

VERÖFFENTLICHUNGEN
DER WOLFRAM VON ESCHENBACH-GESELLSCHAFT

Herausgegeben von

KURT RUH · WERNER SCHRÖDER · LUDWIG WOLFF

WOLFRAM-STUDIEN

Herausgegeben von

WERNER SCHRÖDER

ERICH SCHMIDT VERLAG

ZU TEXT UND MELODIE DER TITURELSTROPHE:

IAMER IST MIR ENTSPRUNGEN

I

Auf dem Vorsatzblatt (IV) der Pergamenths. Nr. 2675 der Österreichischen Nationalbibliothek ('Jüngerer Titurel' Hs. A)¹ steht folgende Titurelstrophe mit Noten:

*Iamer ist mir entsprungen. ach mein lait ist veste.
Owe clag hat betwungen. mein sendes hercz. ouf dirre linden este.
Hoher mvot trost vrende [aus vude korr.] mvvs sich decken.
Iufczen travren wainen. wil ich han vm disen werden recken.*

Der Text dieser Strophe ist an keiner anderen Stelle überliefert, weder im 'Jüngerer Titurel' noch in Füetriers Abenteuerbuch oder in einer der sonstigen Dichtungen in Titurelstrophen². Als einziger ist bisher W. WOLF auf diese Strophe eingegangen³. Er erwägt fünf Möglichkeiten für die Herkunft des Textes: 1. die Strophe stammt vom Dichter des 'Jüngerer Titurel'; 2. sie ist ein ad hoc verfaßter 'Versschimmel'; 3. sie stammt von Wolfram; 4. sie 'entstammt gleichzeitiger, bis jetzt unbekannter Balladendichtung'⁴; 5. die Strophe ist älter als Wolfram. Da WOLF auf diese Möglichkeiten zum Teil nur mit recht pauschalen Argumenten eingeht, werde ich sie im folgenden einzeln erwägen, um so über WOLFS Unentschiedenheit hinaus zu einer festeren Vermutung bezüglich der Herkunft der Strophe zu gelangen.

¹ Beschreibung bei H. MENHARDT, Verzeichnis der altdt. literar. Hss. der Österr. Nat.bibl. 1, Berlin 1960, S. 86 (mit Literaturangaben). — Die folgende Untersuchung verdankt wichtige Anregungen den Diskussionen im Oberseminar von Prof. K. RUH im WS 1966/67 an der Universität Würzburg.

² W. WOLF (Hg.), Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel I (DTM 45, Berlin 1955, S. XLV; ders., Grundsätzliches zu einer Ausgabe des Jüngerer Titurel, ZfdA 76 (1939) 64—113, hier S. 67; außer den von WOLF erwähnten Gedichten verweisen K. H. BERTAU-R. STEPHAN, Zum sanglichen Vortrag mhd. strophischer Epen, ZfdA 87 (1956/57) 253—270, hier S. 263, auf zwei Lieder Ottos zum Turn (Schw. MS. 31,1 und 31,2); die von WOLF in der Einleitung zur Ausgabe S. XI unter VII b genannten Gedichte 'Von pater noster' und 'Das Aue Maria' (vgl. H. MENHARDT, S. 499 [Nr. 7 u. 8]) sind gedruckt bei J. KEHREIN, Kirchen- und religiöse Lieder aus dem 12. bis 15. Jahrhundert, Paderborn 1853, als Nr. XXX und XXXI (S. 202 f.).

³ W. WOLF, Zur Verskunst der Jüngerer Titurelstrophe, Festschrift für F. R. Schröder, Heidelberg 1959, S. 163—177, hier S. 175—177.

⁴ W. WOLF, Zur Verskunst, S. 177.

Gegen die erste Möglichkeit führt WOLF sprachliche Argumente ins Feld, die Albrecht als Dichter wenig wahrscheinlich machen. Zudem spricht die Besonderheit der Überlieferung gegen eine Autorschaft Albrechts: die Strophe gehört nach Ausweis der Handschriften nicht in den Zusammenhang des 'Jüngeren Titurel'⁵ und scheint auch inhaltlich in ihrer in sich abgeschlossenen Art schlecht zu den Siguneklagen (HAHN 5059—5067, 5113—5191)⁶ zu passen: dort strömt die Klage über die Strophengrenzen, die Einzelstrophen ruhen nicht, wie unsere Strophe, in sich. Schließlich wäre es sonderbar, wenn der Schreiber der Melodie auf eine apokryphe, sonst unbekannte Strophe Albrechts zurückgegriffen hätte⁷. Woher hatte er sie? Und warum verweist er sie nicht an die Stelle des Textes, an die sie dem Erzählablauf nach gehört, sondern zeichnet sie an dieser isolierten Stelle auf? Diese offenen Fragen, auf die ich keine einleuchtende Antwort geben kann, legen den Schluß nahe, daß es sich hier nicht um eine Strophe Albrechts handelt, weder aus den vorliegenden Fassungen, noch aus früheren Bearbeitungsstufen des 'Jüngeren Titurel'.

Zur zweiten Möglichkeit ('Versschimmel') nennt WOLF selbst die gewichtigsten Gegenargumente: die Strophe ist für eine Gelegenheitsdichtung zu gut, und es bestand auch gar nicht die Notwendigkeit, eine solche zu schaffen, hatte doch der Schreiber der Melodienoten über fünftausend Strophen aus Albrechts Werk zur Verfügung. Aus der Art der Eintragung auf der Rückseite des Vorsatzblattes ergibt sich nämlich, daß die Strophe frühestens nach Beginn, wenn nicht sogar erst nach Abschluß der Niederschrift des gesamten Epos eingetragen wurde — andernfalls wäre sie kaum an dieser Stelle, sondern wohl vorn auf der ersten Seite aufgezeichnet worden.

Daß die Notierung der Melodie nicht zum Text der Beispielstrophe paßt, wie K. H. BERTAU-R. STEPHAN behaupten⁸, weil die Melodie des vierten Abverses fälschlich den Auftaktton f habe, der Text aber in dieser Zeile keinen Auftakt hat, ist nicht zweifelsfrei zu beweisen. Das Argument, daß das zweimalige Ansetzen des Schreibers bei dem strittigen Auftaktton auf ein Versehen deute, will mir nicht einleuchten: genau

⁵ WOLFS Aussage, daß die Strophe in keiner der übrigen Handschriften des Jüngeren Titurel steht (Ausgabe I, S. XLV u. ZfdA 76 [1939] 67) habe ich nicht weiter nachgeprüft.

⁶ Ich zitiere die Partien, für die WOLFS Ausgabe (DTM 45, 55 und 61, bis Str. 4394) noch nicht vorliegt, nach der Ausgabe von K. A. HAHN (Bibl. d. ges. dt. Nat.-Lit. 24), Quedlinburg/Leipzig 1842.

⁷ WOLF hält in der Ausgabe I, S. CXVIII die vorliegenden Bearbeitungen des 'Jüngeren Titurel' für Umformungen aus Albrechts eigener Feder; dagegen W. RÖLL, Studien zu Text und Überlieferung des sog. Jüngeren Titurel (German. Bibl.), Heidelberg 1964, zu den Plusstrophen in den Bearbeitungen vgl. S. 99, 124 ff.; K. NYHOLM hält es in seiner Rez. von RÖLLS Buch (PBB 87 [Tüb. 1965] 442—460) für möglich, daß der Text von Redaktion II auf Zusätze und Vorschläge von Albrecht selbst zurückgeht.

⁸ BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, 267; wiederholt von K. BERTAU, Minnesang-Studien, Et. Germ. 20 (1965) 540—546, hier S. 541.

so kann man das zweimalige Ansetzen auch als Beweis für die Richtigkeit der Lesart in Anspruch nehmen. Der Schreiber beginnt unsicher mit *f*, zögert, überzeugt sich, daß *f* korrekt ist, und setzt die Note dann. Zwar hat K. H. BERTAU festgestellt⁹, daß bei parallelen Melodiedistinktionen grundsätzlich der Auftaktton fortgelassen wird, wenn die Textzeile keinen Auftakt hat, aber dem hat E. JAMMERS widersprochen, und H. LOMNITZER hat ein Gegenbeispiel geliefert¹⁰. LOMNITZER rechnet mit einem festen Initium nur für einen bestimmten Melodietypus; von dessen Eigenheiten treffen für die Melodie unserer Strophe 'baldige Rückkehr zur Stufe des Auftaktes, die dann ihrerseits repetiert bzw. umspielt wird' zu. Bei der Behandlung des Auftaktes können durchaus Unterschiede zwischen lyrischen und epischen Strophen bestehen, so daß in der Epik das feste Initium eine größere Rolle spielt als in der Lyrik, weil die epische Strophe freier gefüllt ist, der Melodie hier also eine stärker gliedernde, die Struktur der Zeile deutlicher markierende Funktion zukommt als in der lyrischen Strophe. Ein festes Initium hebt die Zäsur der Langzeile wesentlich besser hervor, was besonders bei Wolframs Strophe wegen des fehlenden Zäsureims und der freien Füllung des Zeilenrahmens notwendig ist¹¹. Es spricht also kein unumstößlicher Einwand gegen eine enge Verbindung unseres Textes mit der dazu aufgezeichneten Melodie.

Gegen die dritte Möglichkeit, daß die Strophe von Wolfram stammen könnte, spricht zunächst WOLFS Argument des Zäsureims. Zwar haben auch Wolframs Titul-Str. 33 und 34 Zäsureime; diese Strophen fehlen allerdings in der Hs. G ebenso wie die sicher zäsurgereimten Str. *59 und *59 b in M. Neben dem Überlieferungsweig G, der durch fehlende Strophen gekennzeichnet ist (darunter die sicher echten Str. 30, 31, 36 und 53) steht ein Überlieferungsweig HM, in dem an nicht genau fixierbarer Stelle der Zäsureim eingeführt wird.

⁹ K. H. BERTAU, *Sangverslyrik* (Palaestra 240), Göttingen 1964, S. 27 f.; auf S. 118 f bringt er jedoch einen Fall, in dem, wie er interpretiert, aus Gründen der besseren Sanglichkeit der Auftakt in der Melodie bei fehlendem Auftakt im Text erhalten bleibt.

¹⁰ E. JAMMERS, *Ausgewählte Melodien des Minnesangs* (ATB Ergänzungsreihe 1), Tübingen 1963, S. 73. 77. 79; ders., *Grundbegriffe der altdeutschen Versordnung*, *ZfdA* 92 (1963/64) 241—248, hier S. 247; H. LOMNITZER, *Zur wechselseitigen Erhellung von Text- und Melodiekritik mittelalterlicher deutscher Lyrik*, in: *Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik*, *Oxford Colloquium* 1966, hg. von P. F. GANZ und W. SCHRÖDER, Berlin 1968, S. 118—144, hier S. 142 f. Zur Behandlung des Auftaktes in den Melodieeditionen s. unten S. 231—233.

¹¹ Vgl. L. WOLFF, *Wolframs 'Schionatulander und Sigune'*, in: *Festschrift Panzer*, Heidelberg 1950, S. 116—130, wieder abgedruckt in: *Wolfram von Eschenbach*, hg. von H. RUPP (*Wege d. Forsch.* 57), Darmstadt 1966, S. 549—569, hier S. 566 f. WOLFF hebt die gegenüber der Lyrik andersartigen Formgesetze der Titul-Strophe hervor, allerdings wohl in der Annahme, die Epenstrophen seien nicht zum musikalischen Vortrag bestimmt gewesen. Im Gegensatz zu WOLFFS Formulierung von der 'melodiebedingten strengen Regelmäßigkeit der Metren' in der Lyrik wäre eher von der durch die feste Melodie ermöglichten größeren Freiheit der Epenstrophe zu sprechen: die Melodie stiftet die Einheitlichkeit der verschieden gefüllten Strophenzeilen. Vgl. BERTAU-STEPHAN, *ZfdA* 87, 268 f.; A. HEUSLER, *Deutsche Versgeschichte*, § 600.

Da nun nicht alle Plusstrophen in HM Zäsurreim haben (ohne Zäsurreim 31, 36 HM; 30, 53 H; *56, *61 M), ist ihre Übernahme aus dem 'Jüngeren Titirel' wenig wahrscheinlich, obwohl alle Plusstrophen aus HM in ihm erscheinen. Man müßte dann einen Bearbeiter von HM annehmen, der den Zäsurreim teils beibehielt, teils entfernte. So hätte der Redaktor von HM in den Strophen 30 und 31 den Zäsurreim beseitigt, ihn in den Str. 33 und 34 übernommen, in der Str. 36 (in M zwischen 33 und 34) wieder entfernt. J. Tit. Str. 691 hätte er nicht übernommen, obwohl er 689 (30), 690 (31) übernimmt und 692 als (durch G beglaubigte) Wolframstrophe (32) in seiner Vorlage findet. Auch in dem Teilstück *56—*59 b müßte der Bearbeiter zuerst den Zäsurreim beseitigt (*56, vielleicht auch *57), dann jedoch stehen gelassen haben. Entweder beseitigte der Bearbeiter den Zäsurreim, weil er ihn anstößig fand, dann hatte er das Phänomen erkannt und übersah es nicht zwei Strophen später; oder er erkannte die Abweichung nicht, dann hatte er keinen Grund, die Strophen umzudichten. Daß er die Beseitigung des Zäsurreimes aufgab, weil sie ihm zu schwierig war, ist ebenfalls wenig glaubhaft, da sie in den mit Zäsurreim übernommenen Strophen ebenso leicht auszuführen gewesen wäre wie in den umgedichteten. Warum hätte weiterhin der Redaktor, wenn er tatsächlich nach dem 'Jüngeren Titirel' korrigierte, lediglich an zwei Stellen Strophen übernommen, wo zudem im zweiten Textstück vom Inhalt her kein Anlaß gegeben war?

Wahrscheinlicher als eine Übernahme aus dem 'Jüngeren Titirel' ist eine Überangsstufe *HM mit Einführung neuer zäsurgereimter Strophen. Ob diese Überarbeitung der alten Fragmente von Albrecht stammt, soll hier nicht diskutiert werden¹². Der Zäsurreim allein spricht nicht gegen eine Entstehung der Strophe vor dem 'Jüngeren Titirel', gewichtiger ist WOLFS Argument, daß die Sprache des Textes Wolfram als Verfasser unwahrscheinlich macht.

recke ist zwar im 'Willehalm' einmal, im 'Parzival' viermal belegt (darunter 259,4 im Reim auf *decken*), aber die Formulierungen *jâmer ist entsprungen, leit ist veste, clag hât betwungen* begegnen ebensowenig wie *sich decken* in übertragener Bedeutung¹³. Die Formulierungen in unserer Strophe sind überhaupt nicht alltäglich, bei Morungen (MF 125,37) kommt *ein wunne entspranc* vor und Iw. 1476 *ir iâmer was so veste*.

Ferner spricht gegen Wolframs Autorschaft und auch gegen die des Redaktors von *HM, daß die Strophe im Zusammenhang der Wolfram-Überlieferung nicht auftaucht¹⁴. Vom Thematischen her würde ein solches Fragment Wolframs Dich-

¹² Zur Überlieferungsgeschichte von Wolframs Titirel vgl. H. MENHARDTS Rezension von WOLFS Ausgabe des Jüngeren Titirel, AfdA 70 (1957/58) 16—23, hier S. 21 bis 23.

¹³ Vgl. R. M. S. HEFFNER, *Collected Indexes to the Works of Wolfram von Eschenbach*, Madison 1961.

¹⁴ Der Versuch RÖLLS, S. 119 eine weitere echte Strophe Wolframs aus der Überlieferung des Jüngeren Titirel zu gewinnen, ist zwar von W. SCHRÖDER in seiner Rez. (AfdA 76 [1965] 27—39, hier S. 35) gebilligt worden, von K. NYHOLM in seiner Besprechung (PBB 87 [Tüb. 1965] 442—460) und von J. BUMKE, *Eine neue Strophe von Wolframs Titirel?*, Euph. 61 (1967) 138—142 jedoch mit guten Argumenten zurück-

tung gut ergänzen¹⁵, aber eine Wolframsche Strophe müßte doch sprachlich anders aussehen.

Die beiden anderen von WOLF erwogenen Möglichkeiten sollen zusammen behandelt werden, denn sie laufen beide darauf hinaus, unsere Strophe als selbständiges Gedicht oder als Teil eines solchen ('Ballade') anzusehen und unterscheiden sich nur im angenommenen Alter der 'Ballade'. Die Vermutung, der Text sei älter als Wolfram, ist in der Tat abwegig, nicht etwa, weil sie 'ketzerisch' wäre und weil nicht sein kann, was nicht sein darf, sondern zunächst einmal wegen der Form. Der Zäsurreim in unserem Text macht nicht den Eindruck, als sei er nachträglich eingeführt: Wolfram müßte die Strophenform übernommen, das Reimschema aber vereinfacht haben. Dem widerspricht die Beobachtung, daß der Zäsurreim in Langzeilenstrophen eine Technik des 13. Jh.s ist, wie im Fall des Nibelungenliedes und der Kudrun deutlich wird¹⁶. Außerdem würde die frühe Datierung bedeuten, daß Wolfram die Darstellung der Sigune im 'Parzival' nach dieser 'Ballade' modelliert hätte. Vorbild für Sigune ist zwar die *germainne cosine* bei Chrétien, jedoch hat Wolfram diese Rolle gegenüber Chrétien stark erweitert, und unsere Strophe weist ein Element auf, das Wolfram nicht bei Chrétien gefunden hat: die Trauernde sitzt auf einer Linde. Bei Chrétien heißt es *soz un chesne* (3430). A. HILKA hat angenommen, Wolfram habe *soz* als *sor* verlesen¹⁷; dem hat B. MERGELL widersprochen¹⁸, und man darf wohl vermuten, daß Wolfram diesen Zug bewußt eingeführt hat und eine bestimmte dichterische Absicht damit verband. J. SCHWIETERING war der Ansicht, daß Legenden von Baumheiligen das Vorbild abgegeben haben¹⁹, er verweist auf die Interpretation, die der 'Jüngere Titurel' dieser Situation gibt: Sigune ist die Turteltaube auf dem dürren Ast. Obwohl Wolfram an der entsprechenden 'Parzival'-Stelle nicht von der Turteltaube spricht (daß er sie kannte, geht aus Pz. 57,10 — auf Belakane bezogen — hervor), könnte diese Vorstellung seine Änderung gegenüber Chrétien veranlaßt haben, Sigune auf die Linde zu versetzen. BUR-

gewiesen worden, ebenso wie die Ansicht K. BARTSCHS, der Jüngere Titurel enthielte weitere Wolfram-Strophen (Zwei neue Bruchstücke zu Wolframs Titurel, Germ. 13 [1868] 1—37) keine Nachfolge gefunden hat. Vgl. ferner L. POHNERT, Kritik und Metrik von Wolframs Titurel (Prager Dt. Studien 12), Prag 1908, S. 5—20 und 80—90.

¹⁵ So nimmt L. WOLFF, S. 561 einen dritten Teil von Wolframs Titurel mit Sigunes Klage als Hauptinhalt an.

¹⁶ Vgl. K. STACKMANN, Einleitung zur Kudrun, hg. von K. BARTSCH, 5. Aufl. (Dt. Klassiker d. MA.s), Wiesbaden 1965, S. XLVI; F. NEUMANN, VL 5, Sp. 575; J. CARLES, *Le poème de Kûdrûn*, Paris 1963, S. 134.

¹⁷ A. HILKA, *Der Percevalroman*, Halle 1932, S. 693 (zu 3430 ff.).

¹⁸ B. MERGELL, *Wolfram v. Eschenbach und seine französischen Quellen 2, Wolframs Parzival* (Forsch. z. dt. Spr. u. Dichtg. 11), Münster 1943, S. 149 Anm. 56.

¹⁹ J. SCHWIETERING, *Sigune auf der Linde*, ZfdA 57 (1920) 140—143.

DACHS ausführliche Sammlung von Belegstellen²⁰ zeigt folgende Elemente der Turteltaubenallegorie: Die Turteltaube ist Symbol der unwandelbaren Treue, nach dem Tode des Gefährten klagt sie auf dem dürrn Ast und bleibt allein, sie büßt ihre Sünde — im Gegensatz zur Taube — in der Einsamkeit. Alle diese Züge finden ihre Parallelen in der gegenüber Chrétien vertieften Zeichnung der Sigunengestalt. Sigune ist die wahrhaft Treue, Wolfram stellt ihrer Beständigkeit die Unbeständigkeit Laudines gegenüber (Pz. 253,10 ff., 436,5 ff.), und er faßt ihre Beziehung zu Schionatulander nicht als höfische Minne, sondern als 'Ehe'²¹, Chrétien dagegen spricht von *amis* und *amie*. Ihr Leben verbringt sie nach dem Tode ihres Gefährten allein in ständiger Klage²². Die Vorstellungen von der Turteltaube waren zu Wolframs Zeit Gemeingut, was ihr häufiges Vorkommen in der deutschsprachigen Predigt beweist²³. Im 'Titurel' nennt Wolfram dann auch vorausdeutend Sigune auf der Linde als Symbol der vollkommensten Liebe (Str. 78). Die Parallele zur Turteltaube (die der 'Jüngere Titurel' dann ausführt) wird Wolfram die Anregung gegeben haben, dieses eindringliche Bild von Sigune auf der Linde zu prägen — an Anregung durch eine 'Ballade' brauchen wir nicht zu denken. Es hat sich ja auch bisher noch kein Zeugnis dafür finden lassen, daß ein Epos seinen Stoff einer Ballade entnommen hätte, während die umgekehrte Reihenfolge nachgewiesen ist²⁴. So wird man mindestens den 'Parzival' für eine Sigunen-Ballade voraussetzen müssen. Aber auch die Annahme, Wolfram habe den "Titurel" aus einer erzählenden Ballade, die aus dem 'Parzival' abgeleitet war, entwickelt, ist abwegig. Ganz abgesehen davon, daß eigentlich nur der Dichter selbst die in der Figur angelegten Züge in dieser Weise ausführen konnte, gibt es keine Zeugnisse für eine Balladendichtung in dieser Zeit, und erst recht steht die Annahme eines Rollenliedes der Sigune (denn das müßte es nach der

²⁰ K. BURDACH, Vom Mittelalter zur Reformation III,1, S. 185—195, der allerdings für Sigune noch das Vorbild der Pietà annimmt (S. 189); J. SCHWIETERING, Natur und 'art', ZfdA 91 (1961/62) 108—137, hier S. 123.

²¹ Pz. 440,8; vgl. MARLIS SCHUMACHER, Die Auffassung der Ehe in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach (German. Bibl.), Heidelberg 1967, S. 128.

²² Mit DIETLINDE LABUSCH, Studien zu Wolframs Sigune, Diss. Frankfurt/M. 1959, S. 28 sehe ich Sigunes Leben als Analogie zum mönchischen Leben, nicht als eine imitatio desselben. Die Treue und die Trauer sind gegenüber der Buße (auf die im Text nur 141, 20—23 deutlich hinweisen) die wichtigeren Züge der Sigunengestalt und die entscheidenden Parallelen zur Turteltaube. H. MESSELKENS Einwand (Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen deutschen Literatur, Diss. Köln 1965, S. 98—101) von der Profanierung der Hohelied-Exegese verliert an Gewicht, wenn Analogie angenommen wird.

²³ Vgl. K. BURDACHS Belege a. a. O., aus Speculum ecclesiae deutsch (Mitte 12. Jahrhundert) und Priester Konrad (Ende 12. Jahrhundert).

²⁴ Vgl. H. ROSENFELD, Die Brautwerbungs-, Meerererin- und Südli-Volksballaden und das Kudrun-Epos von 1233, Jb. f. Volksliedforsch. 12 (1967) 80—92.

Form unserer Strophe wohl gewesen sein) im leeren Raum: wir hätten dann doch eher Werke ausgesprochen epischer Haltung anzusetzen²⁵.

Dem 'Jüngeren Titurel' gleichzeitige Balladendichtung kann ebenfalls kaum den Text unserer Strophe geliefert haben. Die äußere Form mit dem Zäsurreim könnte einer Zwischenstufe entstammen (vgl. oben S. 221 f.), jedoch der Stoff schwerlich dem 'Parzival', erst recht nicht dem 'Titurel', da dort die Klageszene der Sigune gar nicht vorkommt. Wolframs Titurelfragmente scheinen zudem so gut wie unbekannt gewesen zu sein.

Auch wo Wolfram als 'Parzival'-Dichter genannt ist, werden sie nie erwähnt (d. h. vor Fertigstellung des 'Jüngeren Titurel', der dann als Werk Wolframs mehrfach aufgeführt wird; F. H. v. D. HAGEN, *Minnesänger IV*, S. 219 f.), und Albrecht hätte kaum in die Maske Wolframs schlüpfen können, wenn über Art und Umfang von Wolframs Dichtung weithin Klarheit bestanden hätte. Wäre Albrechts Anteil am 'Jüngeren Titurel' dem gesamten Publikum bekannt gewesen, hätte es weder der Hinweisstrophen noch des Verfasserfragments bedurft²⁶.

Als Quelle für Form und Stoff kommt eigentlich nur der 'Jüngere Titurel' in Frage, zumindest hinterläßt diese Annahme am wenigsten ungelöste Probleme. Wir hätten es mit einer Strophe zu tun, die im Gefolge des 'Jüngeren Titurel' unter Anschluß an die Klageszenen der Sigune entstanden ist und diese Klage zum Inhalt hat, d. h. mit einem Rollengedicht der Sigune. Dieses Rollengedicht charakterisiert die sprechende Person nicht nur durch den Inhalt, sondern bereits durch die Form: bei den ersten Tönen war es dem Zuhörer klar, daß eine Figur aus dem 'Jüngeren Titurel' sprach. Da unsere Strophe bereits um 1300 in die Hs. A eingetragen wurde, dürfte es sich bei ihr um das früheste Gedicht in der Strophe des 'Jüngeren Titurel' handeln (vgl. aber oben zur Übergangsstufe *HM) und konnte damit in der Wahl des Tones dem Zuhörer noch die Bindung an das Werk suggerieren, die bei den späteren Dichtungen — als nächster Dichter gebraucht wohl Otto z. Turne II. (urk. 1312—1331) die Strophe — aufgegeben ist, so weit, daß später Hadamar von Laber dem Ton den Namen gibt.

Rollengedichte²⁷, die eine Klage zum Inhalt haben, kennen wir aus dem Minnesang: die Witwenklagen Reinmars (MF 167,31) und Hartmanns (MF 217,14). Hier aber ist es keine historische Gestalt, sondern eine literarische Figur, die spricht. In entfernt vergleichbarem Zusammenhang werden Gedichte als von

²⁵ Zur Ballade vgl. H. FROMM, *Das Heldenzeitlied des deutschen Hochmittelalters*, *Neuphil. Mitteil.* 62 (1961) 94—118.

²⁶ Vgl. WOLF, *Ausgabe I*, S. XXVII f. und RÖLL S. 78.

²⁷ Unter 'Rollengedicht' verstehe ich hier ein Gedicht, das einer bestimmten (historischen oder erfundenen) Gestalt in den Mund gelegt wird, ohne daß diese erzählend eingeführt wird. Außer Betracht bleiben daher die Formen des Wechsels, des Frauenliedes oder des Tageliedes (als Rollenlied des Wächters wie Hadlaub, Schw.MS. S. 304 f.), weil dort nicht bestimmte Personen, sondern typisierte Gestalten sprechen.

Tristan verfaßt — und damit von ihm gesprochen — ausgegeben²⁸, oder ein Musikstück wird als Tristans Klage — *Lamento di Tristano* — bezeichnet²⁹. Bei unserem Text mag eine Gattung des Rollengedichts auslösend gewirkt haben, die in deutscher Sprache zur Zeit der Abfassung dieser Strophe aufblühte: die Marienklage. Die älteste lateinische Marienklage und Vorbild der deutschen Texte, der Gottfried von St. Victor zugeschriebene, gegen Ende des 12. Jh.s verfaßte *‘Planctus ante nescia’*³⁰ ist ein reiner Monolog, so daß die Vorstellung aufgenommen konnte, Maria selbst habe den *Planctus* offenbart und dem Schreiber diktiert³¹. Der lateinische *Planctus* wurde bald ins Deutsche übersetzt (Nieder-rheinische Marienklage, um 1200), im Lauf des 13. Jh.s kommen dramatische Marienklagen hinzu. Auf unsere Strophe, die auf ostmitteldeutschem Gebiet aufgezeichnet wurde³², mag die böhmische Sondertradition der monologischen Marienklage Einfluß ausgeübt haben, die rein in der Münchner, in veränderter Form in der Aggsbacher und in der sog. Böhmisches Marienklage erhalten ist³³. Wenngleich die Überlieferung aus späterer Zeit stammt, kann sich diese Sondertradition doch bereits im Lauf des 13. Jh.s ausgebildet haben.

Sprachliche Berührungen zwischen den deutschen Marienklagen und der Klagestrophe der Sigune gehen nicht über formelhafte Wendungen hinaus, z. B. *wâinen, clagen mu3 ich han* (Lichtentaler Marienklage, hg. von F. J. MONE, *Schauspiele des Mittelalters I*, Karlsruhe 1846, S. 31—37, v. 10); *truren, beinen, clage ich* (ebda. v. 128); *linden este* unserer Strophe korrespondiert *cru3ez ast* (ebda. v. 91).

Die dichterische Qualität unserer Strophe zeigt sich im Vermeiden platter Formelhaftigkeit: *iamer, lait* und *clag* werden nicht summarisch aufgezählt, sondern in den Aussagen der ersten drei Halbverse differenziert. Subjekt ist

²⁸ Li Lais dou Chievrefuel (hg. von K. BARTSCH, *Chrestomathie de l’ancien Français*, Leipzig 71895, Sp. 227—230 u. F. H. v. D. HAGEN, *Minnesinger IV*, S. 579—581 nach der Berner Hs.) wird in der Berner Hs. Tristan zugeschrieben (v. D. HAGEN S. 579; L. SUDRE, *Les Allusions à la Légende de Tristan*, Rom. 15 [1886] 534—557, hier S. 554); vgl. ferner die Gedichte im *Tristan-Prosaroman* (hg. von RENÉE L. CURTIS, *Le Roman de Tristan en Prose I*, München 1963); H. PERI, *Episodes inédits du Roman de Tristan* (ms. de Jérusalem), avec deux nouveaux ‘lais de Tristan’, in: *Scripta Hierosolymitana 2*, Jérusalem 1955, S. 1—24.

²⁹ J. WOLF, *Die Tänze des Mittelalters*, Arch. f. Musikwiss. 1 (1918/19) 10—42, Schallplatte: Deutsche Grammophon, Archiv 37002.

³⁰ K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church I*, Oxford 21951, S. 496—498; vgl. K. DE VRIES, *De Mariaklachten*, Zwolle o. J., S. 387 f. Zur Marienklage vgl. E. WIMMER, *Maria im Leid. Die Mater dolorosa insbesondere in der deutschen Literatur und Frömmigkeit des Mittelalters*, Diss. (masch.) Würzburg 1968.

³¹ H. BARRÉ, *Le ‘Planctus Mariae’*, Rev. asc. et myst. 28 (1952) 243—266, hier S. 264.

³² Vgl. WOLF, Ausgabe I, S. LIII. In unserem Text weisen auf ostmd. (speziell böhmisches) Gebiet das Nebeneinander von diphthongierten und monophthongierten Formen.

³³ Vgl. H. EGGERS, VL 5, Sp. 662.

jeweils das Wort, das das Leid bezeichnet. Die Person erscheint im Dativ, als Pronomen und als Akkusativobjekt (*mein sendes hercz*): das Leid gewinnt immer mehr Herrschaft über die Person; heißt es in der ersten Halbzeile noch *ist mir entsprungen*, so lautet es in der dritten *clag hat betwungen*: das Leid wird immer stärker objektiviert. In der letzten Zeile aber ist die Person Subjekt, das Leid Objekt: aus dem bezwingenden persönlichen Leid ist der Vollzug der Totenklage geworden: *sufczen, travren* (die Augen niederschlagen), *wainen* sind Äußerungen des Schmerzes, nicht mehr der Schmerz selbst. Die beiden letzten Zeilen umgreifen in antithetischem Parallelismus noch einmal die ganze Situation. So erscheint die Strophe auch durchaus in sich abgeschlossen.

Die Existenz eines Rollen-Klageliedes, der Marienklage, kann zum Entstehen einer Sigunenklage vor allem deshalb beigetragen haben, weil Sigune im 'Parzival', ja schon bei Chrétien³⁴ in einer Stellung erscheint, in der später Maria geschildert und bildlich dargestellt wurde: mit dem Toten im Schoß. Man hat sogar versucht, in Wolframs Beschreibung der Sigune eine dichterische Wurzel des Vesperbildes zu finden³⁵. Die ersten plastischen Verwirklichungen der Pietà sind kurz nach 1300 anzusetzen³⁶, doch ist die Vorstellung von der trauernden Maria mit Christus im Schoß in der Literatur schon vorher zu belegen: in Heinrichs von Neustadt 'Gottes Zukunft' (v. 3333 ff.) und vor allem bei Mechthild von Hackeborn (1241—1299), deren Darstellung vielleicht von einer Plastik inspiriert wurde³⁷. Im späten 13. Jh. mag man eine Parallelität in der Haltung Marias und Sigunes empfunden haben, zumal die Jungfräulichkeit Sigunes als Abbild der Jungfräulichkeit Mariens, die ja als Verkörperung der Kirche auch jungfräuliche Braut Gottes ist³⁸, die Schöpfung einer Sigunenklage nach dem gattungsmäßigen Vorbild der Marienklage begünstigen konnte. Auch die Interpretation des 'Jün-

³⁴ Perceval 3431 f., vgl. auch Chrétien's Erec 4634 f., wo Enide den totgeglaubten Erec in ihren Schoß nimmt.

³⁵ So W. LIPPHARDT, Studien zu den Marienklagen, PBB 58 (1934) 390—444, hier S. 435 f. J. SCHWIETERING sieht die literarische Gestaltung der Pietà (gestützt auf W. PINDER) als Prototyp der Sigune, erkennt jedoch im 'Parzival' eine deutlichere Plastik der Klageszene als in den nur andeutenden Texten um Maria (Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst. 1. Zur Geschichte des deutschen Vesperbildes, ZfdA 60 [1923] 113—118).

³⁶ ELISABETH REINERS-ERNST, Das Freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung, München 1939, S. 30 f.; WIMMER S. 259 f.

³⁷ *Liber specialis gratiae* I,18 (Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae II, Sanctae Mechtildis . . . Liber specialis gratiae . . . ed. Solesmensis O. S. B. Monachorum cura et opera, Paris 1877): *Ad Vesperas, vidit Dominum quasi de cruce depositum, et beatam Virginem ipsum in sinu tenentem*. Dieses und andere Beispiele aus der Literatur bei WIMMER, S. 261—263; ferner Könemann, Wurzgarten, hg. von L. WOLFF (Niederdt. Denkm. 8), Neumünster 1953, v. 5961 ff.

³⁸ Vgl. St. Trudperter Hohes Lied; für die lat. Autoren F. OHLY, Hohelied-Studien, Wiesbaden 1958, S. 125 ff.

geren Titurel': Sigune als Turteltaube, wird die Analogie gestützt haben, da im Rahmen der Hohelied-Deutung die Turteltaube auf Maria bezogen wird³⁹.

Frühe Illustrationen zum 'Parzival' sind leider nicht erhalten, in einem der späteren Bilder⁴⁰ ist die Darstellung der Sigune jedoch ikonographisch vom Vesperbild beeinflusst: hier ist die Analogie Bild geworden, so wie sie in unserer Klagestrophe Sprache geworden ist. Die selbständige Marienklage ist so etwas wie ein literarisches 'Andachtsbild'⁴¹, in dem eine bestimmte biblische Szene isoliert und gefühlsmäßig — insbesondere im Hinblick auf die *compassio* — stark aufgeladen wird. Entsprechend wird in der Sigunenklage eine Szene aus dem erzählerischen Zusammenhang gelöst und lyrisch verdichtet, wobei Gefühlsmomente eine herausragende Rolle spielen. Denn unbeschadet der Feststellung WOLFS, daß die Strophe aus stilistischen Gründen Albrecht kaum zugesprochen werden kann, nimmt sie doch einzelne Wörter und Wendungen aus dem Zusammenhang der Sigunenklagen im 'Jüngeren Titurel': *mich iamers twinget* (5208), *mit solchem iamer . . . besetzen* (5129), *iamer* (5120,21,24), *fende not* (5160). Strophe 5117 sind *trojt* und *freude* genannt, 5157 *iamer* und *hoher mvot*, *freude* und *weklage* gegenübergestellt. 5108 heißt es *da vf der linden este* und 5115 wird vom *vil werden toten* gesprochen. Elemente aus der Szene des 'Jüngeren Titurel' sind also aufgenommen, die Situation der Sigune, dort in vielen Strophen ausgebreitet, erscheint hier verdichtet in den besonders gefühlshaltigen Klagewörtern.

Eine letzte Parallele zwischen Marien- und Sigunenklage liegt vielleicht auch in der musikalischen Gestaltung. Die Sigunenklage entnimmt ihre Melodie dem

³⁹ Vgl. A. SALZER, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lat. Hymnenpoesie des Mittelalters, Linz 1893, S. 134—140. Wenn DIETLINDE LABUSCH S. 36 eine Parallelität 'im Sinne des Begriffes der 'Gottesbraut' ablehnt, so ist zu sagen, daß Sigune natürlich nicht als 'Gottesbraut' gesehen wird, sondern die Analogie Maria-Sigune schließt in diesem Bezug die Analogie Christus-Schionatulander ein.

⁴⁰ Die drei Bilder der Sigunenszene in Cod. pal. 339 (n), fol. 185v; Dresden Cod. 66 (o), fol. 175r und Wien, Nat. Bibl. 2914 (m), fol. 160r gehören sämtlich dem 15. Jahrhundert an, vgl. K. BENZINGER, Parzival in der deutschen Handschriftenillustration des Mittelalters, Straßburg 1914. In m ist Sigune ohne den Toten abgebildet, in n ist es ein Brustbild, in o jedoch eine vom Vesperbild beeinflusste Darstellung, vgl. LIPPHARDT S. 436; WIMMER S. 264. Die Illustrationen in Hs. W des 'Jüngeren Titurel' zeigen nach WOLFS Beschreibung, Ausgabe II, S. XVIII f., Sigune auf der Linde mit Schionatulanders Sarg, also nicht in der Haltung der Pietà; vielleicht jedoch in entsprechender Stellung 170v: 'Sigune hält irrtümlich Orilus im Schoß. Tschionatulander liegt bewußtlos vorne links' (S. XVIII).

⁴¹ Diesen Terminus verwendet in der Literaturwissenschaft erstmals TH. WOLPERS, Die englische Heiligenlegende des Mittelalters (Anglia-Buchreihe 10), Tübingen 1964, S. 30 ff. WOLPERS spricht von einem mehr lyrischen als epischen Verfahren, einer 'verdichtenden Kurzfassung' (S. 32).

'Titurel'⁴², die Trier-Alsfelder Marienklage greift auf die des Nibelungenliedes zurück⁴³, und in der Bordesholmer Marienklage wird die von Walthers Palästinalied zweimal verwendet⁴⁴. Leider ohne Melodie sind die zwölf Walther- und-Hildegund-Strophen im Zehnjungfrauenspiel, doch darf man annehmen, daß sie auf die (nicht erhaltene) Melodie des Epos gesungen wurden⁴⁵. Möglicherweise bergen die geistlichen Spiele noch unbekannt Kontrafakte, denn die erhaltenen Melodien sind noch längst nicht alle veröffentlicht⁴⁶. Geistliche Spiele, hier besonders Marienklagen, übernehmen Melodien aus der weltlichen Dichtung, auch aus dem Epos. Bei dem Palästina-Lied, das ja seinerseits eine Kontrafaktur ist⁴⁷, mag die Thematik von Walthers Text den Anstoß gegeben haben; bei der Übernahme der Nibelungen-Melodie für die Trier-Alsfelder Marienklage (die vielleicht mit der ähnlich beginnenden Strophe im Zehnjungfrauenspiel auf eine im mitteldeutschen Raum beheimatete selbständige Klage zurückgeht⁴⁸) könnte die Tatsache von Bedeutung gewesen sein, daß es — in geographischer Nähe — eine mit dem Typus der Marienklage verwandte Sigunenklage gab, die ihrerseits eine Epenmelodie ähnlicher Struktur verwendete.

Die Annahme solcher wechselseitigen Beziehungen gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir uns folgendes klar machen: Der Schreiber, der die Melodie aufzeichnete, tat dies, weil man sie an dem Ort, für den die Handschrift bestimmt war, als Melodie des Epos nicht kannte — andernfalls wäre die Aufzeichnung

⁴² Vgl. dazu BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, 267—270. R. J. TAYLOR, Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters, Darstellungsband (Slg. Metzler), Stuttgart 1964, S. 20 f.; JAMMERS, Ausgewählte Melodien, S. 149 f.; ders., Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik, Heidelberger Jahrbücher 1 (1957) 31—90, hier S. 71 f.; ders., Der musikalische Vortrag des altdeutschen Epos, DU 11 (1959) 98—116, hier S. 105.

⁴³ Zuerst A. GEERING, Die Nibelungenmelodie in der Trierer Marienklage, in: Kongreßbericht v. 4. Kongreß d. Intern. Ges. f. Musikwiss., Basel 1949, S. 118—121; ausführlicher BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, 256—262; dagegen S. BEYSCHLAG, Langzeilen-Melodien, ZfdA 93 (1964) 157—176, hier S. 157—164.

⁴⁴ ANNA AMALIE ABERT, Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, Musikforsch. 1 (1948) 95—105; B. KIPPENBERG, Der Rhythmus im Minnesang (MTU 3), München 1962, S. 165 u. 228.

⁴⁵ BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, 255. Wenn KARIN SCHNEIDER (Hg.), Das Eisenacher Zehnjungfrauenspiel (TdSpMA 17), Berlin 1964, S. 12 vom 'Rhythmus der alten Nibelungenstrophen' spricht, dürfte das auf einem Irrtum beruhen; vgl. O. BECKERS, Das Spiel von den zehn Jungfrauen und das Katharinenspiel (Germanist. Abh. 24), Breslau 1905, S. 35.

⁴⁶ Leider ist zu E. A. SCHULER, Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters, Kassel u. Basel 1951, der angekündigte 2. Band mit den Melodieausgaben nie erschienen. Melodien der Tegernseer, Trierer und Bordesholmer Marienklagen hat W. LIPPHARDT im Finkensteiner Liederbuch 2 (Finkensteiner Blätter 2), hg. von W. HENSEL, Kassel [1929] S. 33—43 veröffentlicht.

⁴⁷ W.-H. BRUNNER, Walthers v. d. Vogelweide Palästinalied als Kontrafaktur, ZfdA 92 (1963) 195—211.

⁴⁸ Vgl. H. EGGERS, VL 5, Sp. 664 und BECKERS S. 94.

überflüssig gewesen. Daß gerade in dieser Handschrift überhaupt eine Melodieaufzeichnung erfolgte, erklärt sich auch aus der geographischen Situation: nahezu alle Notenaufzeichnungen von Minneliedern stammen aus Mitteldeutschland, und die Sprache unserer Handschrift verweist auf ostmitteldeutsches Gebiet⁴⁹. Da der Schreiber keine Strophe aus Albrechts Werk unterlegte (etwa die erste, was das natürlichste gewesen wäre), sondern eine andere Strophe, darf man annehmen, daß die Aufzeichnung besagte: das Epos singt man nach der (womöglich bekannten) Melodie von *Iamer ist mir entsprungen*⁵⁰. Weil der Schreiber der Melodie nicht mit dem des Epos identisch ist, auch seine Identität mit dem Korrektor der Handschrift zweifelhaft scheint⁵¹, können wir annehmen, daß die Aufzeichnung nicht auf die handschriftliche Vorlage zurückgeht (dann hätte sie der erste Schreiber kopieren können), sondern auf Kontakt mit der Vortragspraxis; sei es, daß der Schreiber selbst ein Vortragskünstler war, oder daß sie auf die Angaben eines solchen zurückgehen, was wegen des zweimaligen Ansetzens bei der strittigen Auftaktnote der letzten Halbzeile (s. oben S. 220 f.) wahrscheinlicher ist⁵².

Der Vortragskünstler nahm den Text der Beispielstrophe vermutlich aus seinem Repertoire. Also kann die Sigunenklage zumindest an diesem Ort recht bekannt gewesen sein, bekannter als der 'Jüngere Tituel' selbst, denn wer fünftausend Strophen gehört hatte, vergaß die Melodie bestimmt nicht mehr. Daß die Sigunenklage uns in keiner anderen Aufzeichnung überkommen ist, wird damit zusammenhängen, daß sie einem Gedichttyp angehörte, der fast ausschließlich im mündlichen Vortrag lebte, und nur an diesem Ort, wohin sie dem 'Jüngeren Tituel' vorangegangen war und wo sie gleichsam aus technischen Gründen, als Hinweis für den Vortrag, aufgezeichnet wurde, gelangte sie in eine Handschrift. Vielleicht tun wir hier einen Blick in eine literarische Schicht, die sonst verloren ist, vielleicht gab es noch mehr derartige Episodendichtung, auf die wir die vielzitierten Worte des Marnier beziehen können:

*Sing ich dien liuten mîniu liet,
so wil der êrste daz
wie Dieterich von Berne schiet,
der ander, wâ künc Ruother saz,
der dritte wil der Riuzen sturm, sô wil der vierde Ekkartes not . . .*

(XV, 261—265)

⁴⁹ Zur Sprache: WOLF, Ausgabe I, S. LIII; zu den Melodieaufzeichnungen BERTAU, Sangverslyrik, S. 11 und Anhang I, Anm. 5; im ostmd. Raum konnten die fürstlichen Liebhaber 'von wandernden Musikern . . . unterwiesen, mit solchen Musikaufzeichnungen etwas anfangen' (S. 11).

⁵⁰ Vgl. J. Tit. Str. 5986. Das wird in der neueren Forschung nicht mehr bestritten; zur Frage, ob die Melodie Wolfram zugehört, vgl. Anm. 42 und unten S. 233 f.

⁵¹ WOLF, Ausgabe I, S. XLV.

⁵² Vgl. BERTAU, Sangverslyrik S. 12, wo er den 'Art de dictie' (1392) von Eustache Deschamps zitiert, der eine vergleichbare Praxis bezeugt.

Abschließend stellt sich die Frage: Ist unsere Strophe ein vollständiges Gedicht, oder ist sie nur Teil eines solchen? Wie oben S. 227 zu zeigen versucht wurde, vollzieht sich in der Strophe die Objektivierung des Schmerzes zur Klage, und insofern ist sie in sich abgerundet und vermöchte für sich zu stehen. Es wäre dann zu überlegen, ob sie als Teil eines größeren Aufführungszusammenhanges zu denken ist, wie HUGO KUHN dies für die einstrophigen Lieder des späten Minnesangs erwägt⁵³. So könnte die Strophe am Ende eines Musikstückes gestanden haben — es gibt ja auch einen textlosen 'Lamento di Tristano'. Als zweite Möglichkeit ist ein längeres Episodengedicht in monologischer Form anzunehmen; unsere Strophe wäre dann die erste, denn es ist kaum denkbar, daß der Schreiber eine Strophe mitten aus einem Gedicht herausgegriffen hätte. Auch inhaltlich spricht nichts dagegen: Melodie und Text machen dem Hörer sofort die sprechende Person klar, und an die erste Strophe schließt sich der Inhalt der Klage: eine knappe Erzählung, wie es zum Tode Schionatulanders kam. Da eine Entstehung nach dem 'jüngeren Titurel' am wahrscheinlichsten ist, bedurfte es keiner ausführlichen Darstellung des Zusammenhangs. Andeutungen genügten — wie auch in der ersten Strophe die Situation Sigunes nur angedeutet ist. In vielleicht zehn weiteren Strophen wäre die Erzählung durchaus zu bewältigen gewesen, wir hätten dann ein Gedicht von der Länge der jüngeren Balladen oder auch der monologischen Marienklage, ein Gedicht, das im Gedächtnisrepertoire eines wandernden Vortragskünstlers gut Platz hatte und deshalb keinen in den Handschriften fand.

II

Die Melodie, die zu unserer Strophe aufgezeichnet ist, wurde mehrfach ediert. Die neueren Ausgaben seien im folgenden kurz charakterisiert:

1. BERTAU-STEPHAN⁵⁴ machen Gebrauch von der immanenten Kritik und korrigieren die letzte Halbzeile (γ) wegen des textlich fehlenden Auftakts. Ferner ziehen sie die zweite Überlieferung der Melodie zum Cisiojanus des Mönchs von Salzburg heran und stützen dadurch die Lesart der ersten Halbzeile (α) gegen die Lesarten der beiden anderen α -Distinktionen. Die Ausführung ist wohl so gedacht, wie BERTAU, Sangverslyrik S. 56—58 darlegt: nicht streng taktierend, mit durch den Text gegebener Rhythmik; die Melismen sollen schnell ausgeführt werden, ohne neue Hebungen zu schaffen⁵⁵.

⁵³ H. KUHN, Minnesangs Wende (Hermaea, N. F. 1), Tübingen 21967, S. 82.

⁵⁴ BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, 265 Wiedergabe nach der Handschrift (ähnlich K. BERTAU, Epenrezitation im deutschen Mittelalter, Et. Germ. 20 [1965] 1—17, hier S. 9), S. 270 krit. Melodietext (nach KIPPENBERG, S. 35—40 Editionsart 4 — neutrale Transkription), die unkorrigierte Fassung wurde ohne Taktstriche übernommen von O. PAUL-INGEBORG GLIER, Deutsche Metrik, München 41961, S. 73. Bei BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, auch Foto aus der Hs. (gegenüber S. 258), Faksimile bei F. H. v. D. HAGEN, Minnesinger IV, S. 774 (Editionsart 2 — genaue Transkription).

⁵⁵ K. H. BERTAU-R. STEPHAN, Rez. von E. JAMMERS, Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik, AfdA 71 (1959) 57—74, hier S. 68 f.

2. JAMMERS hat zwei Editionen vorgelegt⁵⁶. Notenmäßig weicht seine erste Ausgabe von der Handschrift in der ersten γ -Distinktion ab: er korrigiert γ_1 nach γ_2 , indem er das f zu Beginn nicht als Auftaktton faßt, sondern — vom Choral herkommend — als obligatorisches Initium. Er setzt also zur auftaktigen Textzeile unter γ_1 das f zweimal. Nachdem BERTAU-STEPHAN in ihrer Rezension widersprochen hatten (S. 67), korrigiert er in seiner zweiten Ausgabe S. 149 diese Stelle, aber nur, 'um das Schema deutlicher zu bringen' (S. 79), hält jedoch grundsätzlich am obligatorischen Initium fest⁵⁷. Warum JAMMERS in der ersten Edition S. 73 in der Distinktion β nicht b, sondern h schreibt, obwohl die Handschrift b hat, bleibt ebenso unbegründet (in der zweiten steht b) wie die anderen Abweichungen von der Handschrift in der zweiten Ausgabe⁵⁸. Anders als BERTAU-STEPHAN korrigiert JAMMERS die Kadenzen von α nicht nach α_1 , sondern beläßt sie in der unterschiedlichen Fassung der Handschrift.

3. R. J. TAYLOR⁵⁹ gibt gleich zwei Umschriften, die vor allem im Taktgeschlecht differieren: besonders die erste im Zweiertakt ist problematisch, weil die Kadenzen von α_1 und α_2 ungleiche Notenwerte erhalten⁶⁰. In der Frage des Auftakttones der Distinktion γ geht er mit BERTAU-STEPHAN: bei fehlendem Auftakt läßt er das f weg. Die Kadenz von α_1 korrigiert er ohne Begründung nach α_2 und α_3 , die Melismen am Ende von γ bringt er in einer eigenartigen Rhythmisierung und stellt instrumentale Ausführung zur Diskussion, ohne allerdings dafür Anhaltspunkte in der handschriftlichen Überlieferung zu haben.

Die Feststellung, daß eine instrumentale Begleitung der Epen nicht nachweisbar ist, Melismen für die überlieferten Epenmelodien jedoch geradezu typisch sind, würde eher gegen instrumentale Ausführungen sprechen. Im Einzelfall kann vielleicht doch ein Instrument Melodieteile, auch Melismen übernommen haben, schon um größere Abwechslung in den musikalischen Vortrag zu bringen. Überhaupt wird die jeweilige Ausführung stark von der Eigenart des Vortragskünstlers geprägt gewesen sein, wie er innerhalb des einheitlichen melodischen Rahmens seinen Vortrag zu differenzieren wußte.

4. S. BEYSLAGS Wiedergabe⁶¹ beruft sich auf das Faksimile bei v. D. HAGEN und auf BERTAU-STEPHAN. Die Kadenzen von α werden wie bei BERTAU-STE-

⁵⁶ JAMMERS, Das mittelalterliche deutsche Epos, S. 73 und ders., Ausgewählte Melodien, S. 149 f.

⁵⁷ Dazu BERTAU, Minnesang-Studien, S. 541.

⁵⁸ d c statt c B über *vren-de* und d statt c über *wer-den*.

⁵⁹ TAYLOR, Melodienband, S. 17 f., Editionsart 7 (rhythmisierende Übertragung).

⁶⁰ Vgl. TAYLOR, Melodienband, S. 40. Zum grundsätzlichen Einwand gegen die taktmäßige Übertragung vgl. BERTAU, Sangverslyrik, S. 56—58; KIPPENBERG S. 60—67.

⁶¹ S. BEYSLAG, Altdeutsche Verskunst in Grundzügen (6., Neubearb. Aufl. der Metrik der mhd. Blütezeit), Nürnberg 1969, Anhang Nr. 15, Editionsart 4.

PHAN nach α_1 korrigiert, als Auftaktton von δ konjiziert er nicht d (wie BERTAU-STEPHAN), sondern f^{62} . Bei der Abweichung im Schlußmelisma von γ_1 (d statt e) dürfte es sich um einen Druckfehler handeln. Störend ist, daß die Bezeichnung der Distinktion über dem ersten Volltakt und nicht über dem Auftakt steht, der doch bereits zur Distinktion gehört (richtig bei β und δ).

Die am besten begründete Version ist die von BERTAU-STEPHAN. JAMMERS' Editionen weisen zu viele unerklärte Abweichungen von der Handschrift auf und bleiben auch in ihrer Voraussetzung, daß der gregorianische Choral als Grundlage auch der weltlichen Musik zu denken sei, problematisch. Auch seine Prämisse von der gleichen Dauer aller Töne kann JAMMERS nicht durchgängig beibehalten, sondern muß bei einsilbigen Takten längere Notenwerte annehmen. TAYLORS Wiedergabe ist zu modal-schematisch und bringt die Freiheiten, die der mittelalterliche Sänger gewiß besaß, nicht einmal andeutend zum Ausdruck. BEY-SCHLAGS Edition ist bis auf Kleinigkeiten durchaus verwendbar; für die weiteren Überlegungen wird die Fassung von BERTAU-STEPHAN als Grundlage genommen.

BEY-SCHLAG hatte in seinem Aufsatz 'Langzeilen-Melodien'⁶³ die Titurelweise im Zusammenhang mit anderen überlieferten Epenmelodien, vornehmlich der Trier-Alsfelder (Nibelungenlied?) und der des Jüngeren Hildebrandliedes, betrachtet. Obwohl er der Zuordnung der Trier-Alsfelder Melodie zum Nibelungenlied entgegentritt (er postuliert eine echte Vierlangzeilen-Melodie), ist sie ihm doch Zeugnis für ein altes 'achthebiges episch-lyrisches Langzeilenpaar unbegrenzter Reihungsmöglichkeit'⁶⁴. Auch die Titurelmelodie bewahrt die Zweiteiligkeit der Strophe, die Charakteristikum der heimischen Tradition ist. Darüber hinaus scheint mir jedoch eine vergleichende Betrachtung der Epenstrophen zusätzliche Aussagen über die Verwandtschaft und Genese der einzelnen Strophentypen zu ermöglichen.

Die Titurelmelodie ist folgendermaßen aufgebaut: $\alpha\beta / \alpha\gamma / \delta / \alpha\gamma$. Die Strophe ist deutlich zweigeteilt durch die Wiederholung der Distinktion γ , die mit ihrem Grundtonmelisma Schlußcharakter hat. Die Distinktion δ ist in ihrer melodischen Struktur (mit dem Melisma im drittletzten Takt) der Distinktion β sehr ähnlich, verwendet aber als Rezitationston d, ebenso wie γ . Durch den Schluß auf d ist die melodische Zäsur zwischen γ und α nur schwach verwirklicht, da α mit d beginnt. Musikalische Synaphie herrscht ebenfalls zwischen beiden Langzeilenhälften, da die letzten Töne der Anverse und die ersten der Abverse identisch sind. BERTAU-STEPHAN folgern daraus, daß der Zäsurreim nicht ursprünglich zur Strophe gehörte⁶⁵. Hinzu kommt, daß in den beiden anderen Epenmelodien, der zur Alsfelder Marienklage und zum Jüngeren Hildebrandlied, der Reim nur

⁶² Vgl. BERTAU, Sangverslyrik, S. 27 f.: Auftaktton und Ton der ersten Hebung differieren in den meisten Fällen.

⁶³ ZfdA 93 (1964) 175—176.

⁶⁴ ZfdA 93, 175.

⁶⁵ ZfdA 87, 268 f., dort auch die anderen Argumente für die Autorschaft Wolframs.

melodisch nicht identische Zeilen bindet, mit Einführung des Zäsurreims in die Titurelstrophe jedoch durch den Reim Zeilen mit gleicher Melodie gebunden werden. Diese Überbetonung und Häufung der Bindung macht ebenfalls eine nachträgliche Einführung des Zäsurreims wahrscheinlich. Dieser erweist sich bei Betrachtung der gesungenen Strophe als ausgesprochen manieristischer Stilzug der Übersteigerung und paßt somit gut zu den Stileigenschaften Albrechts. Es sprechen also mehrere formale Gründe für eine Autorschaft Wolframs.

Die Titurelstrophe zeigt Ähnlichkeiten im Aufbau mit der Alsfelder Strophe ($\alpha\beta / \gamma\delta / \alpha\beta / \gamma\delta$): beide sind zweiteilig, jeder Anvers schließt auf der Finalis, die Zeilenenden sind durch Melismen hervorgehoben, besonders deutlich die letzten Takte der Zeilen 2 und 4. Diese Ähnlichkeit ist sicher nicht rein zufällig, denn ausgedehnte Schlußtonmelismen wie Abvers 2 und 4 der Titurelstrophe sind bei klingenden Kadenzen ungewöhnlich⁶⁶; hier war die Konvention der Schlußtonmelismen am Ende der Halb- bzw. Ganzstrophe stärker als die Durchsetzungsfähigkeit der klingenden Kadenzen. Im Nibelungenlied ist die Melodieführung den klingenden Kadenzen besser angepaßt (Paenultimakadenz in α und γ). In der Titurelmelodie schlägt wohl das ältere Bauprinzip durch, gleichzeitig wird die sprachlich oft nur schwach markierte Zäsur durch die Melodie um so stärker hervorgehoben. Hinter der Alsfelder und der Titurelstrophe steht, wie BEYSCHLAG aufgezeigt hat⁶⁷, ein Grundmodell. Über BEYSCHLAGS Bestimmungen hinaus läßt es sich jedoch noch stärker profilieren: In diesem achthebigen⁶⁸ Doppellangzeilenpaar schließt jeder Anvers auf Finalis (Alsfeld und Titurel); die Zeilenkadenzen sind durch kleine, die Kadenzen am Ende jeder zweiten Langzeile durch umfangreiche Melismen hervorgehoben; die Kadenzen der Abverse waren männlich⁶⁹. Was die Abfolge der Distinktionen angeht, so bieten beide Strophen zwei verschiedene Möglichkeiten an: in der Alsfelder Melodie wird keine Distinktion wiederholt ($\alpha\beta\gamma\delta$), in der Titurelmelodie jedoch die Distinktion α ($\alpha\beta\alpha\gamma$). Während BEYSCHLAG annimmt, daß hier Einflüsse des Leichs deutlich werden⁷⁰, glaube ich, daß Wolfram doch dem Grundmodell näher steht. Die

⁶⁶ BERTAU, Sangverslyrik, S. 43.

⁶⁷ ZfdA 93, 173 ff.

⁶⁸ In der Titurelmelodie ist γ Erweiterung eines Viertaktmodells (vgl. BERTAU, Sangverslyrik, S. 87), δ eine Neuschöpfung: sie variiert die melodische Gestalt von β in der Lage von γ .

⁶⁹ Diese Aussage widerspricht nicht der von BEYSCHLAG postulierten 'Kadenzfreiheit' der Langzeile (S. 163), die männliche Füllung dürfte jedoch der klingenden gegenüber die Regel gewesen sein, da sich die Abneigung der Lyriker gegen Ultimamelismen kaum erklären ließe, wenn diese in der Epik üblich gewesen wären. Daß neben männlichen auch klingende Kadenzen grundsätzlich möglich waren, sei nicht bestritten.

⁷⁰ ZfdA 93, 175. Allerdings scheint die abschließende Bemerkung zu diesem Typ doch wieder auf sein höheres Alter deuten zu sollen, und damit wäre eigentlich die umgekehrte Reihenfolge angedeutet: die getanzte Heldenballade beeinflusst den Leich. Die

Distinktion γ in der Alsfelder Melodie ist nämlich in den beiden Schluß(Kadenz-) takten gleich der Distinktion α , so daß sie als freie Variation derselben gelten darf⁷¹. Die Alsfelder Melodie wäre demnach über $\alpha\beta\alpha'\gamma$ auf den Typ $\alpha\beta\alpha\gamma$ zurückzuführen. Dieser Bezug auf ein gemeinsames Grundmodell von Alsfelder und Titurelmelodie macht mir die Zugehörigkeit der Alsfelder Melodie zum Nibelungenlied auch gegenüber BEYSCHLAGS Argumenten wahrscheinlich⁷². Wenn die Vierhebigkeit des letzten Abverses melodisch durch Erweiterung oder Aus-textierung der dreitaktigen Zeile der Alsfelder Strophe gewonnen wird, so besagt das noch nichts über eine historische Priorität der acht- oder siebenhebigen Langzeile, die Strophenform des Alsfelder Spiels kann durchaus eine Reduktionsform der Nibelungenstrophe sein.

Gegenüber BERTAU-STEPHAN⁷³ möchte ich A. GEERINGS Vorschlag der melodischen Erweiterung zustimmen: in der Titurelstrophe wird durch Wiederholung der Rezitations-töne aus einem Viertaktmodell eine sechstaktige Zeile (zum Prinzip vgl. BERTAU, Sang-verslyrik S. 82 und 88); dieser Vorgang kann gut analog zu einer Erweiterung des ursprünglichen Dreitaktmodells zur viertaktigen Zeile in der Nibelungenstrophe erfolgt sein. Mit A. HEUSLER⁷⁴ halte ich den dreihebigen Abvers für das in der Nibelun-gentradition Ursprüngliche, einmal, weil im Nibelungenlied selbst die Strophe dazu ten-diert, zur Hildebrandstrophe zu werden⁷⁵; sodann, weil die Kennzeichnung des Strophenschlusses das Besondere, Neue verlangt, das den regelmäßigen gewohnten Ablauf unterbricht und das schlecht dadurch zu gewinnen wäre, daß man den gewohnten Vier-takter dreimal kupiert und dann überraschend wieder vollständig auftreten läßt. Im Gegenteil: indem der Dichter den vierhebigen Abvers melodisch aus dem dreihebigen entwickelte (weswegen eine Reduzierung, der umgekehrte Vorgang, leicht möglich war), konnte er mindestens ebenso sehr eine 'zündende Leistung' (BEYSCHLAG, ZfdA 93, 164) vollbringen wie bei der Zusammenfügung von drei Siebenhebern mit einem Achtheber, ein Vorgang, der mir allzu konstruiert gedacht erscheint gegenüber einer organischen Entwicklung, die ich auch für die Genese der einzelnen Strophentypen in der Epik wahrscheinlich machen möchte. Die Melodie des Hildebrandstones habe ich zu diesen Fragen nicht herangezogen, da sie in ihrer überlieferten Gestalt zu deutlich das Gepräge des 16. Jahrhunderts trägt. Zwar scheint auch sie auf eine Doppellangzeilenstruktur zurückzugehen (BERTAU-STEPHAN vermuten $\alpha\beta\beta\gamma$ / $\alpha\beta\beta\gamma$ aus $\alpha\beta\beta\gamma$ / $\alpha\gamma'\beta'\delta$ ⁷⁶; der Strophenabschluß, der nicht metrisch verwirklicht ist, war vielleicht lediglich melo-disch verankert ($\alpha\beta\beta\gamma$ / $\alpha\beta\beta\delta$).

Vorstellung, daß der Leich sich an Melodiestructuren der Epik anlehnt, leuchtet mir eher ein als die umgekehrte Reihenfolge.

⁷¹ Zur Festigkeit der melodischen Kadenzformeln vgl. oben zur Titurel-Distinktion γ .

⁷² ZfdA 93, 160 ff.

⁷³ ZfdA 87, 261f. und BERTAU, Minnesang-Studien, S. 7 ff.

⁷⁴ A. HEUSLER, Deutsche Versgeschichte, § 732 und 735.

⁷⁵ Vgl. BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, 257 u. BERTAU, Epenrezitation, S. 7.

⁷⁶ AfdA 71 (1959) 68.

Die Strophenbildung, die beim Nibelungenlied durch eine besondere Form des letzten Abverses erreicht wird, kann in der formgeschichtlichen Tradition auch durch ein anderes Mittel gestaltet werden: durch die Einschaltung eines Kurzverses. Diese Form hat bereits der erste Ton des Kürenbergers, und weiter entwickelt finden wir diesen Typ bei Meinloh, beim Burggrafen von Regensburg (MF 16,3) und bei Kaiser Heinrich (MF 4,35): hier steht der Kurzvers nicht wie beim Kürenberger in der Mitte der Strophe, sondern vor der letzten Langzeile und bewirkt damit einen deutlicheren Abschluß der Strophe.

Die Titurelstrophe macht Gebrauch von diesem Mittel, weil die Möglichkeit, die Verlängerung des letzten Abverses als konstitutives Element zu benutzen, schon vergeben war: bereits der Abvers der zweiten Langzeile ist ein (aus einem Viertaktmodell entwickelter) Sechstakter. Die Titurelstrophe weist gegenüber der Nibelungenstrophe also im wesentlichen zwei Änderungen stropfenkonstituierender Art auf: die eingeschaltete Kurzzeile und die — hier auch innerhalb der Strophe verwendete und daher untaugliche — Abverslängung auf sechs Takte bei klingenden Kadenz. Die Abverslängung findet sich bei Herger und — in der Folge Sechstakter-Viertakter — im Wechsel des Burggrafen von Regensburg (MF 16,15)⁷⁷. Gegenüber der Nibelungenstrophe setzt die Titurelstrophe einen Typ voraus, der die Abverslängung auf sechs Takte bei klingenden Kadenz bereits vollzogen hatte, so daß diese Möglichkeit zur Strophenbildung bereits genutzt war. Diese Strophe kann nur die Kudrunstrophe gewesen sein⁷⁸. Die Titurelstrophe erweist sich ebenso als Weiterbildung der Kudrunstrophe wie diese als Fortentwicklung der Nibelungenstrophe. Die klingende Kadenz kommt bereits im Abvers der Nibelungenstrophe (wenn auch nicht im vierten) vor⁷⁹, die Kudrunstrophe benutzt diese und die gegenüber der Nibelungenstrophe noch

⁷⁷ Ähnlich wie die eingeschaltete Kurzzeile beim Kürenberger, Ton I, zuerst in ihrer weniger wirksam schlußbildenden Form in der Mitte der Strophe auftaucht, erscheint auch die Längung des Viertakters zuerst als Anvers-Längung weniger eindrücklich als die den Schluß stärker markierende Abverserweiterung. Auf die Anvers-Längung greift dann auch die Walther-und-Hildegund-Strophe zurück, vielleicht weil die Abvers-Längung schon von der Kudrunstrophe benutzt war und der Dichter nicht Wolframs Blick für die Möglichkeiten der Epenstrophen besaß (den 'Titurel' kannte er wohl kaum). Die Rabenschlachtstrophe verdoppelt dann das Kurzvers-Schema; hier kann neben dem Vorbild des Nibelungenliedes wohl das des 'Jüngerer Titurel' gewirkt haben.

⁷⁸ Die Strophe hat also vor der Ambraser Kudrun (nicht vor 1232) existiert, vgl. K. STACKMANN, Einleitung zur Kudrun, S. XLVI—LII, J. CARLES S. 309 f. Gegen die Annahme, die Kudrunstrophe gehe auf die Titurelstrophe zurück (vertreten u. a. von F. NEUMANN, VL 2, Sp. 972; 5, Sp. 574), spricht die Erkenntnis, daß der epische Strophentyp auf dem Prinzip der Doppelung eines Langzeilenpaares beruht. Der Kudrundichter hätte dann die beiden ersten Langzeilen aus zwei verschiedenen Strophen (Nibelungen und Titurel) miteinander kombiniert, anstatt den Strophentyp durch Variation des zweiten gedoppelten Teils organisch weiterzuentwickeln.

⁷⁹ Vgl. H. DE BOOR (Hg.), Das Nibelungenlied (Dt. Klassiker d. MA.s), Wiesbaden 141957, S. XCVII; BERTAU-STEPHAN, ZfdA 87, 262.

weiter geführte Längung des vierten Abverses als strophenbildende Elemente. Die Strophe bleibt somit stark im Bannkreis der Nibelungenstrophe — wie auch die Dichtung selbst vor allem im Sprachlichen dem Nibelungenlied verpflichtet ist. Die Melodie der Kudrunstrophe dürfte ihrerseits die metrischen Eigenarten nur in geringem Maße gestützt haben: die Sechstakter werden erweiterte Viertaktmodelle (wie im 'Titurel', die Methode könnte dort aus der Kudrun stammen) sein, die klingenden Kadenzen werden wohl auch (eigentlich diesem Typ fremde) Ultimamelismen gehabt haben. Das führte dazu, daß sich in der Kudrun durch keine Manipulation entfernbare Nibelungenstrophen finden⁸⁰, sie konnten ebenso wie die Kudrunstrophen ohne Einbuße an musikalischer Substanz verwirklicht werden — vielleicht, indem die Rezitationstöne der sechstaktigen Zeilen weniger oft wiederholt wurden. Ein mögliches Aufbauschema der Kudrunstrophe würde also wie folgt aussehen: $\alpha\beta\alpha\gamma / \alpha\beta'\alpha\gamma'$. Der Typus kann natürlich wie im Nibelungenlied $\alpha\beta\gamma\delta / \alpha\beta'\gamma\delta'$ [$\gamma = \alpha'$] gewesen sein; ich habe hier zunächst einmal den einfacheren Grundtyp angesetzt, der aus dem Titurel belegt ist. Da in der Titurelmelodie auch die Distinktionen β und γ an die klingende Kadenz angepaßt wurden, wird auch in der Kudrun die klingende Kadenz im dritten Abvers zu einer Variation der Distinktion β geführt haben. Auf dem Strophentyp der Kudrun baut die Titurelstrophe auf. Die im zweiten Langzeilenpaar der Kudrunstrophe gewonnene Variation des Nibelungenstrophen-Modells wird Grundbestandteil der Titurelstrophe. Da die Möglichkeit, das Strophenende durch Abverslängung auszuzeichnen, bereits von der Kudrunstrophe benutzt worden war, greift die Titurelstrophe auf die andere Möglichkeit, die Einschaltung einer Kurzzeile, zurück. Diese Kurzzeile ist jedoch nicht als Zusatz wie beim Kürenberger, sondern als Reduktionsform der ersten Langzeile des zweiten Paares zu fassen: Die Melodie weist sie als Variation der Distinktion β (erster Abvers) in der Lage von γ (zweiter Abvers) aus, parallel zur ursprünglichen Strophenbildung durch Längung schafft Wolfram hier eine Strophe durch Kürzung einer Langzeile des doppelten Paarlangzeilentyps.

Vom Bauprinzip der Titurelstrophe beeinflusst ist der Schwarze Ton, in dem Teile des Wartburgkrieges und des 'Lohengrin' abgefaßt sind⁸¹: auf eine Zeile aus einem Vier- und einem Sechstakter mit männlicher Kadenz (die Häufung klingender Kadenzen machte vielleicht Reimschwierigkeiten) folgt ein klingender Sechstakter: $4m\ 6m / 6\ kl / 4\ m\ 6\ m / 6\ kl // 8\ kl / 4m\ 6m / 6\ kl$. Die Doppellangzeile erscheint hier dreimal mit jeweils reduziertem zweiten Vers, vor der letzten Doppellangzeile ist ein klingender Achttakter eingeschoben. Das Verfahren der Strophenbildung ähnelt dem Rückgriff Wolframs auf die Kudrun-

⁸⁰ Vgl. STACKMANN S. LI.

⁸¹ BERTAU, Epenrezitation, S. 11 hält das Gedicht 'Aurons Pfennig' für die älteste Dichtung im Schwarzen Ton. In der Jenaer Liederhs. ist der Ton Herrn *Wolueram* zugeschrieben.

strophe: was ursprünglich Signum der Strophe war (Kudrun: 4 kl 6 kl, Titurel: reduzierte Langzeile 6 kl) wird Grundbestandteil der neuen Strophenform. Damit wird ein neues Kennzeichen der Strophe notwendig: im 'Titurel' ist es der klingende Sechstakter, hier der klingende Achttakter. Die Melodie des Schwarzen Tons ist in der Colmarer und der Jenaer Handschrift melodisch unterschiedlich, im Bau aber völlig gleich überliefert⁸²: $\alpha\beta\gamma / \alpha\beta\gamma / \gamma' / \alpha\beta\gamma$. Die 7. Zeile (γ') ist keine eigentliche Langzeile, sondern die Erweiterung des Sechstaktermodells γ , ähnlich wie im 'Titurel' δ eine Variation von β ist. Als Großgliederung des Schwarzen Tones erweist sich die Zweiteiligkeit: hinter dem Einschnitt nach den beiden ersten Doppellangzeilen steht der Achttakter genau an der gleichen Stelle wie die sechsaktige Zeile im 'Titurel': vor der letzten (Doppel-) Langzeile. Der Schwarze Ton verwendet also das Bauprinzip der Titurelstrophe in doppeltem Maßstab.

Titurel	Schwarzer Ton
$4 \alpha \quad 4 \beta$	$4 \alpha \quad 6 \beta$ 6γ
$4 \alpha \quad 6 \gamma$	$4 \alpha \quad 6 \beta$ 6γ
6δ	$8 \gamma'$
$4 \alpha \quad 6 \gamma$	$4 \alpha \quad 6 \beta$ $8 \gamma'$

Bis in diese aufgeschwellte Strophenform schlägt ein Baugesetz durch, das die Entwicklung der altdutschen Epenstrophe bestimmt. Die neue Form übernimmt jeweils das typische Kennzeichen der vorhergehenden Strophe als Grundbestandteil und schafft sich ein neues Signum mit Hilfe eines der beiden grundsätzlich zur Verfügung stehenden Elemente: Längung einer Halbzeile oder Einschub eines

⁸² P. RUNGE, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, Leipzig 1896 (Nachdruck Hildesheim 1965), S. 159; Fotos bei F. GENNRICH, *Die Colmarer Liederhandschrift, Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien (Summa Musicae Medii Aevi 18)* Langen bei Frankfurt 1967, S. 176, und ders., *Die Jenaer Liederhandschrift, Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien (Summa Musicae Medii Aevi 11)*, Langen bei Frankfurt 1963, S. 137 f.; BERTAUE, *Epenrezitation*, S. 11 f. nach der Colmarer Hs.; BERTAUE hält allerdings die Fassung der Jenaer Hs. für die ältere. Die Ähnlichkeit von γ und γ' ist in der Colmarer Hs. größer, vielleicht ist diese Fassung daher doch ursprünglicher.

Zur Titurelstrophe: 'Iamer ist mir entsprungen'

Kurzverses⁸³. Von daher gesehen erweist sich die Titurelstrophe als Teil einer organischen Entwicklung, die vom Grundtyp eines achthebigen Doppellangzeilenpaares über Nibelungen- und Kudrunstrophe zu den Großformen der späten Spruch- und Epenetöne führt.

WÜRZBURG

VOLKER MERTENS

⁸³ Dieser 'Kurzvers' ist im Schwarzen Ton ein Achttakter, aber keine Langzeile, sondern ein erweitertes Sechstaktermodell.