

---

**Valerie Lukassen:** *Die einstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein, 2.*, verb. u. korr. Auflage, Wiesbaden: Reichert 2020, 302 S., 5 Abb. (Imagines Medii Aevi 46)

**Dr. Isabel Kraft:** Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Institut für Musikforschung, Domerschulstraße 13, 97070 Würzburg, Deutschland, E-Mail: [isabel.kraft@uni-wuerzburg.de](mailto:isabel.kraft@uni-wuerzburg.de)

<https://doi.org/10.1515/bgsl-2021-0050>

Dieses Buch ist ein Ärgernis.

Zwar wurde die 2019 erschienene erste Auflage in der ein Jahr später vorgelegten zweiten insofern korrigiert, als die darin unvollständig abgedruckten Lieder<sup>1</sup> nun vollständig vorliegen – andere Fehler, verursacht vor allem durch

---

<sup>1</sup> Lukassen ediert insgesamt 94 Lieder, wovon 23 lediglich durch Text oder das Incipit der Melodie vertreten werden. Aus der verbleibenden Summe von 71 Liedern brach in der ersten – in Biblio-

eine den Band auszeichnende wissenschaftliche Sorglosigkeit,<sup>2</sup> wurden in der Neuauflage jedoch nicht verbessert. Das ist in verschiedener Hinsicht bedauerlich, denn die 2014 an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommene Dissertation Valerie Lukassens widmet sich einem nicht immer einfach zu verstehenden Objekt, das eine sorgfältige und musikwissenschaftlich fundierte Betrachtung verdiente: den einstimmig notierten Liedern Oswalds von Wolkenstein.<sup>3</sup>

Um meiner Ratlosigkeit über die vorliegende Veröffentlichung Ausdruck geben und den Grund für meinen Ärger benennen zu können, werde ich im Folgenden auch in Einzelheiten gehen müssen (in Fußnoten und Notenbeispielen am Ende der Rezension habe ich versucht, diese zu bündeln). Hier, wie auch in allem anderen von mir Geäußerten, beziehe ich mich ausschließlich auf die Musik und deren Notation. Germanistische Forschungsergebnisse und Untersuchungen der Texte Oswalds zu diskutieren – sie werden von Lukassen, soweit ich sehe, ohne größere editorische Eingriffe als gesicherte Basis übernommen –<sup>4</sup> überschreite meine Kompetenz und lieferte damit nur ein weiteres Beispiel des Unbedachten, das ich kritisiere. Auch dient mir die vorliegende Veröffentlichung selbst

---

theiken teilweise noch vorliegenden – Auflage die Edition nach der ersten Druckseite ab in (Reihenfolge nach Lukassen, Nummerierung nach: *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hg. v. Karl Kurt Klein, 4., grundlegend neu bearb. Aufl. v. Burghart Wachinger, Berlin u. Boston 2015 [ATB 55]): Kl 22, Kl 40, Kl 116, Kl 44, Kl 55, Kl 60, Kl 86, Kl 41, Kl 21, Kl 42, Kl 39, Kl 13, Kl 14, Kl 111, Kl 114, Kl 33, Kl 57, Kl 58, Kl 63, Kl 16, Kl 20, Kl 82, Kl 83, Kl 98, Kl 80, Kl 81, Kl 99, Kl 110, Kl 129, Kl 130.

2 Die in hoher Anzahl anzutreffenden Flüchtigkeits- und Übertragungsfehler zwingen den Benutzer immer wieder, sich durch andere Literatur oder den Blick in die Originale selbst rückzusichern (vgl. [Anm. 8]). Der Band wurde offensichtlich unter hohem zeitlichen Druck fertiggestellt. Die Auflistung einiger Korrekturvorschläge findet sich unten (vgl. [Anm. 9]).

3 Bereits 2003 hatte Elke Maria Loenertz (*Text und Musik bei Oswald von Wolkenstein. Edition und Interpretation der 40 einstimmigen, einfach textierten Lieder in der Fassung der Handschrift B, Frankfurt/Main [u. a.] 2003 [Europäische Hochschulschriften I/1837]*) eine in mancher Hinsicht problematische Edition einer Auswahl der einstimmigen Lieder Oswalds vorgelegt. Rudolf Flotzinger (Rezension zu Elke Maria Loenertz: *Text und Musik bei Oswald von Wolkenstein*, in: *Österreichische Musikzeitung* 60/8 [2005], S. 89–90) spricht in der Rezension dieses Bandes von einem »(zwangsläufig in Dilettieren mündende[n]) Wildern von Einzelwissenschaftlern in fremden Revieren« (S. 89 f.), das »durch heutige Hochschulkonzepte eher noch gefördert« (S. 90) werde. Auch Valerie Lukassen, die nun den zweiten Versuch einer Edition unternimmt, scheint in der Musik des Mittelalters unerfahren zu sein (vgl. u. a. Notenbeispiele 1–4).

4 Lukassen bezieht sich in ihrer Edition auf die neu bearbeitete Gesamtausgabe der Texte von Wachinger [Anm. 1], in ihren Kommentaren verweist sie vor allem auf Johannes Spicker: *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder*, Berlin 2007 (Klassiker-Lektüren 10); *Oswald von Wolkenstein: Lieder, Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte* hg., übers. u. komm. v. Burg-

zur Rechtfertigung einer solchen Fokussierung: Für Valerie Lukassen bildet die Musik, wie sie mehrfach betont, den Mittelpunkt der Edition.<sup>5</sup>

Lukassen baut ihren Band durchaus konventionell auf: Auf eine ausführliche ›Einleitung‹ (Kap. I, S. 7–38) folgt die ›Edition der einstimmigen Lieder‹ (Kap. II, S. 39–192) – nur die jeweils erste Strophe eines Liedes wird transkribiert –, darauf der ›Kommentar‹ (Kap. III, S. 193–280), schließlich ›Zusammenfassung und Fazit‹ sowie ›Dank‹ (Kap. IV, S. 281–285), ›Bibliographie‹ (Kap. V, S. 287–295) und zwei ›Register‹ (Kap. VI, S. 297–302). Die Reihenfolge der Lieder bestimmen musikalische Gesichtspunkte. So wichtig eine solche Neuordnung der Autorin zu sein scheint, so wenig überzeugend ist sie. Im Gegenteil: Sie erschwert erheblich die Benutzung des Bandes.<sup>6</sup> Das Auffinden eines Liedes und des dazugehörigen Kommentars ist allein über den Index möglich (ein jeweiliger Querverweis hätte hier geholfen), und die häufig zusammenfassende Kommentierung einer Gruppe von

---

hart Wachinger, *Melodien u. Tonsätze hg. u. komm. v. Horst Brunner*, Stuttgart 2007 (RUB 18490); Horst Brunner: *Oswald von Wolkenstein. Die einstimmigen Lieder. Strophenbau und Wort-Ton-Beziehung*, in: Ulrich Müller u. Margarete Springeth (Hgg.): *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin u. New York 2011 (de-Gruyter-Studium), S. 154–167.

5 »Ziel dieser Arbeit ist es [...], die einstimmigen Melodien Oswalds von Wolkenstein [...] editorisch aufzubereiten und der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen« (S. 9). »Im folgenden Editionsbericht liegt – wie auch in der gesamten Arbeit – der Fokus auf der Musik Oswalds« (S. 13).

6 »Eine Lieder-Edition [...], die die Lieder konsequent nach musikalischen Kriterien systematisiert, ist mir nicht bekannt« (S. 32, Anm. 148). So sehr sich die Lieder Oswalds auch unterscheiden und sicher nach unterschiedlichen musikalischen Kriterien einordnen lassen, erweist sich eine »deskriptive Systematik« (S. 33) nach dem von Lukassen propagierten Schema ›rhythmisch frei ohne / mit Melismen‹ und ›rhythmisiert ohne / mit Melismen‹ als wenig hilfreich. Für den Leser wird die Gruppierung der Lieder nicht transparent. Versucht er dennoch, die Kriterien für die Anordnung der Lieder zu durchschauen, stößt er auf ein Konglomerat aus Unstimmigkeiten und Fehlern. So scheinen manche Lieder ihre Einordnung lediglich einer Fehlübertragung zu verdanken (die angeblichen Schlussmelismen in Kl 22, Kl 58, Kl 99, Kl 102, Kl 118 existieren nicht [vgl. Notenbeispiele 2–4]), während die Gruppierung anderer Lieder zwar durchaus einleuchtend ist (z. B. Kl 119 und Kl 69 [vgl. S. 168f.]), mit der proklamierten Systematik aber nichts zu tun hat (das erstgenannte der beiden sprachakrobatischen Lieder, *Bog dep' mi* [Kl 119], ist dem Typ 3, ›Rhythmisch freies Lied mit Melismen‹ zuzuordnen [vgl. S. 33], wurde aber von Lukassen in direkter Nachbarschaft zu Liedern des Typs 4 ediert, zu dem auch *Do frayg amorsz* [Kl 69], gehört). Lukassens Wille, eine nach den »Leitdifferenzen ›Rhythmus‹ und ›Melodie/Melismen‹« (S. 33) ausgerichtete alles umfassende Systematik der einstimmigen Überlieferung zu präsentieren, scheint die Einsicht in deren Problematik oder gar Sinnlosigkeit überdeckt zu haben. Was Lukassen nicht erwähnt: Schon Ivana Pelnar (*Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, 2 Bde., Tutzing 1982 [Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 32]) ordnete die Lieder ihrer Edition nach musikalischen Gesichtspunkten.

Liedern führt leicht zur Verwirrung darüber, von welchem Teil welcher Melodie in welcher Aufzeichnung welcher Handschrift gerade die Rede ist.<sup>7</sup>

Das größte Verdienst der Ausgabe ist zweifelsfrei die synoptische Darstellung verschiedener Fassungen einer Melodie, soweit diese in den Handschriften der Überlieferung Oswald'scher Lieder<sup>8</sup> vorliegen. Geschmälert wird es durch eine große Anzahl von Flüchtigkeits- und Übertragungsfehlern wie auch historisch missverstandenen oder terminologisch unklaren Zuschreibungen,<sup>9</sup> die die Ver-

<sup>7</sup> So kommentiert Lukassen die Lieder Kl 73 und Kl 74 en bloc, indem sie u. a. vermerkt: »In Strophe I Vers 10 fehlt der Auftakt« (S. 259). Dieses gilt jedoch nur für Kl 73.

<sup>8</sup> Die Digitalisate der Haupthandschriften (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2777 [A]; Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Cod. s. n. [B]) sind online einsehbar: URL: <http://data.onb.ac.at/rep/10048508> (Aufrufdatum: 14.10.2020); URL: <https://manuscripta.at/digitlit/AT4000-sn/0007> (Aufrufdatum: 14.10.2020). Dasselbe gilt auch für die unter dem Namen »Mönch-von-Salzburg-Handschriften« A, B und E bekannt gewordenen Quellen der Streuüberlieferung: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 715 (URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00079143/images/> [Aufrufdatum: 14.10.2020]); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1115 (URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/0004/bsb00048383/images/> [Aufrufdatum: 14.10.2020]); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4696 (Lambacher Liederhandschrift) URL: <http://data.onb.ac.at/rep/1001F6AD> [Aufrufdatum: 14.10.2020]).

<sup>9</sup> Beispiele für inkonsequente Formatierungen, Flüchtigkeiten und Fehlübertragungen: Die Folioangaben werden beliebig mit oder ohne Bindestrich bzw. Leerzeichen notiert (vgl. S. 61, 69, 95, 133, 135 u. a.), ganz vergessen (S. 172 [Hs. A betreffend, recte: f. 18]) oder fehlerhaft angegeben (vgl. S. 71, 102, 103, 123, 148, 153, 159, 162). Noten überlappen einander teilweise so ungeschickt im Druck, dass das Gemeinte nicht mehr zu erkennen ist (vgl. S. 72, 73, 74 [jeweils 2. Zeile], S. 80 [3. Zeile] u. a.); der Petit-Notendruck zur Angabe der Abweichungen bei Wiederholungen ist in seiner Anwendung äußerst unübersichtlich (ob eine Alternativ- oder Zusatznote angegeben wird, ist nicht immer zu erkennen) und unzuverlässig (vgl. S. 51 [Ende der Zeile]: b müsste im Normaldruck, a im Petitdruck erscheinen). Schlüsselungen klassifiziert Lukassen in verwirrender Inkonsequenz und außergewöhnlicher Formulierung. So bemerkt sie zu Kl 124 (*Ain ellend schyd*) und Kl 125 (*Ain eren schacz*) – Hs. A, fol. 37<sup>r</sup>: »Der Schlüssel ist c1 gesetzt« (S. 278) (ähnlich auch zu Kl 82 [*Got gäb ew*] – Hs. A, fol. 41<sup>r</sup> [vgl. S. 255]). Es handelt sich jedoch nicht um den c1-, sondern (je nach Anzahl der Linien) um den c4- (Kl 124, 125) bzw. c4- und c5-Schlüssel (Kl 82). Auch die Lage des f-Schlüssels wird von Lukassen unterschiedlich angegeben: »Abschnitt C beginnt mit f2, [...] nach ω [wird] wiederum f4 gesetzt« (S. 227); notiert wurde in beiden Fällen der f2-Schlüssel. Fehlübertragungen, die Tonhöhe betreffend (Auswahl; mit Zeile ist jeweils eine Notenzeile gemeint): S. 55, Kl 18 (*Es fugt sich*), 1. Zeile (Hs. A), 3. Note, Vers 5, (*phen*)ning: a (nicht g); S. 57, Kl 9 (*O welt, o welt*), 1. Zeile (Hs. A), 7.–9. Note, Vers 5, von *bitter*: f e f (nicht e d e); S. 58, 1. Zeile (Hs. A), 1. Note, *Was*: h (fehlt bei Lukassen); S. 59, Kl 10 (*Wann ich mein krank vernunfft*), 6. Zeile (Hs. A), 1. Note, *dar*: b (fehlt bei Lukassen); S. 63, Kl 12 (*In frankreich*), 2. Zeile (Hs. B), 5. Note: f (nicht e); S. 67, Kl 17 (*Var heng vnd laz*), 4. Zeile (Hs. B), 3. Vers, *wey(se)*:

mutung nahelegen, Lukassen habe die Herausforderung unterschätzt, die es bedeutet, ein so vielfältiges und in vielerlei Hinsicht schwierig zu interpretierendes Material wie die musikalische Überlieferung der einstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein zu edieren.

Da es nicht das erste Mal zu einer solchen Fehleinschätzung gekommen ist,<sup>10</sup> lohnt es sich vielleicht zu überlegen, wie diese zu erklären sein könnte. Es geht dabei meines Erachtens unter anderem:

- I. um das Missverständnis, durch ein bloßes Abschreiben und Imitieren der Zeichen seien unbequeme editorische Entscheidungen zu vermeiden,
- II. um die Überzeugung, eine die Forschung blockierende Bewertung der »außergewöhnliche[n] Begabung« und des »innovative[n] Potential[s]«<sup>11</sup> Oswalds sei aufzuheben, indem diese lediglich durch eine andere, auf derselben anachronistischen Basis beruhende ersetzt werde.

Beide Betrachtungsweisen spiegeln den Zugang Lukassens zum Gegenstand ihrer Edition. Sie sollen stellvertretend für viele andere Aspekte eines ganzen Spektrums genannt werden, zu dem z. B. auch generell fehlende Analysen (die Kommentierung beschränkt sich meist auf deskriptive Befunde)<sup>12</sup> oder eine

---

Ligatur g-d (nicht a-d); 6. Vers, *grey(se)* (bei Lukassen irrtümlich *greys-se*): g-d (nicht g a-d); S. 68, 2. Zeile (Hs. B), 5. Note: d' (nicht c') – zur Textverteilung in diesem Lied vgl. Notenbeispiel 6; S. 88, Kl 116 (*Zergangen ist meins herczen we*), 3. Zeile (Hs. A), 9. Note, (*ge*)län: h (nicht c'); S. 97, Kl 85 (*Nu huss*), 3. Zeile (Hs. B), 8.–9. Note, *wolken(stain)*: c h (nicht h a); S. 125, Kl 113 (*Ir bäbst, ir kaiser*), 8. Zeile (Hs. B), 10.–12. Note, *ge(zellt)*: c-h A (nicht d-c A); S. 160, Kl 83 (*Ain getterin*), 2. Zeile (Hs. B), 15. Note, (*verscheu*)hen: d (nicht e); S. 161, Kl 87 (*Rot, weys*), 1. Zeile (Hs. B), 9. Note (c'): findet sich nicht im Original; S. 180, Kl 100 (*O Wunniklicher, wolgezierter may*), 6. Zeile (Hs. B), 1.–8. Note: f g g f e d f g (nicht g a a g f e g a). Fehlübertragungen, den Rhythmus betreffend, sind ebenso zahlreich zu finden. Sie in diesem Zusammenhang aufzulisten, wäre in der Darstellung unverhältnismäßig kompliziert. Verwiesen sei z. B. auf S. 58, 3. Zeile, 4. Note, und 4. Zeile, 3.–4. Note; S. 63, Ende 1. und 9. Zeile; S. 112, 8. Zeile, 8. Note; S. 114, 4. Zeile, 4. Note; S. 119, 8. Zeile, 5. Note; S. 120, 1. Zeile, 1. Note u. v. a. m.

**10** Bereits die oben erwähnte Edition Loenertz' [Anm. 3] rief Kritik hervor. In seiner Rezension wies Flotzinger [Anm. 3] u. a. darauf hin, dass es Loenertz »an tieferer Einsicht in das Referierte« (S. 90) mangle. Für den Hochmut Lukassens in Bezug auf die Edition Loenertz' sehe ich dennoch keinen Anlass (»Der Erkenntnisgewinn der recht allgemeinen erläuternden Ausführungen und des editorischen Teils bleibt überschaubar« [S. 17 f.]).

**11** »Eine außergewöhnliche Begabung zeigt er [Oswald, I. K.] in erster Linie als Sprachvirtuose und Wortkünstler. Seine Texte zeugen stärker als die Melodien von innovativem Potential, Witz und Kreativität« (S. 284).

**12** So z. B.: »Handschrift A weist einen Quartsprung f'-c' auf, während Handschrift B hier Sekunde d'-c' wählt« (S. 197).

nur oberflächliche Heranziehung der mehrstimmigen Überlieferung (Erfahrungen aus diesem Bereich wertet Lukassen kaum aus)<sup>13</sup> gerechnet werden könnten.

## I.

»Paläographie [...] hat in der Musikwissenschaft eine grundlegend andere Funktion als in den Sprachwissenschaften. [...] Notationskunde so zu betreiben, als ginge es [...] in der Musik nur um Zeichenformen, die ohne großen Verlust austauschbar sind, nähme der Disziplin ihr eigentliches Thema, nämlich Geschichte zu erklären.«<sup>14</sup>

Die Zeichenformen Oswald'scher Lied-Notate und deren Verortung im Liniensystem sind teilweise schwierig zu interpretieren, vor allem, da sie auf unterschiedlichen, nicht klar umgrenzten Notationstraditionen basieren. Elemente der Mensuralnotation mit all ihren Möglichkeiten der exakten Definition rhythmischer Relationen finden sich neben Aufzeichnungen in der Tradition der Neumenno-

---

**13** Besonders deutlich wird die von Lukassen übergenu befollte Grenze zwischen ein- und mehrstimmiger Fassung z. B. im Kommentar des Liedes *Simm gredlin, gret* (Kl 77). Lukassen erwähnt zwar das Vorhandensein eines weiteren Verses in der zweistimmigen Fassung der Hs. A, hält jedoch an der Bemerkung fest: »Wenn man das Lied [...] als einstimmig begreift, ist Vers 11 eine Weise X« (S. 264). Es macht jedoch gar keinen Sinn, dieses Lied »als einstimmig zu begreifen«. Oswald hat in diesem Lied auch die Musik dialogisch entfaltet; die Aufzeichnung wurde in Hs. B lediglich nicht vollendet (auf fol. 31<sup>v</sup> wurde Raum für die zweite Stimme frei gelassen). Auch an anderen Stellen wird deutlich, wie wenig Lukassen Erfahrungen aus dem mehrstimmigen Bereich in ihre Edition einfließen lässt: So transkribiert sie in *Fröleichen so well wir* (Kl 47) die Pausen falsch (vgl. S. 170 [alle Viertelpausen wären durch Achtelpausen, die ganze Pause durch eine halbe zu ersetzen]), was durch den Vergleich mit der mehrstimmigen Fassung zu vermeiden gewesen wäre. Und in Kl 100, *O Wunniklicher, wolgezierter may* – um nur ein weiteres Beispiel von vielen anderen möglichen zu nennen – nutzt Lukassen weder die Rhythmisierung der mehrstimmigen Fassung zur Verdeutlichung der einstimmigen Version (vgl. Notenbeispiel 5) noch deren Melodie zur Emendation einer Verschreibung in Hs. A (vgl. S. 180). Lukassen greift hier zwar korrigierend ein, jedoch an nicht nachzuvollziehender Stelle: *besunderlich wo zway an ai(nem)* gibt in keiner der beiden Handschriften (zu Hs. B, vgl. oben [Anm. 9]) Anlass zur Korrektur. Eine genauere Konsultierung mehrstimmiger Überlieferungen hätte die vorliegende Edition bereichern und jene Dimension der Musik erahnen lassen können, für die eine allein durch die Notation diktierte scharf definierte Grenze zwischen ein- und mehrstimmig bedeutungslos ist.

**14** Manfred Hermann Schmid: Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900, Kassel [u. a.] 2016 (Bärenreiter Studienbücher Musik 18), S. 13.

tation (hier sind vor allem Kl 129 und Kl 130 zu nennen<sup>15</sup>), in skizzenhaften, die Melodien und Texte lediglich andeutenden Notaten und solchen, die Tonhöhenverläufe markieren, ohne dass Tonlängen in genau bestimmbarer Relation greifbar würden. Manche der Zeichentypen (wie z. B. der Rhombus) können unterschiedlichen Kontexten und Konventionen des Notierens zugeordnet werden. Die Entscheidung über eine solche Zuordnung (z. B. des Rhombus mit Cauda, der sowohl eine Minima der Mensuralnotation als auch einen rhythmisch kürzeren, jedoch nicht im exakt bemessenen Verhältnis stehenden Wert bezeichnen kann, wie er häufig in den einstimmigen Liederbüchern aus Oswalds Zeit u. a. zur Markierung eines Auftaktes dient) hält Lukassen jedoch für unnötig.<sup>16</sup> Das führt in ihren Transkriptionen zu verwirrenden Überschneidungen. Teilweise imitiert Lukassen lediglich das originale Notenbild (indem sie z. B. Rhomben durch runde Noten-›Köpfe‹ und deren Cauda durch einen Noten-›Hals‹ ersetzt), teilweise greift sie interpretierend ein (indem sie z. B. so ein Zeichen punktiert und somit als Viertelnote definiert). Wann sie was und aus welchem Grund tut, ist für den Leser nur selten ersichtlich.<sup>17</sup> Auch den kodikologischen Aspekt, die Frage nach den Schreibgewohnheiten bestimmter Notatoren, klammert Lukassen aus.

<sup>15</sup> Lukassen erkannte diese Art der Notation nicht. Das offenbart sich nicht nur in den fehlerhaften Übertragungen der Lieder Kl 129 und Kl 130 (vgl. Notenbeispiel 1), sondern u. a. auch darin, dass sie Spuren dieser Tradition in den Hss. A und B nicht wahrnimmt. So findet sich z. B. in Hs. B, fol. 47<sup>r</sup> (Kl 115 [*Wer hie vmb diser welde lust*]; die Folierung von Hs. B richtet sich, anders als das Digitalisat [vgl. Anm. 8], nach den Original-Eintragungen), eine Clavis und ein Punctum mit Liqueszenz (auf *und* [*wein*]) in gotischer Notation (Lukassen erwähnt weder in der Edition selbst – sie ediert ja grundsätzlich nur die erste Strophe – noch im Kommentar dieses nach der Repeticio zusätzlich eingetragene melodische Incipit). Auch eine häufig vertretene Form der Dreitonverbindung abwärts (*Climacus*) wird von Lukassen nicht in ihrer Tradition als zusammenhängende Neumengruppe erkannt. Selbst wenn die Notatoren der Lieder Oswalds einer solchen Gruppe nicht immer nur eine Silbe zuordnen, wie es die Tradition vorgeben würde, hätte doch die Kenntnis der Neumennotation Entscheidungen zur Textverteilung beeinflussen können (so z. B. in Kl 126, dessen musikalisches Incipit mit einem *Climacus* schließt, der zwei Silben – aber nicht drei wie bei Lukassen [vgl. S. 89] – trägt; Hs. A, fol. 56<sup>v</sup>; der Schlussston e fehlt in Lukassens Transkription).

<sup>16</sup> »In der Forschung ist teilweise von schwarzen Rhomben (d. h. Semibreven) und kaudierten Rhomben (d. h. Minimen) die Rede« (S. 25, Anm. 120). Auch in Lukassens Wortwahl bestätigt sich die definitorische Unschärfe: »In den Melismen treten einzelne Minimen und Fusen auf, deren rhythmischer Wert unkonkret bleibt« (S. 195).

<sup>17</sup> Für Beispiele der verwirrenden Inkonsistenz des Transkribierens vgl. Notenbeispiel 5 zu Kl 100 (*O Wunniklicher, wolgezierter may*) und Kl 106 (*Nempt war der schönen plüde*). Ähnlich unentschiedene Übertragungen finden sich u. a. in Kl 27 (*Ich habe gehört durch mangeln grans*)

Dass sie bewusst auf einen wissenschaftlich fundierten kritischen Apparat verzichtet, unterstreicht ihre Überzeugung, als Imitatorin des originalen Notationsbildes den unbequemen Weg des Interpretierens und damit häufig notwendigen Polarisierens vermeiden zu können.<sup>18</sup> Auch in Bezug auf die Tonhöhenverhältnisse und deren Transkription beschreibt Lukassen einen solchen Weg. Eingriffe in die originale Überlieferung und Einblicke in die Entscheidungsfindung einer eventuell notwendigen Emendation werden dem Leser nur selten ermöglicht.<sup>19</sup> Das ist besonders bedauerlich, da der Verdacht bei manchen Liedern naheliegt, es sei hier eher eine Verlaufskurve der Melodie mit Ziel- und Richtungsangaben als die exakte Positionierung eines jeden Tones im Raster geschlüsselter Linien notiert worden.<sup>20</sup> Eine Diskussion über einen möglichen Weg des Verständnisses

---

(vgl. S. 96, 8. Zeile), Kl 42 (*Vil lieber grüsse*) (vgl. S. 119, 1. Zeile, Note 6 u. 7) und Kl 37 (*Des himels trone*) (vgl. S. 131, 7. u. 9. Zeile). Dass in Kl 60 (*Es nahet gein der vasennacht* [Hs. B]) die Punktierung der Noten bei *ru(cken)* vorgenommen wurde, bei *kru(cken)* aber fehlt, könnte man wohl als Flüchtigkeitsfehler interpretieren (vgl. S. 103).

**18** »Die neue Edition der einstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein zeichnet sich durch ihre Nähe zur handschriftlichen Überlieferung aus. [...] Die Melodien werden in den Fassungen A und B synoptisch untereinander wiedergegeben, daher entfällt ein kritischer Apparat« (Valerie Lukassen: Text und Musik bei Oswald von Wolkenstein. Vom Nutzen einer interdisziplinären Edition spätmittelalterlicher Lieder, in: Thomas Bein (Hg.): *Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte*, Berlin u. Boston 2015 [editio. Beihefte 39], S. 199–212, hier S. 202f.). Dass ein kritischer Apparat auch oder gerade bei einer diplomatischen Wiedergabe des Notenbildes notwendig wäre, um eine argumentativ unterfütterte Deutung zu liefern, versteht sich von selbst.

**19** Eher beiläufig und ohne genauere Angabe erwähnt Lukassen im Kommentarteil, etwa bei Kl 20 (*Es seust dort her*), »Schlüsselfehler: »Teilweise sind die Notenschlüssel fehlerhaft gesetzt und mussten bei der Edition korrigiert werden« (S. 253).

**20** »Unverändert bleibt ihre Gestalthaftigkeit kraft melodischer Grundbausteine, Konturen und Bewegungsrichtungen; variabel hingegen erscheint ihre Konkretisierung durch Tonhöhen, der jeweilige Verlauf der Melodiebögen, ihre Ausgangs- und Zieltöne wie auch, als wohl gravierendster Faktor, ihre Modalität« (Björn R. Tammen: *Es seusst dort her von orient ...* [Kl. 20]. Versuch über das Phrygische bei Oswald von Wolkenstein, in: Christian Berger [Hg.]: *Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400. Mit einer Edition elf ausgewählter Lieder*, Freiburg/Breisgau [u. a.] 2011 [Rombach Wissenschaften. Reihe Voces 14], S. 57–83, hier S. 79). Auch Lorenz Welker (*Die Musik des Mittelalters als Gegenstand einer Kulturwissenschaft*, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 5 [2000], S. 101–121) wies mehrfach auf diese besondere Art des melodischen Notierens hin: »Der Vergleich zeigt aber, daß oftmals trotz deutlicher Abweichungen in den Details des Melodieverlaufs die melodische Kontur gewahrt bleibt, unter diesem Aspekt also alle Versionen auf dieselbe, in dieser Hinsicht identische Melodie gesungen werden« (ebd., S. 115). »Deshalb gehe ich in der folgenden Diskussion nicht von Tonhöhen, sondern von der Position auf dem Linien-system aus« (ebd., S. 117). Lukassen verstand diesen Zugang nicht. Im Kommentar zu Kl 1 (*Ain anefang*), auf das sich die letzte der oben zitierten Äußerungen Welkers bezieht, kritisiert

darüber, welche Funktion eine Aufzeichnung über das offensichtlich Repräsentative hinaus gehabt haben oder wie und in welchen Zusammenhängen das aus heutiger Sicht Defizitäre funktioniert haben könnte, wird nicht angestoßen.<sup>21</sup> Diese hätte eine stabilere Basis für eine Edition bieten können als Erwägungen über das Regelkonforme oder -widrige<sup>22</sup> in den Liedern Oswalds. Das Editions-konzept ›Nähe zur Handschrift‹ allein erweist sich als nicht tragfähig. Der Versuch einer ›Anähnelung‹ der Zeichen<sup>23</sup> wird eher zu einem Abbild der Resignation, das, da diese nicht zum Thema gemacht wird, unscharf und verschwommen bleibt.

---

sie, dass Welker die Frage »warum Handschrift B fehlerhaft und Handschrift A korrekt sein soll« (S. 196), nicht erläutert.

**21** Lukassen wies bereits 2015 auf den Aspekt des Repräsentativen besonders der polyphonen Aufzeichnungen Oswalds hin: »Die These der folgenden Studie lautet, dass die polyphone Gestaltung der Wolkenstein-Handschriften mit der Repräsentationsfunktion von mittelalterlicher Buchmalerei verglichen werden kann« (Valerie Lukassen: Musik sehen, [Schrift-]Bilder hören. Ein- und mehrstimmige Musiknotation bei Oswald von Wolkenstein, in: Andrea Schindler u. Evelyn Meyer [Hgg.]: Geschichten sehen, Bilder hören. Bildprogramme im Mittelalter. Akten der Tagung Bamberg 2013, Bamberg 2015 [Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 8], S. 141–156, S. 142). In Bezug auf das vermutlich um 1463 entstandene Schedel'sche Liederbuch äußert sich Martin Kirnbauer (Funktion der Fehler – Zur Rezeption eines internationalen Chanson-Repertoires nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie, Neue Folge 16 [1996], S. 37–47, hier S. 46) zur vielfältigen Funktion einer solchen, Oswalds Handschriften in mancher Hinsicht ähnlichen Sammlung: »Hier zeigt sich deutlich, dass bereits allein der Besitz bzw. Erwerb einer Notensammlung erstrebenswert war, und zwar unabhängig von der Möglichkeit, sie direkt praktisch zu nutzen.«

**22** Entgegen ihrer bereits 2015 geäußerten Überzeugung – »Es wird deutlich, dass bei den einstimmigen Melodien per se von Abweichungen (intendiert oder nicht-intendiert) ausgegangen werden muss und i. d. R. keine richtige oder falsche Version zu identifizieren ist.« (Lukassen [Anm. 18], S. 203) – scheint sich Lukassen in ihrer Edition einige Jahre später durchaus auf die Suche nach ›richtig‹ und ›falsch‹ zu begeben. So schreibt sie z. B. in Bezug auf die Modi: »Genauere Untersuchungen zeigen [...], dass sich Oswald bei seinen einstimmigen Liedern nicht streng an die Regeln der Kirchtönen hält« (S. 24). Eigene Untersuchungen zu diesem Thema, die sie hätten aus der Dichotomie herausführen können, nimmt sie nicht vor.

**23** »Kein Herausgeber mittelalterlicher Musik darf glauben, die Kluft zwischen der Notierung in der Handschrift und einer Neuausgabe der dort notierten Musik könne durch irgendein Verfahren der Anähnelung überbrückt oder zugeschüttet werden; jede Edition [...] ist eine Deutung des Originals durch den Edierenden, sieht das Original unter bestimmten, von ihm für wesentlich gehaltenen Aspekten.« (Rudolf Bockholdt: Französische und niederländische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Thrasybulos G. Georgiades (Hg.): Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins, Kassel [u. a.] 1971 [Musikwissenschaftliche Arbeiten 23], S. 149–173, hier S. 157).

## II.

»Die Untersuchung von Kultur ist ihrem Wesen nach unvollständig. Und mehr noch, je tiefer sie geht, desto unvollständiger wird sie. Es ist eine eigenartige Wissenschaft: gerade ihre eindrucksvollsten Erklärungen stehen auf dem unsichersten Grund.«<sup>24</sup>

Bruno Stäblein unternahm in den 1970er Jahren den Versuch, einzelne Melodien der Lieder Oswalds in ihrer besonderen Beziehung zum Text zu erforschen, und veränderte damit entscheidend die Perspektive, unter der bisher die Gesamtheit vor allem der einstimmig notierten Lieder Oswalds betrachtet worden war.<sup>25</sup> In der Einleitung wie auch im Schlusskapitel setzt sich Lukassen mit den Forschungsergebnissen Stäbleins und einer ihrer Meinung nach daraus folgenden »Überbewertung von Oswalds künstlerischer Leistung« (S. 22) auseinander. Dass sie eine »Schöpfer- bzw. Genie-Ästhetik [...], die dem romantisch-verklärten Blick auf Mittelalter und Renaissance des 19. Jahrhunderts entspringt« (ebd.), ablehnt, ist sicher gerechtfertigt; ebenso auch, dass sie die Einzeluntersuchungen Stäbleins und deren Ergebnisse nicht für alle Lieder Oswalds gelten lassen will.<sup>26</sup> »Im einstimmigen Liedschaffen Oswalds von Wolkenstein wird das Verhältnis von Musik und Text jedes Mal neu verhandelt und muss daher von Fall zu Fall anders bewertet werden«<sup>27</sup>, hatte sie selbst noch 2015 geäußert. Umso unverständlicher ist, dass Lukassen nun in ihrer Edition mit großer Anstrengung (nämlich mit Hilfe grob differenzierender Tabellen und fragwürdiger Statistiken) einen Überblick über das einstimmige »Liedschaffen« Oswalds in seiner Gesamtheit zu erstellen versucht<sup>28</sup>, der ihr als Basis für eine abschließende Bewertung des »künstleri-

<sup>24</sup> Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/Main 1987 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 696), S. 41.

<sup>25</sup> »Daß in der melodischen Führung gewisse Textinhalte sichtbar bzw. hörbar werden, hat man, abgesehen von manchen Niederländer-Künsten, [...] erst im Madrigal und der *Seconda pratica* um 1600 gesehen« (Bruno Stäblein: *Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individualliedes*, in: *DVjs* 46 [1972], S. 113–160, hier S. 114).

<sup>26</sup> »Gleichwohl besitzen sie [die Aufsätze Stäbleins, I. K.] für die große Mehrheit der einstimmigen Lieder wenig Erklärungspotential« (S. 22). Lukassen argumentiert hier ganz im Sinne Stäbleins, der keinesfalls meinte, für alle Lieder Oswalds zu sprechen: »Solche Stellen der textlichen und musikalischen Verdichtungen [...] kommen in etwa dreißig Liedern, also in fast der Hälfte des einstimmigen Liedschaffens Oswalds vor« (Bruno Stäblein: *Das Verhältnis von textlich-musikalischer Gestalt zum Inhalt bei Oswald von Wolkenstein*, in: Otmar Werner u. Bernd Naumann [Hgg.]: *Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern*, Göppingen 1970 [Göppinger Arbeiten zur Germanistik 25], S. 179–195, hier S. 180).

<sup>27</sup> Lukassen [Anm. 18], S. 208.

<sup>28</sup> Vgl. unten [Anm. 31].

sche[n] Können[s]« (S. 22)<sup>29</sup> Oswalds dient. Damit begibt sie sich nur ein weiteres Mal auf den von ihr selbst zu Recht abgelehnten Irrweg einer anachronistisch emphatischen Beurteilung.<sup>30</sup> Dass viele der Melodien Oswalds sich in durchaus konventionellen Bahnen bewegen, ist ebenso unumstritten wie die Tatsache, dass Oswald – wie seine Zeitgenossen auch – Vorhandenes neu bearbeitete. Eine Bewertung der Lieder Oswalds nach dem Grad ihrer Originalität, wie auch Lukassen sie vornimmt,<sup>31</sup> muss immer wieder in jene oft beklagte Sackgasse führen, in der sich die Forschung zu den einstimmig überlieferten Melodien Oswalds befindet.<sup>32</sup> Das Dilemma, dass wir heute eine Trennung zwischen Norm und Abweichung, Konvention und Radikalität niemals werden vornehmen können, wie es zeitgenössischen Zuhörern möglich war, ist unvermeidbar. »Wir wissen nicht, bis zu welchen Grenzen musikalische Ausdrucksintensität im Minnesang reichen konnte«. <sup>33</sup> Spuren dieses Nichtwissens und Nichtwissenkönnens sucht man in Lukassens Edition vergebens. Einer der faszinierendsten Aspekte jenes

---

**29** »Nach heutigem Forschungsstand führt das Verständnis von Oswald als einem Genie, das sich von der Tradition abwendet und vollkommen Neues erschafft, genau in die falsche Richtung. Denn Oswalds besonderes künstlerisches Können liegt mit Worten, Metrik und Musik gerade in der Verarbeitung von traditionellen Mustern sowie der Kombination und Variation von Bekanntem« (S. 22). Zu belegen, »dass die von ihm [Stäblein, I. K.] betonte unmittelbare Verknüpfung von Textinhalt und Musik nur bei einer Minorität der Lieder anzutreffen ist« (S. 283), kann Lukassen allerdings kaum gelingen, wenn sie Stellen, die Stäbleins These unterstützen würden, übersieht. So verändert z. B. ein kurzes Melisma in Kl 37 (*Des himels trone*), Hs. B, Zeile 4, die Melodie und Textverteilung von Vers 10 gegenüber derjenigen von Vers 7, und zwar gerade beim Wort *herzen* (vgl. S. 116). Lukassen erwähnt zwar in Anlehnung an Wachinger/Brunner ([Anm. 4], S. 325), dass diese Stelle »anders betont« (S. 241) werde, übersieht aber die genannte melodische Veränderung, die ja eben der abweichenden Akzentuierung der Worte Rechnung trägt (Brunner ediert – leider ohne Dokumentation seiner sehr weitgehenden Eingriffe – die zweistimmige Fassung nach Hs. A, in der die Melodie dieser Stelle nur einmal notiert, also in Vers 10 nicht verändert wurde [vgl. Wachinger/Brunner [Anm. 5], S. 34 f.]).

**30** »Selbst wenn man annimmt, dass Oswalds Wort-Ton-Korrespondenz in der spätmittelalterlichen Lied-Musik einen speziellen Akzent setzt und er deswegen eine besondere Rolle in der Musikgeschichte spielt, ist es m. E. doch deutlich zu hoch gegriffen, ihn wegen seiner einstimmigen Lieder als Höhepunkt in einer musikalischen Entwicklung zu bezeichnen« (S. 21).

**31** »Der Großteil seiner [Oswalds, I. K.] einstimmigen Melodien ist [...] unauffällig gestaltet und dient recht allgemein der Unterstützung und Intensivierung der Textvermittlung. Doch stellen einzelne Lieder, wie etwa Kl 13, 16, 21, 37/38, in ihrer musikalischen Komplexität Ausnahmen und besondere Höhepunkte seines Liedschaffen[s] dar« (S. 284).

**32** »Mit dessen [Stäbleins, I. K.] Konzept des ›Individualliedes‹ [...] scheint die Forschung in eine Sackgasse geraten zu sein, aus der sie ohne neue Impulse schwerlich wieder herauskommt« (Tammen [Anm. 20], S. 59).

**33** Tammen [Anm. 20], S. 76.

›lebendigen Repertoires‹<sup>34</sup>, das den Hintergrund dessen gebildet haben mag, was uns in den Wolkenstein-Handschriften überliefert ist, gerät damit nicht in den Blick. Das Desiderat einer Edition der einstimmig überlieferten Lieder Oswalds – oder sinnvoller noch: einer Gesamtausgabe seiner Lieder – bleibt weiterhin bestehen.<sup>35</sup>

## Notenbeispiele<sup>36</sup>

### 1.) Neumennotation

Lukassen veröffentlicht zum ersten Mal die in den sogenannten Mönch-von-Salzburg-Handschriften A, B und E (vgl. oben [Anm. 8]) überlieferten Lieder Kl 129 (*Der werld vernewung – Mundi renouacio*) und Kl 130 (*Uon Got so wart gesannt – Mittit ad virgine*). Diese Lieder wurden in einer zu Oswalds Zeit verbreiteten gotischen Notation aufgezeichnet, deren Ausprägung man (je nach Gestalt der *Clivis*) als ›deutsch‹ oder ›lothringisch-deutsch‹<sup>37</sup> bezeichnen könnte, die Lukassen allerdings falsch interpretiert. Sie übersieht *Liqueszenzen* (z. B. am Versende der Verse 1–5 in der Mönch-von-Salzburg-Handschrift B [Anm. 8], fol. 26<sup>v</sup>) sowie auch die u. a. für die Textverteilung wichtigen Ligaturen wie *Pes* oder *Climacus* (vgl. Notenbeispiel 1, Vers 5) und bemerkt fälschlicherweise: ›Die einfachen Rhomben (sog. *Punctus*) zeigen dabei kürzere Töne und die Rhomben mit Hals (sog. *Virga*) längere Töne an‹ (S. 280); richtig ist: Ein *Punctum* bezeichnet einen tieferen, eine *Virga*

**34** ›Old music comes to us not in repertories but in manuscripts. [...] the difference of the living repertories from the transmitted material is usually that the former are larger and contain material whose reconstruction should be our endeavour in any case. Thus the notion of the repertory creates a tension between the original state of things and the shape they show today – at least a useful reminder that our knowledge is incomplete« (Reinhard Strohm: Round Table II. Constitution and Conservation of Polyphonic Repertories in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries. 14<sup>th</sup> International Congress of the IMS, in: *Acta musicologica* 59 [1987], S. 10–13, hier S. 11).

**35** Zu erwägen wäre eventuell – die heute gegebenen Möglichkeiten nutzend – eine digitale Edition, die auf bereits vorhandenen Untersuchungen zu einzelnen Liedern aufbauen und durch ein Autorenteam beständig ergänzt, erweitert und aktualisiert werden könnte.

**36** In allen Notenbeispielen Übertragung des Textes nach Lukassen.

**37** Ich übernehme diese Bezeichnung aus den von Hanna Zühlke vorgelegten Quellenbeschreibungen von Handschriften, deren Notation ähnliche Elemente enthalten (vgl. Andreas Haug [u. a.] [Hgg.]: *Tropen zu den Antiphonen der Messe aus Quellen deutscher Herkunft*, Basel 2019 [Corpus monodicum. Die einstimmige Musik des lateinischen Mittelalters II/2]), etwa der Beschreibung des Chorbuchs I aus der Naumburger Stiftsbibliothek (vgl. ebd., S. 280 [Abb. S. 363 f.]), der Hs. Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 12 (vgl. ebd., S. 291 [Abb. S. 374]) oder des Ms. New York, The Morgan Library & Museum, M. 905 (vgl. S. 298 [Abb. S. 378 f.]).

einen höheren Ton. Einen spektakulären Sprung zu Beginn des Liedes Kl 130 (in der Version der Mönch-von-Salzburg-Handschrift A [Anm. 8], fol. 150<sup>v</sup>) akzeptiert und transkribiert sie ohne Zögern oder Kommentierung. Bei der diesen Sprung verursachenden Note handelt es sich allerdings lediglich um ein von der vorhergehenden Seite durchscheinendes *Punctum*.

1. Uon Got so wart ge - sannt 2. der Jungk - frawn her czu lannt

1. Uon Got so wart ge - sannt 2. der Jungk - frawn her czu lannt

1. 3. ein en - gel wol er - kannt 4. Ga - bri - el was er ge - nannt  
(b)

2. 3. ein en - gel wol er - kannt 4. Ga - bri - el was er ge - nannt

1. 5. der star - cke pot - schaft czam

2. 5. der star - cke pot - schaft czam

**Notenbeispiel 1:** Kl 130 (*Uon Got so wart gesannt – Mittit ad virgine*); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 715, fol. 150<sup>v</sup>–153<sup>v</sup>, hier fol. 150<sup>v</sup>–151<sup>r</sup> (das von Lukassen eingetragene b-Vorzeichen erscheint im Original erst in der zweiten Zeile).

[1. = Lukassen (S. 188), 2. = Transkription I. K.]

## 2.) Dekorative Elemente einer Schlussnote

Graphische Verzierungselemente überträgt Lukassen wiederholt als Schlussmelismen. Im vorliegenden Band ist dieses Vorgehen im Fall von Kl 22 (Hs. A), 58 (Hs. A), 99 (Hs. A), 102 (Hs. B), 118 (Hs. B) zu beobachten.

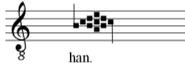
1. ich wesst nicht sel-ber. wie.

2. ich wesst nicht sel-ber. wie.

**Notenbeispiel 2:** Schluss von Kl 102 (*Sich manger frewt*), Hs. B, fol. 41<sup>r</sup>.

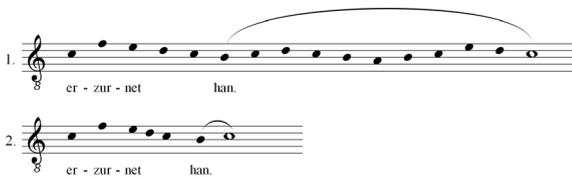
[1. = Lukassen (S. 107), 2. = Transkription I. K.]

In Lied Kl 118 (*Wol auf vnd wacht*), Hs. B, fol. 48<sup>v</sup>, geht ein solches, die Schlussnote schmückendes Element sogar eine Verbindung zur Melodie-Notation ein: Die Ligatur der zwei ersten Noten mündet direkt in das bekannte graphische Muster.



**Notenbeispiel 3:** Versuch der Imitation des originalen Notenbildes, vgl. Hs. B, fol. 48<sup>v</sup>, Schluss.

In Lukassens Transkription dieser Stelle (vgl. S. 162) müsste ein Sänger nicht nur von links nach rechts, sondern auch von rechts nach links lesen und lesend springen können – eine Art der Akrobatik, die ich, gerade vor dem Hintergrund der weitverbreiteten Tradition dieser Art der graphischen Dekoration, für ausgeschlossen halte.



**Notenbeispiel 4:** Schluss von Kl 118 (*Wol auf und wacht*), Hs. B, fol. 48<sup>v</sup>.  
[1. = Lukassen (S. 162), 2. = Transkription I. K.]

Bereits Loenertz ([Anm. 3], S. 286) war der irrigen Überzeugung, dieses Element musikalisch deuten zu müssen und kritisierte im Fall von Kl 102 (vgl. ebd., S. 251, Anm. 4) sogar Klaus J. Schönmetzler (Oswald von Wolkenstein: *Die Lieder, mittelhochdeutsch-deutsch*. In Text und Melodien neu übertragen und kommentiert, München 1979, S. 234 f.), die Graphik nicht als Teil der Melodie ediert zu haben. Ein Blick in andere Handschriften aus Oswalds Zeit oder auch nur in die mehrstimmigen Aufzeichnungen der Haupthss. A und B hätte gereicht, um eine solche Fehlinterpretation zu vermeiden (in Hs. B finden sich ähnliche graphische Elemente z. B. auf fol. 22<sup>v</sup>, 38<sup>v</sup>, 43<sup>r</sup>).

### 3.) Unterscheidung der als »rhythmisch-frei« und als »rhythmisiert« interpretierten Notation

In Lukassens Editionen ist der Wechsel zwischen einer Übertragung im Sinne der Mensuralnotation (z. B. durch punktierte Viertel) und einer imitierenden Interpretation der Notenzeichen, in der z. B. eine *Brevis* grundsätzlich durch die dem Kopf einer halben Note entsprechende Form wiedergegeben wird, nicht nachvollziehbar.

1. Wun - nik - li - cher, wol - ge-zier - ter may.

2. O Wun - nik - li - cher, wol - ge-zier - ter may

1. 4. glanz zie - ret sich lust-lich des may - en ten - ne. 8. hel singt die nach - ti - gal weyt für die hen - ne.

2. 4. glanz zie - ret sich lust-lich des may - en ten - ne. 8. hel singt die nach - ti - gal weyt für die hen - ne.

**Notenbeispiel 5:** Ausschnitte aus Lukassens Übertragungen der Lieder Kl 100 (*O Wunniklicher, wolgezierter may*), Hs. B, fol. 40<sup>r</sup> und Kl 106 (*Nempt war der schönen plüde*), Hs. B, fol. 42<sup>v</sup>. Eingerahmt sind die Bereiche, die in Lukassens Übertragung nicht den Prinzipien der Mensuralnotation entsprechen. Besonders am Ende des Ausschnitts von Kl 106 wird deutlich, wie wenig Lukassen mit diesen Prinzipien, die Imperfektion (Vers 4, vorletzte Note) und Alteration (Vers 8, vorletzte Note) einschließen, vertraut ist.

[1. = Lukassen (S. 115, 180), 2. = Transkription I. K.]

#### 4.) Textverteilung

Die Textverteilung, die Lukassen vornimmt, ist häufig äußerst ungeschickt. Lukassen überträgt in den hier genannten Fällen getreu des in der Handschrift Überlieferten – ob jedoch so ein Notat im Sinne Oswalds gewesen sein kann, ist zweifelhaft.

1. 15. Irains daz an - der ku - ste 16. daz ge - viell in pai - den wol.

2. 15. Irains daz an - der ku - ste 16. daz ge-viell in pai - den wol.

3. 15. Irains das an - der kuss-te 16. das ge-viel In bay - den wol.

3. 15. Irains das an - der kuss-te 16. das ge-viel In bay - den wol.

**Notenbeispiel 6:** Kl 17 (*Var heng und laz*), Hs. A, fol. 7<sup>v</sup>–8<sup>r</sup>, hier fol. 8<sup>r</sup>.

[1. = Lukassen (S. 68), 2. = Transkription I. K., 3. = Hs. B, fol. 7<sup>r</sup>]

Auffällig ist an dieser Stelle, dass sich der Rhythmus der Melodie am Beginn von Vers 16 konträr zum Wortakzent verhält (*daz géviell*). Auch der Schreiber oder Korrektor selbst bemerkte wohl die irrtümliche Notierung: Der Zeilenumbruch zwischen viertem und fünften System (d. h. zwischen *geviell* und *in paiden*) weist eine Rasur auf. Durch die Entfer-

nung einer längeren Note treffen allerdings nun am Zeilenübergang – dem alternierenden Rhythmus widersprechend – zwei kurze Noten aufeinander. Lukassen erwähnt weder in der Edition selbst noch in ihrem Kommentar etwas von diesen Unstimmigkeiten.

Der Transkriptionsvorschlag oben (2.) geht davon aus, dass die Rasur am Ende des vierten Systems nicht vollständig ausgeführt wurde, was den editorischen Eingriff an der Stelle *daz geviell* rechtfertigen mag.

1. *7. Mein hercz, das swindt, seydt du dich schaidt von mi - re.*

*9. Ach ni - ckel, ni - ckel, trau - ter, schö - ner klews - ly.*

2. *7. Jch mayn die zart, zu der ich bin ver-bun - den.*

*9. Ach rai - nes tö - ckel, tru - te, schö - ne to - cke.*

3. *9. Ach rai - nes tö - ckel, tru - te, schö - ne to - cke.*

**Notenbeispiel 7:** Kl 73 (*O Herzen lieber nickel mein*), ausschließlich in Hs. B, fol. 30<sup>v</sup>, und Kl 74 (*Sweig still, gesell*), ausschließlich in Hs. A, fol. 54<sup>r-v</sup> (in Hs. B nur Text).

[1. = Kl 73 (Ausschnitt) nach Lukassen (S. 166), 2. = Kl 74 (Ausschnitt) nach Lukassen (S. 167) – Ergänzung der Melodie von Vers 9: I. K., 3. = Kl 74 (Ausschnitt) nach Transkription I. K.]

Beide Lieder sind textlich und melodisch eng miteinander verbunden. Die Melodien stimmen überein – wenn auch nicht ganz so vollkommen, wie Lukassen behauptet (vgl. S. 259): In Kl 74 fehlt (anders als Kl 73) die Aufzeichnung einer charakteristischen Abweichung der Repetico, durch die einmal mehr die Feinheit der Abstimmung zwischen melodischem und sprachlichem Akzent sichtbar wird (siehe Umrahmung im Notenbeispiel oben: der Oktavsprung zwischen *swindt* und *seydt* macht inhaltlich und syntaktisch Sinn; an durch die Wiederholung vorgegebener analoger Stelle würde der Name *nickel* jedoch durch so einen Sprung unnötig zerrissen und falsch akzentuiert – hier wird der Oktavsprung um einen Ton verschoben und dient nun der Hervorhebung von *trauter*). Dieses Vorgehen in Kl 73 (*O Herzen lieber nickel mein*) wird nachvollziehbar durch die in Hs. B ausgeschriebene Wiederholung. Der Notator von *Sweig still, gesell* in Hs. A (Kl 74) verzichtet auf diese Ausführlichkeit; er notiert die Melodie von Vers 7 (und 8) nur einmal; den Text von Vers 9 (und 10) verzeichnet er unter Noten und Text der vorausgehenden Verse. Die inhaltlich-syntaktische Struktur dieses Liedes ähnelt der des Liedes Kl 73: In Vers 7 trennt der Abstand einer Oktave den Relativ- vom Hauptsatz, während in Vers 9 der Kosenamen *tockel* und das darauffolgende *trute* (analog zu *nickel* und *trauter* in Kl 73) die Verschiebung des Oktavsprungs nahelegen.

Lukassen erwähnt in Bezug auf diese Stelle lediglich, dass »in Handschrift A die Wiederholungen nicht ausgeschrieben« (S. 259) seien. Dass diese Art der Notation um 1400 jedoch die Freiheit für den Ausführenden einschloss, eine Variation der Melodie gemäß den abweichenden sprachlichen Bedingungen vorzunehmen (eine Freiheit, die sich in der traditionellen Notation des 21. Jahrhunderts nicht wiedergeben lässt), wird von Lukassen weder transkribierend noch kommentierend in Betracht gezogen. Eine Diskussion über die veränderten Voraussetzungen und Möglichkeiten des Notierens hätte die historische Distanz präzisieren helfen und zu »immer ausgefeilteren Debatten« führen können, in denen »wir einander ärgern«<sup>38</sup>. Ein einstimmig einsamer Ärger ist dagegen leider wenig erquicklich.

---

**38** »[D]ie deutende Ethnologie [...] ist eine Wissenschaft, deren Fortschritt sich weniger in einem größeren Konsens als in immer ausgefeilteren Debatten zeigt. Was sich entwickelt, ist die Präzision, mit der wir einander ärgern« (Geertz [Anm. 24], S. 42).