und Kaiser Heinrich in 4,17 durch eine überraschende Reimversetzung in dritter und vierter Langzeile¹, wodurch er außerdem eine fünfte (überschießende) Langzeile gewinnt.

Somit erweist sich also jene zukunfts mächtige Komposition des Kürenbergers wiederum als eine unter verschiedenen Möglichkeiten, Strophen aus Langzeilenpaaren zu bauen.

Angesichts solcher nicht unbeträchtlicher Vielfalt und zumal angesichts des Selbstbewußtseins, womit jener *ritter die Kürenberges wise* siegend über die Menge dringen läßt, wird es m. E. immer unwahrscheinlicher, daß der glücklichsten und erfolgreichsten dieser Strophenschöpfungen eine Melodie zugehöre, die nichts von dem Neuen und Eigenartigen zu erkennen gibt, das sie zum Vortrag bringen soll². Denn diese Trier-Alsfelder Melodie verwirklicht ihrer Struktur nach eben nur das Langzeilenpaar und reiht dieses stichisch unbegrenzt aneinander. Es ist vielmehr, entgegen BERTAUS und STEPHANS Behauptung der Irrelevanz³ und in offener Übereinstimmung mit JAMMERS' zurückhaltender Auffassung⁴, aus dem literarhistorischen und metrischen Befund zu vermuten, daß zur *Kürenberges wise* eine echte, man darf wohl sagen, ursprünglich als solche komponierte Vierzeilen-Melodie gehören wird, die jene Eigenart der Kürenbergerstrophe, den rhythmischen Stau des Strophenschlusses, zu Gehör zu bringen vermag.

II.

Nun besitzen wir ja eine als solche komponierte Vierlangzeilen-Strophe: die Melodie zum Jüngeren Hildebrandslied. Auch von musikhistorischer Seite wird ihr ein Alter auf jeden Fall bis ins 13. Jh. zurück zuerkannt⁵.

¹ vgl. hierzu H. DE BOOR, PBB 77 (Tüb. 1955) 366ff., und G. JUNGBLUTH, ebda. 85 (1963) 65ff.

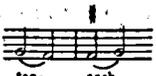
² B. KIPPENBERG a. a. O., S. 197: 'Die Melodie des Liedes... dient dem Sänger und seiner Dichtung als Mittel der Darstellung'. ³ a. a. O., S. 256.

⁴ Melodien, S. 76; Deutschunterricht, S. 114f.; vgl. auch jüngst RONALD J. TAYLORS vorsichtige Zurückhaltung gegenüber der Beanspruchung der Trier-Alsfelder Melodie als die des Nibelungenepos: Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters. Darstellungsband (Slg. Metzler), Stuttgart 1964, S. 20.

⁵ vgl. schon JOHN MEIER, Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen Bd. 1, S. 20.

Ihre Aussagekraft für die mögliche Herausbildung eines Vierzeilen-Typus aus dem Langzeilenpaar ist ebenfalls bereits weitgehend erhellt: aus dem parallelen Einsatz der dritten Langzeile zur ersten Langzeile; indem beide Anverse melodisch gleich sind, haben W. LIPPHARDT sowie BERTAU und STEPHAN eine ehemalige Doppelsetzung der Melodie eines Langzeilenpaares — wie es die Trier-Alsfelder noch zeigt — erschlossen¹; 'die Hildebrandsstrophe scheint durch variierte Wiederholung aus einer zwei-zeiligen erwachsen zu sein', urteilt parallel E. JAMMERS². So dient die Hildebrandsmelodie einerseits als Stütze wiederum des Postulates eines vorausgehenden Langzeilenpaares, andererseits erhellt sie den Vorgang der Strophenbildung hieraus.

Hierzu ist festzustellen, daß die Hildebrandsmelodie infolge des gleichen Einsatzes im dritten Anvers eine klare Zweiteilung ihres Baues zeigt, genau der Zusammenfügung der beiden Reimpaare entsprechend: aa/bb. Sie unterscheidet sich dabei von der Trier-Alsfelder Melodie, indem sie vom dritten Abvers an anders als im ersten Teil verläuft, diesen variiert: $\alpha\beta^1\beta^2\gamma/\alpha\delta\epsilon\zeta$, entsprechend dem ja ebenfalls gegenüber aa anderen Reimpaar bb. Die Hildebrandsmelodie ist hieraus als der Trier-Alsfelder Melodie gegenüber innerlich jünger zu beurteilen; sie erscheint außerdem der Vierlangzeilen-Strophe wie angeschnitten. Weiter: der zweite Teil unterscheidet sich — abgesehen von der variiierenden Melodieführung — in den beiden Abvers-Kadenzten vom ersten Teil durch die Dehnung der

Schlußsilben auf zwei Töne  — um von der strittigen Frage des

Kehrrimes ganz abzusehen³. Die Vermutung ist bereits geäußert worden, man könne den vierten Abvers 'als Rückentwicklung aus einer ursprünglich gedehnten Form betrachten'⁴, also aus einem vierhebigen Abvers; der Hildebrandston wäre hier eine reduzierte Kürenberger-Nibelungen-Strophe.

Beobachtungen an den Texten des Jüngeren Hildebrandliedes zeigen ihrerseits eine ganz freie Füllung des melodischen Rahmens, darunter eine Reihe von vierten Abversen, die eindeutig vierhebig sind; desgleichen besteht zwingende oder potentielle Vierhebigkeit auch in anderen Abversen, wie auch gelegentlich weiblich volle oder klingende Vierheber erscheinen⁵. Eine Reihe weiterer vierhebiger Abverse entstünde, wenn

¹ W. LIPPHARDT, Das Musikleben I (1948) 151; BERTAU und STEPHAN, AfdA 71 (1959) 68. ² Melodien, S. 76.

³ vgl. JAMMERS, Melodien 79, gegen JOHN MEIER, Volkslieder, a. a. O., S. 1, Anm. 3. ⁴ JAMMERS, Deutschunterricht, S. 114; Melodien, S. 79.

⁵ Vierhebige vierte Abverse z. B. Text 2, Strophe 7; 8; 10; 12; 14; 15; Text 4, Strophe 3; 5; 7. Sonstige mögliche vierhebige Abverse: Text 2, Strophe 4 (2. Zeile); 11 (2. Zeile); Text 3, Strophe 9 (3. Zeile); 12 (1. Zeile); 13 (2. Zeile); Text 4, Strophe 6 (1. Zeile); 8 (1. Zeile?); 18 (1. Zeile). vv Vierheber: Text 2, Strophe 12 (3. und 4. Zeile); Text 4, Strophe 16 (1./u. 2./Zeile); klingende Vierheber: Text 3, Strophe 11 (1. und 2. Zeile); Text 4, Strophe 5 (1. und 2. Zeile).

man den Text in mittelhochdeutsche Hochsprache zurückübertrüge. Ich glaube nicht, daß man diese Erscheinungen ausschließlich auf das Konto des 'Zersingens' setzen sollte; sie zeugen m. E. mit der folgenden Beobachtung in anderer Richtung.

Jene oben erwähnte Längung der musikalischen Abverskadenzen in der dritten und vierten Zeile (und in der Fassung aa¹ dazu in der zweiten Zeile) ermöglichen einerseits ohne weiteres die Einpassung der entsprechenden Vierheber des Textes. Andererseits gleicht ihre rhythmische Struktur $\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}$ genau derjenigen der klingenden Anverse $\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}$, deren metrisch-musikalische Viertaktigkeit unbestritten ist. Daraus ist zu folgern: wenn auf solche Weise die Vierheblichkeit der Anverse musikalisch verwirklicht wird, darf diese gleiche rhythmische Erscheinung in Abvers 3 und 4 ebenfalls als musikalische Vierheblichkeit gedeutet werden.

Es gibt weitere Parallelen zu dieser Erscheinung. Sie finden sich in jenen drei Langzeilen-Liedern, die E. JAMMERS in seiner Auswahl in dem Kapitel 'Epische Formeln und Strophen' als Nr. 14, 15 und 16 anführt². Hinzu gesellt sich Melodie und Strophe 'Jungbrunnen' (*Die Brunnlein die da fließen*; Nr. 133 bei BOEHME, *Altdeutsches Liederbuch*)³. Worauf es mir hier ankommt, ist dies: wo in den Abversen Text und Melodie gleichhebig sind, schließt die Kadenz mit einem Ton auf der letzten Silbe, wo die Melodie 'überschießt', mit zwei Tönen. Das erstere ist der Fall bei JAMMERS Nr. 14, der 'Hönnweis Wolframs' und im 'Jungbrunnen', beide in Kanzonenform. Bei beiden gilt das Gesagte: letzter Ton auf letzter Silbe, für die ersten drei Langzeilen. Ihre Abverse sind dreihebig, ebenso ihre Distinktionen. In der Hönnweise: $\underline{\underline{J}}$ auf *schif*, *schlif*, *(be)-deckt*; in Jungbrunnen $\underline{\underline{J}}$ auf *jues* im dritten Abvers, mit klingender Kadenz $\underline{\underline{J}}/\underline{\underline{J}}$ auf *trinken*, *winken* in den beiden ersten. Setzt man mit Kadenzentausch männlichen Ausgang, ergäbe sich dasselbe Bild wie im dritten Abvers und im zweiten Anvers (*büelen hát*): $\underline{\underline{J}}/\underline{\underline{J}}$. Dasselbe gilt für die dritte Zeile im 'Abendgang' (JAMMERS, Nr. 16), die eine eingeschobene, diesmal vierhebige Langzeile ist: *sie hätten einander von hertzen lieb*, mit $\underline{\underline{J}}$ auf *lieb*. Und es gilt endlich für den vierten Abvers von Nr. 15 'Kerenstein', der einen vierhebigen betonten Strophenschluß bildet (eine Nibelungenstrophe also): *von ew so hát er friden genüg* mit $\underline{\underline{J}}$ auf *-nug*. Beim gleichgebauten vierten Abvers des 'Jungbrunnen' tritt Dehnung ein, die aber im Prinzip dasselbe aussagt: *der séinen büelen méiden mues* mit $\underline{\underline{J}}/\underline{\underline{J}}$ auf *mei-den mues*.

Die Gegenprobe: Zweitönigkeit auf der letzten Silbe bei 'überschießender Melodie' ergibt vor allem Nr. 16 'Abendgang' für die Zeilen 1, 2, und 4.

¹ Balladen I, S. 18.

² Melodien, S. 148f.; kritische Ausgabe bei JOHN MEIER, Balladen I, S. 96ff. (Kerenstein, Abendgang).

³ FR. M. BOEHME, *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig 1877, S. 230.

Die Strophe entspricht in ihrem Bau derjenigen des Burggrafen von Regensburg MF 16, 1 (*Ich bin mit rechter stætekeit*)¹, nur mit Kadenzentausch zu mv in den Anversen und mit vierhebig vollen Abversen entgegen den dreihebigem des 'Abendganges'. Dies ist das hier Interessierende. Bei diesen Dreihebern zeigt die Melodie des 'Abendganges' Zweitönigkeit auf den Schlüssen: $\widehat{p}p$ bei *leyd*, *-meidt*, *nie*. Unterlegt man den Text des Regensburgers, ist die erste halbe Note aufzulösen und es entsteht dasselbe Kadenzbild wie in der eingeschobenen vierhebigem Halbzeile (s. o.): ppp *ündertán*, *-vängen hân*, *trägen den müot* (mit Spaltung der ersten Hebung). Gibt man der Melodie solch hohes Alter (wie das JAMMERS offenbar meint) und erkennt man sie dem Regensburger (wenigstens in ihrer Struktur) zu, dann zeigt sich, wie bei (sekundärer) Unterlegung von Siebenhebern die achthebige Melodie behandelt wird: die überschießenden Töne werden in Gestalt eines auch sonst häufig gebrauchten Doppeltones auf die letzte Silbe gelegt: $ppp > \widehat{p}p$. Auch die Kadenzmelismen der Trier-Alsfelder Melodie könnte man, in ihrer überlieferten Gestalt, als eine solche Reduzierung im Gefolge sekundärer Unterlegung von Siebenhebern verstehen. In gleicher Weise gibt sich dann der vierte Abvers der 'Hönnweis' zu erkennen; seine Melodie erweist den Text *die jünger es erschreckt* durch $\widehat{J}J$ auf *-schreckt* als ursprünglich 4v, als betonten Strophenschluß also. Für die melismierten beiden Abverse von 'Kerenstein' mag, aus der oben besprochenen Kadenzierung der Zeilen 3 und 4 zu schließen, das gelten, was JAMMERS, in Korrektur, aber grundsätzlich übereinstimmend zu Balladen 1, 178, hier als Zersingen anspricht.

Der methodische Gewinn aus diesen Beobachtungen für die Hildebrandsmelodie ist der, daß folglich deren Kadenzen $\widehat{J}J$ auf *tag* (in aa auf *land*) und $\widehat{J}J$ auf *-sach* ebenfalls als Reduzierungen aus JJJ ansprechbar sind. Verbindet man diese Schlußfolgerungen mit jener aus der internen rhythmischen Struktur der Melodie (o. S. 168), so repräsentiert sich die Hildebrandsmelodie als in ihrer Anlage zu achttaktigen Langzeilen komponiert, die in freiem Wechsel sowohl acht- wie siebenhebig verwirklicht werden können, mit und ohne betonten Strophenschluß.

Die Konsequenz hieraus ist, daß die Hildebrandsmelodie wie zu ihren frei gefüllten Texten ebenso zur epischen Nibelungenstrophe paßt. Der Aufführungsversuch mit der Unterlegung einer normalen Nibelungenstrophe erweist dies als zutreffend: der volle vierte Abvers, mit und ohne beschwerte Hebung im zweiten Takt, fügt sich in musikalisch sinnvoller Weise der Schlußdistinktion ein. Ja, die Dehnungsvariante der zweiten

¹ Dahingehend sind JAMMERS' Angaben, Melodien, S. 79, zu verändern: die Texte zu Nr. 15 und 16 sind zu vertauschen; s. auch JOHN MEIER, Balladen I, S. 195.

Langzeile in aa, die genau jener von h in der dritten entspricht, und die im Prinzip und aus den Erfordernissen verschiedentlicher vv und kl Schlüsse der Texte in Langzeile 1 und 2 ebenso für Zeile 1' möglich ist, läßt die Unterlegung gerade auch der altertümlichen Strophen des Epos zu, die auf voller Achthebigkeit der Langzeile beruhen, wie jene Strophe 13 (*In disen höhen éren*)¹. Man mache den Aufführungsversuch:

Struktur der Hildebrands-Melodie,
unterlegt Nibelungenlied Str. 2, 4, 13 und 14

(vergl. aa)

Ez wuchs in Bur - gon - - den ein vil e - del ma - ge - din
 Ir pfä - gen dri - e kü - ne - ge e - del un - de rich
 In di - sen hö - hen ê - ren troum - - te Kriem - hil - - de
 Den troum si dô sa - ge - te ir muo - ter Uo - - ten.

(vergl. aa)

daz in al - len lan - - den niht schoe - ners moh - te sin
 Gun - ther un - de Gêr - - nôt, die rec - ken lo - be lich
 wies zü - ge ei - nen val - - ken starc schene und wil - - de
 sine kun - des niht be - schei - - den baz der guo - - ten:

Kriem - - hilt ge - hei - - zen si wart ein schoe - ne wip
 und Gî - sel - her der jun - ge, ein ûz er - wel - ter degen
 den ir zwen ara er - krum - men daz si daz muos - te sehen
 der val - ke den du ziu - - hest, daz ist ein e - del man

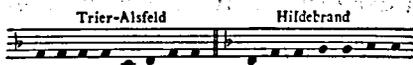
dar um - be muo - sen de - ge - ne vil ver - lie - - zen den lip
 diu frou - we was ir swe - - ster, die für - sten he - tens in ir pflegen
 ir en - kunde in dir - re werl - - de lei - der niem - - mer ge - ssehen
 in wel - le got be - hüe - - ten, du muost in schie - re vlo - ren - hân.

Hieraus ergibt sich m. E. mit genügender Eindeutigkeit, daß diese Melodie ihrer Struktur nach diejenige einer zweigeteilten (d. h. reimpaarigen) achttaktigen Vierlangzeilen-Strophe ist, die in freier Füllung sowohl acht- wie siebenhebig mit grundsätzlich freier Kadenzierung verwirklicht werden kann. Dabei ist die Wahlfreiheit zwischen Acht- und Siebenhebigkeit bereits für das 12. Jh. anzunehmen. Das bezeugt die Strophe MF 4,17 bei Kaiser Heinrich, die mit ihren vier Siebenhebern auf dem Hildebrandston beruht und ihn durch jene (ob. S. 166 genannte) Reimversetzung mit 4kl Ausgang zu einer fünfzeiligen Strophe variiert.

Aus allem und aus den Beobachtungen in Teil I muß diese Struktur einer Vierlangzeilen-Melodie (samt Strophe) wiederum — parallel zur Trier-Alsfelder Melodie — älter sein als die uns erhaltene Überlieferung des frühen Minnesangs. In summa ergibt die Analyse: wenn die Auffassung zu Recht besteht, daß die Hildebrandsmelodie aus der variierenden Doppelsetzung einer Zweilangzeilen-Melodie entstanden ist, dann zeugt

¹ H. DE BOORS neuerer Deutung als *starc schœn' und wildê*, PBB 77 (Tüb. 1956) 373, vermag ich mich nicht anzuschließen.

sie für die Existenz einer zweiten solchen Melodie neben der Trier-Alsfelder — eine notwendige und wichtige Feststellung. Ihre Typen sind: Einsatz und Fortgang auf dem Rezitationston in Trier-Alsfeld, Terzanzstieg vom Grund- zum Rezitationston in der Hildebrandsmelodie:



Weiter zeugt sie uns dafür, daß die Vierlangzeilen-Strophe auch ihrerseits aus dem Langzeilenpaar erwachsen ist; wir wohnen vermittels der Aussagekraft der Hildebrandsmelodie gewissermaßen der Geburtsstunde dieser sowohl episch wie lyrisch bedeutsamen Aussageform bei. Dabei verweist der Melodietypus, so wie er bei JOHN MEIER beschrieben ist¹, wiederum auf eine Priorität der epischen Anwendung, parallel der Alsfelder Melodie, so daß auch hier die lyrische Aussage des frühen Minnesangs die schon beschriebene Abzweigung aus der epischen verkörpert.

Vor die Wahl gestellt, welche der beiden erhaltenen Melodien nun die der Nibelungen (und des Kürenbergers) gewesen sei, müßte man antworten: der Struktur nach die Hildebrandsmelodie. Eine präzisere Aussage möchte ich nicht machen. Denn daraus, daß die Hildebrandsmelodie aufgrund ihrer Struktur dem Nibelungenepos und damit auch der Kürenbergerstrophe unterlegbar ist, darf nicht ohne weiteres geschlossen werden, daß sie auch hierfür angewendet wurde. Zunächst ist die Hildebrandsmelodie ihrer Bezeugung (und vielleicht auch ihrer freien Gestaltungsmöglichkeit) nach eine Melodie für die epische Ballade nach Art des Jüngeren Hildebrandsliedes, für eine bestimmte Gattung. Es ist durchaus denkbar, daß sie nicht die einzige derartige, auch fürs 12. Jh., gewesen sein mag, vor allem dürften der Kürenberger und in seiner Folge der Nibelungenepiker für ihre Strophe und für ihre jeweils verschiedene Aussage — als Lyriker, als Epiker — ihre eigene, vielleicht noch konsequenter auf die Textform der Strophe komponierte Melodie geschaffen haben, freilich entwickelt aus der funktions- und gattungsmäßig gegebenen Struktur der achttaktigen Vierlangzeilen-Strophe, wie sie sich oben erschließen ließ².

In diesem Sinn, als Reliktform jener Struktur, besitzt die Hildebrandsmelodie hinwiederum aber auch einen vollen Zeugniswert; auch für eine letzte Frage, die von HEUSLER her noch offen ist: ob für die Kürenberges *wise* bereits Kanzonenform anzunehmen sei oder nicht, daß also die Melodie der zweiten Langzeile Wiederholung der der ersten gewesen sei. Die spätere Melodieüberlieferung von Liedern in Vierlangzeilen-Strophen — wie sie oben betrachtet wurden — zeigt an sich ein Nebeneinander

¹ a. a. O., S. 15.

² vgl. ähnliche Überlegung bei JAMMERS, Deutschunterricht, S. 105.

von Kanzonenform, d. h. von dreiteiligem, und von zweiteiligem Melodiebau. Vielleicht sind folgende Beobachtungen zur Lösung der Frage nicht abwegig.

Die Hildebrandsmelodie zeigt, wie gesagt, eine deutliche Zweiteilung, indem der erste und der dritte Anvers melodisch gleich sind; dies wird als ein Restbestand aus einer ehemaligen Doppelsetzung erklärt (o. S. 167). Die möglicherweise ebenso altertümliche Melodie des 'Abendganges' (JAMMERS, Nr. 16) mit der Strophenform des Regensburgers bringt in ihrer dritten Langzeile ebenfalls eine mit der Anverskadenz beginnende Wiederholung und zwar nun der zweiten Langzeile, wobei der Anvers mit einer kleinen Verschiebung (e erst in der zweiten Senkung erreicht gegenüber e in der ersten Hebung in der Zeile 2) auf die Gleichheit hinführt. Die ebenfalls zweiteilig gebaute Vierlangzeilen-Strophe 'Kerenstein' (JAMMERS, Nr. 15) zeigt dieselbe Wiederholung der zweiten Langzeile im Anvers der dritten. Beachtet man noch den im 'Abendgang' im Typus gleichen Einsatz mit der Hildebrandsmelodie im ersten Anvers und ebenso den nur leicht variierenden von 'Kerenstein', dann könnte sich hierin eine ähnliche, wenn auch anders verlaufene Entwicklung aus einer vorausgehenden Doppelsetzung eines (d. h. eben an sich nach Wahl wiederholbaren) Langzeilenpaares eines bestimmten Melodietypus mit jenem dreischriftigen Anstieg¹ spiegeln. Sie wiederholt nicht wie in der Hildebrandsmelodie die erste, sondern die zweite Langzeile des Paares (und führt dann variierend die Melodie weiter). Der 'Abendgang' zeigt dabei sehr schön, wie durch Einschub einer Halbzeile an der alten Naht weitere Strophen- und Melodievariationen aus der einstigen Doppelsetzung geschaffen werden können². All dies macht strophen- wie melodietechnisch den Eindruck primärer Weiterentwicklungen des Langzeilenpaares, führt also zu den Erwägungen oben im ersten Teil (S. 162f.) zurück, diese zugleich ihrerseits stützend.

Betrachtet man nun die beiden anderen Melodien in Kanzonenform (Hönnweis und Jungbrunnen), so sieht ihr Bau wie eine ganz ähnliche Variation aus: Wiederholung der ersten Langzeile in der zweiten. Und

¹ Den gleichen Terz-Anstieg in der Eingangszeile zeigt auch der 'Jakobsruf', bei JAMMERS Nr. 7, ebenso eine Wiederholung der Melodie der zweiten Kurzzeile (der 'antwortenden Abwärtsbewegung'; JAMMERS, S. 76) in der vierten Kurzzeile. Die Melodiewiederholung steht demnach wiederum an einer Fuge: am Einsatz der schließenden Langzeile, strukturell der gleiche Typ wie im 'Abendgang' (und in der Titul-Melodie, s. u. S. 174): ABCB. Im übrigen gleicht der Strophenbau des Rufes völlig dem des frühen Liedchens *Wære diu werlt elliu min* MF 3, 7; diese Parallele stellt dringlich die Frage nach der Priorität des Minneliedchens oder des geistlichen Rufes für Form und Melodie.

² Der Vorgang scheint typisch und damit entwicklungsgeschichtlich aufschlußreich zu sein. Denn auch andere Kurzzeileneinschübe bei zwei Langzeilenpaaren ohne Melodieüberlieferung geschehen an der Nahtstelle: Anonymus MF 3, 17; Kurenberger 7, 10; Dietmar 39, 11 (zwei Kurzzeilen zwischen erstem und zweitem Langzeilenpaar).

doch halte ich diesen Vorgang für grundsätzlich anders: die Wiederholung vollzieht sich nicht an der Nahtstelle des ursprünglichen Doppelpaares als ein Nachvollzug der ursprünglichen Wiederholung des ersten Paares im zweiten — siehe Trier-Alsfelder Melodie —; er sprengt vielmehr die Geschlossenheit des ersten, des Urpaares, durch interne Wiederholung auf und führt das zweite Paar mit neuer Melodie fort. Es ist leicht zu erkennen, daß dies der Einbruch einer für die Vierlangzeilen-Strophe fremden Bauart ist, der romanischen Kanzone, die sich auf solche Weise sekundär das einstige Langzeilen-Doppelpaar anverwandelt.

Als organische Struktur erscheint dem gegenüber die Wiederholung in der dritten Langzeile als der Doppelpaarigkeit der Langzeile entsprechend, wobei der Rückgriff auf die erste oder die zweite Langzeile als freie Variationsmöglichkeit anzunehmen ist, vielleicht nur mit dem Unterschied, daß die Aufnahme der ersten Zeile in der dritten ursprünglich, die Aufnahme der zweiten demgegenüber eine jüngere, freiere Spielart darstellen könnte.

Die Bezugsetzung auf die offene Frage des musikalischen Baues der *Kürenberges wise* führt m. E. zu folgenden Überlegungen: Nach dichterischer Aussage und Strophenkomposition erscheint der Kürenberger als die stärkste Kraft innerhalb des frühen donauländischen Kreises; in ihm erfüllen sich am intensivsten alle künstlerischen Komponenten aus der heimischen Überlieferung. Das gleiche Ergebnis zeigt für den Melodiebau jene Struktur, die die Zweiteilung der Strophe zu hörbarer Gestalt werden läßt, am greifbarsten durch die beschriebenen Rückgriffe auf Melodieteile der ersten Hälfte am Einsatz der anderen. Zwar nicht beweisbar, aber sinnvoll erscheint es, eine solche Erfüllung heimischer Überlieferung mit derselben Erfüllung im sprachlich-dichterischen Bereich zu verbinden und der *Kürenberges wise* die Struktur einer zweigeteilten Melodie mit ausgeprägter, abschließender Schlußkadenzierung zuzuerkennen — und nicht die solche Gestalt auflösende Kanzonenform¹. Die Struktur der Hildebrandsmelodie vermag uns also in der Tat wesentliche Aussagen über die Struktur sowohl der Kürenberger- wie der Nibelungen-Melodie zu machen, wenn sie auch nicht identisch mit diesen gewesen sein wird.

III.

Neben den hier besprochenen Vierlangzeilen-Strophen und -Melodien besteht noch eine weitere epische Melodie: diejenige zum Jüngeren Titurel. Es erscheint auch mir sehr überzeugend, sie bereits Wolfram zuzuerkennen.

¹ Ich teile also die Auffassung von BERTAU und STEPHAN a. a. O., S. 258, die zugleich auf die stützenden Beobachtungen von INGEBORG IPSEN, PBB 57 (1933) 322 ff. verweisen.

nen¹. Ihr Bau ergibt ebenfalls einige Rückschlüsse auf die Frage der Langzeilen-Melodien; deshalb sei sie in Kürze noch hier besprochen, unter stillschweigender Berücksichtigung dessen, was die letzte Forschung bereits hierüber beigetragen hat.

Ihr Aufbau besteht aus sechs-, acht- und zehntaktigen Zeilen, wobei der Achter sich in zwei Viertakter und die Zehner sich in eine vier- und sechstaktige Zeile untergliedern. Wie der viertaktige, so begegnet auch der sechstaktige Vers als selbständige und kombinierte Zeile bereits im frühen donauländischen Minnesang. Als betonter Strophenschluß in fünfhebiger Verwirklichung im Pseudo-Dietmar MF 37,4 (*Ez stuont ein frouwe alleine*) und im Anonymus 4,1 (*Diu linde ist an dem ende*), hier zugleich in der Kombination der Langzeile als gelängter Abvers zu einem vierhebigen Anvers. In umgekehrter Anordnung als sechshebig klingender Anvers zu einem vierhebigen Abvers in der letzten vierten Zeile beim Regensburger MF 16,15. Wolfram (und später der Kudrundichter) stehen also mit ihren zehnhebigen Langzeilen in heimischer Überlieferung.

Die Anordnung der vier Zeilen: 8 + 10 + 6 + 10 gleicht nun im Prinzip der des Regensburgers MF 16,1 (*Ich bin mit rehter stætekeit*), der ja 8 + 8 + 4 + 8 gruppiert. D.h. Wolfram schiebt ebenso wie der frühe Minnesang die kurze Zeile an der Nahtstelle des einstigen Doppelpaares ein. Zieht man die zum Regensburger passende Melodie des 'Abendganges' (s. o. S. 169) heran, so ergibt sich eine hochbedeutsame Parallele auch zur Titurelmelodie. Sie ist in die Distinktionen geordnet: $\alpha\beta, \alpha\gamma, \delta, \alpha\gamma$; der 'Abendgang' in $\alpha\beta, \gamma^1\delta, \varepsilon, \gamma^2\delta$. Das bedeutet: die schließende dritte Langzeile wiederholt in beiden Melodien nach dem Einschub der kurzen Zeile (δ , bzw. ε) die zweite Langzeile. Das ist die eine der beiden Varianten zur Unterstreichung der Zweiteilung der Strophe; Wolfram folgt somit auch hier altheimischer Tradition. Zugleich wird dadurch seine Strophe als zweiteilig angesprochen. Hinzu kommt, daß die in der Wiedergabe so außerordentlich eindrucksvoll zu Gehör gehenden Schlußmelismen der Distinktion γ in der Tat den Eindruck einer Zweiteiligkeit der Strophe hinterlassen. Das ist Wolframs bewußte Unterstreichung des Strophenaufbaues.

Die Verwurzelung in der Tradition bekundet sich in einer dritten Erscheinung, die wiederum mit den anderen Vierlangzeilen-Melodien gemeinsam ist: der Eingangsaufstieg in der Terz in der Distinktion α : D-F-F-g-a-a-a, als leichte Variante jener oben benannten Dreischrittigkeit (o. S. 171), die Hildebrandsmelodie und 'Abendgang' rein vorführen.

Nun hat aber Wolfram eine weitere Melodie-Wiederholung, nämlich der Distinktion α auch in der zweiten Langzeile ($\alpha\beta-\alpha\gamma$). Hierauf beruht wohl

¹ BERTAU und STEPHAN a. a. O., S. 262 ff.; AfdA 71, 67 ff.; E. JAMMERS, Heidelberger Jbb., S. 72 ff.; Deutschunterricht, S. 105; Melodien, S. 79 und 149; R. J. TAYLOR a. a. O. I, S. 20 f.; vgl. II, S. 17 f. und 39 f.

JAMMERS' Urteil, daß die Titurelweise einerseits von der Hildebrandsstrophe 'abhängig' sei, andererseits 'im Bau deutlich von der Kanzone abhängig ist'¹. Ich glaube das nicht. Die Wiederholung von α in Zeile 2 ist nicht dasselbe wie die Wiederholung des ersten Stollens im zweiten der Kanzone; hierzu müßte parallel zu 'Hönnweis' und 'Jungbrunnen' (o. S. 172f.) die zweite Langzeile Wolframs der ersten gleichgebaut sein und als Ganzes wiederholt werden. Die mehrfache Wiederkehr von α (im Wechsel mit β und γ) in der Strophe erinnert vielmehr an Erscheinungen im mittelhochdeutschen Leich, darunter gerade im Strophleich, mit seinem häufigen Wechsel von *repetitiones* und *nova* kleiner Bauelemente. Ich verweise nur im Ausblick auf solche Erscheinungen in Walthers Spruchmelodien, im Leich des Tannhäusers und des Wilden Alexander, ebenso in dem von BRUNO STÄBLEIN veröffentlichten *Planctus Cygni*².

So läge bei Wolfram eine Verbindung von Langzeilen- und Leichstruktur vor. Die beiden scheinen mir gar nicht so weit voneinander abzuliegen. Vergleicht man die Zweiteiligkeit der 'unstolligen' Vierlangzeilenstrophe und der gleichermaßen zu beurteilenden Titurel-Strophe mit der Zweiteiligkeit vieler Sommerlieder Neidharts, andererseits beide Gruppen mit der Zweiteiligkeit des Großaufbaus der Leiche des Tannhäusers und wohl auch des mit der Melodie überlieferten Leiches des Wilden Alexander, dann zeichnen sich höchst fesselnde Zusammenhänge in der Ferne ab. Die Leiche des Tannhäusers und des Wilden Alexander sind ausgesprochene Tanzleiche; Tanzlieder sind die Sommerlieder Neidharts. Gelangen wir mittels der Beobachtung einer gleichen Zweiteiligkeit der heimischen Vierlangzeilen-Strophe vielleicht zu einer getanzten Heldenballade und einer tanzbaren frühen Langzeilenlyrik des donauländischen Raumes? Das alles ist noch *fata morgana*, die sich ebenso wieder verflüchtigen kann, und es ist Zeit abzuberechnen.

IV.

Ich fasse die Ergebnisse zusammen.

1. Die Reliktform der Trier-Alsfelder Melodie ist als Doppelsetzung einer Zweilangzeilen-Melodie Zeuge für die Existenz eines achthebigen episch-lyrischen Langzeilenpaares unbegrenzter Reihungsmöglichkeit. Sie bewahrt den Augenblick des Übergangs von der epischen zur lyrischen Aussage und führt literarhistorisch bis in die Zeit vor dem Überlieferungsbeginn der altheimischen Lyrik zurück.

2. Die *Kürenberges wise* ist die stärkste Schöpfung aus den vorgegebenen Entfaltungsmöglichkeiten des vorhöfischen Langzeilenpaares; sie ver-

¹ Melodien, S. 77.

² B. STÄBLEIN, Die Schwanenklage. Zum Problem Lai-Planctus-Sequenz, Festschrift K. G. Fellerer, Köln 1962, S. 491 ff.

langt für sich — logischerweise dann auch für die Nibelungen-Strophe — eine echte, als solche komponierte Vierlangzeilen-Melodie.

3. Die Reliktform der Hildebrandsmelodie repräsentiert die Struktur einer solchen Vierlangzeilen-Melodie. Sie stützt ihrerseits das Postulat eines vorausgehenden Langzeilenpaares und läßt den Vorgang der Geburt einer in sich geschlossenen Vierlangzeilen-Strophe aus der Doppelsetzung eines Langzeilenpaares sichtbar werden. Variationsmöglichkeiten dieses Vorgangs demonstrieren weitere altertümliche Langzeilen-Melodien wie besonders die des 'Abendganges'. Strophe und Melodie erweisen sich nach ihrer Struktur als zweiteilig und als achttaktig je Langzeile mit freien Füllungsmöglichkeiten, zumal als acht- oder siebenhebzig; Melodiewiederholungen aus dem ersten Teil finden an der Nahtstelle zum zweiten statt.

4. Die Hildebrandsmelodie selbst ist zunächst (nur) Melodie der Heldenballade. Für die Kürenbergerstrophe und das Nibelungenlied dürften eigene Melodien allerdings gleicher Struktur mit der Hildebrandsmelodie, aber wohl mit stärkerer Nachzeichnung ihres sie auszeichnenden Strophenbaues gefordert werden.

5. Die Festigkeit dieser Vierlangzeilen-Struktur als Typus erweist die Titirel-Strophe und -Melodie. Sie ist aus den gleichen altheimischen Komponenten wie die Hildebrandsmelodie und ihr Kreis gestaltet, ist hieraus zweiteilig, zeigt aber — als ihre individuelle Eigenart — in der mehrfachen Wiederholung der ersten Anvers-Melodie Verwandtschaft offenbar mit Bauelementen des Leiches. Möglichkeiten für Tanzballaden und Tanzlieder zeichnen sich von ferne ab.

Erlangen

SIEGFRIED BEYSLAG

beim bloßen Hinsehen Aufmerksamkeit erweckt, liegt darin, daß sie den Text, der durch Alinea und Initialen in Abschnitte eingeteilt ist, über dieses vielfach übliche Verfahren hinausgehend gliedern, indem sie den so gekennzeichneten Abschnitten rote Kapitelüberschriften voranstellen. Damit stehen sie nicht nur unter den 28 'Iwein'-Handschriften, sondern unter allen 47 Hartmann-Handschriften überhaupt einzig da. Jedoch muß dieses Verfahren früher häufiger geübt worden sein als uns Zeugnisse davon überliefert sind. Das beweisen sowohl die zu erschießenden Vorlagen unserer beiden Handschriften f und p (s. S. 195, 197f.) als auch zwei weitere, freilich vereinzeltete Reste von Kapitelüberschriften in den 'Iwein'-Handschriften B und r¹.

Nachstehend werden die Kapitelüberschriften der Handschriften f und p zum erstenmal veröffentlicht², und zwar in einem zugleich diplomatischen und synoptischen Abdruck. Die einzigen orthographischen Normalisierungen bestehen in der Vereinheitlichung der vielgestaltigen (e)r-Kürzel zu * und im Ausgleich zwischen dem langen und dem runden s zugunsten des letzten. Diakritische Zeichen werden mitgedruckt. In p sind sie vielfach nicht eindeutig zu erkennen. Der Schreibgebrauch ist hier zudem schwankend; o, ô, ø, ou stehen etwa im Worte *Iūgfrowe*, o und ø in *könig* und *löwe* gleichberechtigt nebeneinander, auch u, ũ, ü meinen mehrfach das gleiche. Ob ein Buchstabe groß oder klein geschrieben ist, bleibt in beiden Handschriften des öfteren ungewiß.

Ganz links vor dem Abdruck ist nach der Zählung der Textausgabe von BENECKE-LACHMANN-WOLFF³ der Vers vermerkt, vor dem die jeweilige Kapitelüberschrift eigentlich stehen müßte. Es folgt jeweils vor der Textspalte mit Seiten- und Verszahl die Angabe der Stelle, an der sie tatsächlich überliefert ist. Daran schließen sich der Wortlaut der Überschriften und, jeweils in drei Spalten, die Aufzählung derjenigen Verse, deren Inhalt in der Überschrift vollständig, teilweise oder gar nicht ausgedrückt ist.

Dem Abdruck wie der Untersuchung der Kapitelüberschriften liegen Mikrofilme der Handschriften zugrunde. Für ihre Anfertigung danke ich den beiden Bibliotheken, welche die Originale besitzen; ferner danke ich der Sächsischen Landesbibliothek Dresden für die Hilfsbereitschaft, mit der sie die erbetene Kollation einer Reihe von unsicheren Stellen durchführte.

¹ B: Universitätsbibliothek Gießen, Hs. 97, Bl. 1r-89v, 93r-130v, 132r-159v. Pergament, Anfang 13. Jh. Die Lücken (Bl. 90r-92v, 131) ergänzt Handschrift e 1531 aus *aim/alten büch.* - In B findet sich auf Bl. 89v neben den Versen 4613-4617, also kurz vor dem Beginn der ersten Ergänzung (v. 4633f.), in der Handschrift des Schreibers von e die Bemerkung: *Hie wirt/dem K./artus sein/weib hin/gesuert.* Das ist vermutlich eine Kapitelüberschrift aus jenem *alten büch.*, das dem Schreiber von e bei der Füllung der Lücken in B zur Vorlage diente.

r: Universitätsbibliothek Rostock, Ms. philol. 81, Bl. 1ra-70rb. Papier, 15. Jh. Bl. 26ra steht vor Vers 2913 die Überschrift *Hie nam h^e Iwan von siner/frowen vrl^ob ain Iare.* Sie entspricht den Überschriften Bl. 29vb (f) und 68r (p).

² Eine einzige der 116 Kapitelüberschriften von f (Bl. 84vb) druckte bereits EML HENRICI in seiner Ausgabe des 'Iwein' (Bd. 1: Text, Halle 1891, S. 388 Anm.) nach Vers 8158⁴⁰ ab.

³ Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue. Mit Anmerkungen von G. F. BENECKE und K. LACHMANN. 6. Ausg. Unveränderter Nachdruck der 5., von LUDWIG WOLFF durchges. Ausgabe, Berlin 1962.