

I Einleitung

1. Prämissen und Ziele der Arbeit

Der südtiroler Ritter Oswald von Wolkenstein (ca. 1377–1445) war ein deutschsprachiger Dichter, Sänger, Musiker und Komponist.¹ Er gilt als Urheber von rund 140 ein- und mehrstimmigen Liedern, die in den autornahen Handschriften A und B erhalten sind. Heute ist er der am häufigsten aufgeführte deutschsprachige Dichtersänger des Mittelalters, sein Name ist daher auch außerhalb der akademischen Mediävistik bekannt.²

Sein Werk entstand in einer Zeit, in der sich die mehrstimmige Musik langsam in Europa durchsetzte und mit ihr sich das neue System der Mensuralnotation etablierte. Diese rhythmisch differenzierte Notation legte den Grundstein für die weitere Entwicklung der abendländischen Musik.³ Denn durch die präzise Aufzeichnung der Tondauern wird die Entfaltung einer komponierten Polyphonie erst möglich.⁴ Die Mehrstimmigkeit war also das Neue und Andere, „das eine Abgrenzung durch Begrifflichkeit und Notation“ erforderte.⁵ Dagegen ist die Einstimmigkeit im Mittelalter der Normalfall. Ebenso wie in anderen Kulturen der Welt bis heute, war ‚Einstimmigkeit‘ das „Prinzip von Musik überhaupt und bestand in dieser Form Jahrhunderte vor der Erfindung von geplanter und komponierter Mehrstimmigkeit“.⁶ Marc Lewon führt weiter aus:

Wenn man also in dieser Zeit über Musik sprach, dann sprach man ganz selbstverständlich von Musik, die wir heute als ‚einstimmig‘ kategorisieren würden, ohne dass dabei ein Gefühl von etwas Defizitärem mitgeschwungen wäre oder dass eine Wahl bestanden hätte, die auch auf Mehrstimmigkeit hätte fallen können. Einstimmigkeit war nichts, das einer weiteren Auszierung oder einer Begleitung und gar nicht einer mehrstimmigen Aussetzung bedurfte – Einstimmigkeit war nicht ‚noch nicht mehrstimmig‘, sondern einfach Musik, Melodie, ‚Cantus‘.[...] So gesehen ist die Differenzierung und Bezeichnung ‚Einstimmigkeit‘ etwas Retrospektives, ein Begriff aus einer späteren Zeit, der, auf die hier betroffenen Epochen angewandt, verfälschende Konnotationen transportiert.⁷

1 Der Begriff Komponist wird hier allgemein als Urheber von Melodien verstanden.

2 Vgl. Müller 2004, Sp. 1465.

3 „Für die Musikgeschichte des Mittelalters sind Fragen der Notation von entscheidender Bedeutung; erst die immer genauer und vielfältiger werdenden Möglichkeiten der exakten Aufzeichnung des Rhythmus liefern die Voraussetzungen für die Entfaltung der komponierten Mehrstimmigkeit. Das musikalisch Neue ist ohne das notationstechnisch Neue nicht denkbar.“ Möller 2002, S. 200.

4 „Die Koordination von Zeit- und Tonhöhenelementen produzierte einen neuen Grad von Komplexität und die Entwicklung einer expliziten rhythmischen Notation kam dem Bedürfnis nach einer unveränderlichen Überlieferung nach. Dies markiert einen fundamentalen Wechsel in der Natur der Musik und gleichzeitig in den Bedingungen ihrer Überlieferung: Einen Wechsel nämlich zu der Bereitstellung komplexer und fixierter musikalischer Einheiten, festgehalten in Musikaufzeichnungen, welche die Ausführenden mit relativ eindeutigen Instruktionen versorgten. Es war eine der Hauptumwälzungen in der Geschichte der abendländischen Musik.“ Treitler 1979, S. 525. Übersetzung von Möller 2002, S. 147.

5 Lewon 2011b, S. 75.

6 Lewon 2011b, S. 75.

7 Lewon 2011b, S. 75. Marc Lewon befasst sich in der hier zitierten Studie mit dem Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts. Seine Ausführungen über die Einstimmigkeit der Musik als „Normalzustand“ treffen auch auf spätere Jahrhunderte zu, da sich die Mehrstimmigkeit insbesondere bei volkssprachlichen

Da die Musikwissenschaft aber ihre Methoden „ursprünglich dem Studium mehrstimmiger, werkhafte komponierter Musik der Neuzeit“ verdankt, stellt die wissenschaftliche Beschäftigung mit einstimmiger Musik des Mittelalters eine „methodische Herausforderung“ dar.⁸ Nur langsam gelingt es der historischen Musikwissenschaft, mit „Geschichte und kultureller Bedeutung früher europäischer Melodien umzugehen, ohne deren (seltener) mehrstimmige Vertonungen immer als Richtschnur zu verwenden“.⁹

Bei der Erforschung einstimmiger Musik muss von anderen Prämissen ausgegangen werden als bei der Untersuchung polyphoner Werke. Im Vergleich zur mehrstimmigen Musik ist sie weniger stark an die Schriftlichkeit gebunden. Einstimmige Lieder sind – damals wie heute – in mündlicher Tradition verankert. Ihre schriftliche Fixierung um 1400 bleibt rhythmisch vage und liefert keine Informationen zu Tempo, Artikulation, Dynamik und Ausdruck. Einstimmige Lieder sind keine geschlossenen Werke, sondern leben von der kreativen Inszenierung bei der Aufführung und eröffnen den Interpreten weitaus mehr Spielraum für spontane Änderungen, als mehrstimmige Stücke dies tun. Diese Offenheit schlägt sich auch in den mittelalterlichen Quellen nieder. Ein einstimmiges Lied kann in verschiedenen Handschriften in unterschiedlichen Versionen überliefert sein.¹⁰ Varianten in der Musik-Überlieferung sind bei einstimmigen Werken weit verbreitet und verweisen auf die Gepflogenheiten der musikalischen Praxis.

Zudem ist die Originalität der musikalischen Ideen anders zu verstehen, als es von Komponisten im Rahmen neuzeitlicher Genie-Konzeptionen gemeinhin erwartet wird. Die Kreativität zeigt sich nicht ausschließlich im Erfindungsreichtum neuer Melodien, sondern auch im Umgang mit und der Verarbeitung von bereits Bekanntem: Melodien werden für mehrere Texte verwendet, Melodie-Ausschnitte kommen in mehreren Liedern zum Einsatz, viele musikalische Wendungen wirken floskelhaft.¹¹

Der Urheber einer Melodie bekommt vor diesem Hintergrund in der einstimmigen Liedkunst eine weniger zentrale Stellung als der Komponist eines vielstimmigen Werkes im Laufe der weiteren europäischen Musikgeschichte. Er verantwortet nur ein schriftliches Zwischenstadium als Ausgangsmaterial für die eigentliche musikalische Handlung, nämlich die Aufführung. Erst bei der Aufführung verschmelzen Text und Musik zu einer Einheit und die Kunst des Liedes wird greifbar.

Analog zur musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung lag auch in der Auseinandersetzung mit den Liedern Oswalds von Wolkenstein lange Zeit der Fokus auf seinen mehrstimmigen Liedern, obwohl diese nur den kleineren Teil seines Werks ausmachen. Die fast 100 einstimmigen Lieder befanden sich vor allem im Untersuchungsbereich der Literaturwissenschaft. Sie wurden auf ihre inhaltlichen und metrischen Eigenschaften hin untersucht und nur in Einzelfällen musikalisch analysiert. Björn R.

Liedern nur langsam etablierte. Abgesehen von Einzelfällen beim Mönch von Salzburg gilt Oswald von Wolkenstein als der Erste, der die Polyphonie mit deutscher Dichtung verband. Vgl. Wachinger/Brunner 2007, S. 419.

8 Strohm 2012, S. 162.

9 Strohm 2012, S. 162.

10 Weitere Ausführungen zur Varianz der Melodien in Kapitel I.4 und bei Lukassen 2013 und Röhl 1981, S. 45.

11 Der einstimmigen Musik des Mittelalters fehlen im Vergleich zur Mehrstimmigkeit die Gestaltungsmöglichkeiten der Harmonie (Spannung und Entspannung durch den Zusammenklang mehrerer Stimmen). Das Ausdrucksmittel der einstimmigen Musik ist die Melodie selbst.

Tammen spricht daher von einer „verstörenden Schiefelage“ in der musikorientierten Erforschung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Die musikwissenschaftliche Forschung beschäftigt sich überwiegend mit Oswalds mehrstimmigen Kontrafakturen, „was womöglich einer impliziten Höherschätzung der Mehrstimmigkeit gegenüber der Einstimmigkeit geschuldet ist, während für die einstimmigen Lieder bekannterweise kaum eine Vergleichsbasis gegeben ist.“¹² In einer „wesentlich germanistisch geprägten Oswald-Forschung“ fehlen zu den meisten einstimmigen Liedern detaillierte Einzeluntersuchungen.¹³ Auch eine „systematische Untersuchung der Wort-Ton-Beziehungen“ in den einstimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein steht seit Langem „auf der Agenda der Liedforschung“, betont Horst Brunner.¹⁴

Ein Grund für die unzureichende musikwissenschaftliche Erforschung der einstimmigen Lieder ist das Fehlen einer angemessenen Edition. Der Großteil der Forschung zu den mehrstimmigen Liedern basiert auf der Edition von Ivana Pelnar, die vor rund 40 Jahren entstand und alle mehrstimmigen Lieder Oswalds umfasst.¹⁵ Zu den einstimmigen Liedern dagegen liegt bis heute keine vergleichbare Arbeit vor.

Ziel dieser Arbeit ist es daher, die einstimmigen Melodien Oswalds von Wolkenstein gemäß der oben skizzierten Überlegungen zur Offenheit und Varianz der Lieder editorisch aufzubereiten und der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen.

In einem zweiten Schritt werden die edierten Lieder systematisch untersucht und kommentiert. Im Rahmen der Kommentierung werden die musikalischen und textlichen Eigenschaften sämtlicher einstimmiger Lieder analysiert und es wird damit ein Ausgangspunkt für weitergehende Einzelstudien geschaffen. Auf dieser Grundlage kann dann eine Neubewertung von Oswalds von Wolkenstein künstlerischem Schaffen als Dichter, Musiker und Komponist vorgenommen werden.

2. Überlieferung

Grundsätzliches zu Handschrift A und B

Die Handschriften A und B wurden auf Oswalds von Wolkenstein Veranlassung hin und wahrscheinlich unter seiner Aufsicht hergestellt. Der Großteil seiner Lieder ist in diesen beiden Haupthandschriften überliefert.

Beide Handschriften wurden vermutlich im Kloster Neustift bei Brixen erstellt, das bereits damals als Musikzentrum und Herstellungsort berühmter Musikhandschriften bekannt war und in räumlicher Nähe zu Oswalds Lebensmittelpunkt auf Burg Hauenstein in Südtirol gelegen ist.¹⁶ Auch die Handschrift c ist in diesem Umkreis entstanden. Alle drei Handschriften befanden sich lange Zeit in Privatbesitz und sind bis heute in gutem Zustand erhalten. Faksimile-Ausgaben in schwarz-weiß wurden in den 1970er Jahren anfertigt, die heute vermutlich in jeder germanistischen Bibliothek zugänglich

12 Tammen 2011, S. 59.

13 Tammen 2011, S. 58.

14 Brunner 2006, S. 363

15 Pelnar 1981 (Edition) und 1982 (Textband).

16 Vgl. Moser/Müller 1972, S. 10.

sind. Zudem können hochauflösende farbige Digitalisate bei den besitzenden Bibliotheken bestellt werden. Insgesamt haben wir damit eine ungewöhnlich gute Überlieferungssituation und optimale Bedingungen für eine Neu-Edition.

Es ist Konsens, dass die Haupthandschriften A und B von geschulten Schreibern angefertigt wurden. Der Herstellungsprozess der Handschriften wurde von Erika Timm genau untersucht. Den Arbeitsablauf fasst sie folgendermaßen zusammen: „1. [Ein Schreiber] schrieb die Liedtexte, 2. Ein Zweiter fügte die braunen kantigen Majuskeln ein, 3. Ein Dritter schrieb die Noten, 4. Zuletzt wurden die farbigen Initialen gemalt.“¹⁷ Sie kommt zu dem Schluss, dass die Haupthandschriften A und B auf gemeinsame Vorlagen zurückgehen, die den Schreibern als lose Einzelblattsammlung zugänglich waren.¹⁸ Abweichungen zwischen Handschrift A und B führt sie auf Be- und Umarbeitungen der Vorlagen zurück, wie etwa Zwischenabschriften, mehrdeutige Korrekturen, verschiedene Vortragsfassungen oder selbstständige Entscheidung der fachkundigen, mitdenkenden Notenschreiber.¹⁹

Handschrift A

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2777.

Handschrift A enthält 108 Gedichte, die Lieder sind mit Noten versehen. Sie hat ein Groß-Quart-Format (37 x 27 cm) und umfasst 61 Pergamentblätter. Die Herstellung lag in der Hand von neun verschiedenen Schreibern.²⁰ In der früheren Forschung wurden nach Joseph Schatz (1902) zunächst sieben bis acht Schreiber unterschieden und mit a, b, d, e, f, g, h und i bezeichnet.

Der Grundstock von 43 Liedern wird auf das Jahr 1425 datiert. Damit fällt der Arbeitsbeginn in eine Zeit, in der Oswald in großen politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten lebte.²¹ Die Handschrift wurde in mehreren Schüben überarbeitet und erweitert, letzte Nachträge wurden um 1436 vorgenommen. Auf dem Vorsatzblatt ist ein Vollbildnis Oswalds von Wolkenstein mit einem Notenblatt in der Hand zu sehen. Er ist breitbeinig stehend dargestellt, mit dem Greifenorden um den Hals und den Wappen von Wolkenstein und Vilanders neben sich. Das Bild ist stark abgerieben. Ein Rekonstruktionsversuch aus dem Jahr 1900 ist im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck zugänglich.

Die Texte und Noten sind in dunkelbrauner bis schwarzer Tinte notiert. Bis fol. 49r sind die jeweils neun Notensysteme pro Seite sowie Reim- und Versstriche, römische Liednummern und Schreiberbemerkungen in roter Tinte geschrieben. Die Initialen sind rot-blau, rot oder blau ausgeführt. Ab fol. 49r sind die Notenlinien und Initialen in schwarz-brauner Tinte geschrieben. Mehrere Einträge wurden wohl noch während der

17 Timm 1972, S. 15. Das ist auch für das ungeübte Auge leicht nachvollziehbar: Manchmal ist der Text bereits notiert, aber die Notensysteme darüber noch leer (z. B. Kl 19 in B), hin und wieder ist das Lied komplett und es fehlen nur noch die Initialen.

18 Vgl. Timm 1972, S. 21. Burghart Wachinger widerspricht dieser Einzelblatt-These. Vgl. Wachinger 1976, S. 123–131.

19 Vgl. Timm 1972, S. 124f.

20 Siehe auch die Tabelle bei Klein/Wachinger 2015, S. 366f.

21 Vgl. Wachinger/Brunner 2007, S. 315.

Herstellung durch Rasuren und Einschwärzung getilgt.²² Der Aufbewahrungsort der Handschrift über die Jahrhunderte ist nicht abschließend geklärt; wahrscheinlich befand sie sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in einem Kloster oder in Privatbesitz.

Aufgrund der frühen Entstehung und der vielen Korrekturen wurde die Handschrift A als „Erst-Sammlung“ der Oswald-Lieder angesehen.²³ Im Vergleich zu Handschrift B hat Handschrift A ein kleineres Format, sie ist in der Ausstattung weniger prächtig und der Inhalt erscheint weniger systematisch geordnet. In der Notenaufzeichnung ist sie zwar manchmal „unsauber“, wirkt aber „spontaner und vortragsnäher“²⁴ und berücksichtigt stärker die „Gegebenheiten und Erfordernisse praktischen Musizierens“.²⁵ Pelnar nimmt daher an, dass es sich um eine Gebrauchshandschrift handelt, aus der privat musiziert wurde.²⁶ Die Lieder, deren Melodie und mehrstimmigen Satz Oswald aus französischen oder italienischen Vorlagen übernommen hat, halten sich zudem in A enger an die jeweilige Vorlage.²⁷ Pelnar sieht daher Handschrift A als die musikalisch bessere Quelle an und stützt ihre Edition 1982 darauf. Auch Schatz/Koller 1902 und Wachinger/Brunner 2007 entscheiden sich für Handschrift A als Leithandschrift für ihre Lieder-Editionen.

Handschrift B

Innsbruck, Universitätsbibliothek, ohne Signatur.

Die Handschrift enthält 118 Gedichte; die Lieder sind mit Noten versehen. Sie hat ein Groß-Folio-Format (49 x 34cm) und umfasst 48 Pergamentblätter. Der Grundstock von 107 Liedern wurde von einem Schreiber erstellt, Schreiber 7 (Schreiber h nach Schatz/Koller 1902)²⁸, der bereits an Handschrift A mitgewirkt hatte. Die Handschrift wird auf das Jahr 1432 datiert, Nachträge wurden bis nach 1438 vorgenommen.

Handschrift B ist ein Brustbild Oswalds von Wolkenstein vorgeheftet. Er wird mit Insignien des Greifen- und Drachenordens gezeigt. Das gut erhaltene Porträt wurde nach einer Pinselvorzeichnung mit großer Sorgfalt in leuchtenden Farben gemalt. Das Bildnis stammt höchstwahrscheinlich von Antonio Pisanello (1395–1455), einem italienischen Meister der Frührenaissance, oder einem seiner Schüler. Es wird vermutet, dass Oswald das Porträt während einer seiner Italienreisen 1432 herstellen ließ.²⁹

Der Text ist mit dunkelbrauner Tinte in zierlicher, klarer Bastarda notiert. Die Initiale der ersten Strophe ist rot-blau, blau oder rot ausgeführt, Texteingriffe sind rot hervorgehoben. Die 12 Notensysteme je Seite sind rot, ab fol. 44v schwarz geschrieben. Angaben zur Melodie sind dagegen stets rot vermerkt. Die Noten sind in einem dunkleren Braun bis Schwarz notiert, in einzelnen Fällen auch rot (rubriziert).³⁰

22 Vgl. Müller/Spechtler 1974, S. 4.

23 Vgl. Müller/Spechtler 1974, S. 5.

24 Pelnar 1982, S. 118.

25 Pelnar 1981, S. VII.

26 Pelnar 1982, S. 118.

27 Vgl. Pelnar 1981, S. VII.

28 Schatz/Koller 1902, S. 131 u.a.

29 Wachinger/Brunner 2007, S. 408.

30 Vgl. Moser/Müller 1972, S. 7. Eine ausführliche Handschriftenbeschreibung und -geschichte bei Neuhäuser 1987.

Die Anlage der Handschrift erscheint systematisch und planvoll: Lieder mit gleicher Melodie und mit gleichem Ton sind zusammengedrückt. Im Vergleich zu Handschrift A sind wenige Korrekturen und Nachträge zu finden. Die Abweichungen der Handschrift B gegenüber A wurden immer wieder als Verbesserung der dortigen Fehler interpretiert, evtl. vom Autor selbst vorgenommen.

Handschrift B wurde deshalb mehrfach als die „für eine Edition [...] am besten geeignete Leithandschrift“³¹ eingeschätzt. Auch Karl Kurt Klein orientierte seine Text-Gesamtausgabe an B. Die Klein'sche Zählung (abgekürzt mit „Kl“) der Lieder folgt der Reihenfolge in Handschrift B und ist die heute verbindliche Nummerierung. Diese Edition ist zudem die Referenzausgabe für Schönmetzlers Musik-Edition³² und verschiedene Übersetzungen.³³

Handschrift c

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, F. B. 1950.

Die Handschrift entstand nach Oswalds Tod 1445. Sie wurde von einem Schreiber um die Jahre 1450/1453 erstellt und enthält 116 Gedichte ohne Noten. Sie weist im Wesentlichen den gleichen Bestand und die gleiche Reihenfolge der Lieder auf wie Handschrift B. Sie gilt in großen Teilen als Abschrift von B.

Die Papier-Handschrift c umfasst 115 Blätter im Oktav-Format (21,5 x 15 cm). Die Schrift ist eine klare, gut leserliche Bastarda in dunkelbrauner Tinte. Die Majuskeln an den Liedanfängen sind in roter Tinte von derselben Hand geschrieben, die Anfangsbuchstaben von Strophen und Strophenabschnitten sind mit roten Zierstrichen versehen.³⁴

Die erste Gesamtausgabe der Texte Oswalds von Wolkenstein basiert auf dieser Handschrift: Beda Weber nutzte 1847 die Handschrift c als Leittext, ohne seine Gründe für diese Entscheidung zu erläutern.

Die Forschung hat bisher die beiden Handschriften A und B ins Zentrum gerückt und die Handschrift c wurde dabei wenig berücksichtigt. Da sie nur Texte und keine Melodien enthält, wird sie auch in der vorliegenden Edition in den Hintergrund treten.

Streuüberlieferung

Abgesehen von den drei autornahen Handschriften gibt es keine größeren Sammlungen mit Oswalds Liedern. Lediglich vereinzelt finden sich Liedeträge in Sammelcodices, zumeist jedoch nur Liedtexte ohne die zugehörigen Melodien.³⁵

Die Melodien der Streuüberlieferung wurden bisher kaum von der Forschung berücksichtigt. Die einstimmigen Lieder Kl 129 und 130 sind nicht in den Haupthandschriften enthalten, daher wurde ihre Echtheit bezweifelt. Sie sind in den Handschrif-

31 U. a. Neuhauser 1987, S. 14. Siehe dazu auch Klein/Wachinger 2015, S. XXIVf.

32 Schönmetzler [1975] 1979.

33 Z.B. Hofmeister 2011.

34 Vgl. Moser/Müller/Spechtler 1973, S. IV–VI.

35 Mück 1985, S. 3.

ten L, w und x überliefert und werden in der folgenden Edition erstmals in moderne Notation übertragen.³⁶ Neben den Liedern Kl 129 und 130 ist auch Kl 101 *Wach auf, mein hort* in der Streuüberlieferung als einstimmiges Lied bezeugt. In den Haupthandschriften A und B ist Kl 101 ausschließlich als mehrstimmiges Lied enthalten und bei Pelnar 1982 inklusive der einstimmigen Fassungen ediert. Es wird daher in der folgenden Edition nicht berücksichtigt.

Handschrift L – München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 715, Mönch-von-Salzburg-Handschrift A. Die Handschrift entstand zwischen 1450 und 1461 im bayrischsprachigen Raum.³⁷ Neben den Liedern Kl 129 und 130 ist in Handschrift L auch der Kanon Kl 70 *Herr wiert, uns dürstet* enthalten, der auch in den Haupthandschriften überliefert und in der Edition von Ivana Pelnar zugänglich ist.

Handschrift J – Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. Ms. 40613, Lochamer Liederbuch. Oswalds Lied Kl 101 *Wach auf, mein hort* (Tenor und Text-Incipit) wurde zwischen 1451 und 1453 im Raum Nürnberg aufgezeichnet.

Handschrift N – Rostock, Universitätsbibliothek, Mss. Phil. 100/2, Rostocker Liederbuch.³⁸ Die Entstehung wird in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Rostocker Universitätskreisen vermutet.³⁹ Die Handschrift enthält Oswalds Lied Kl 101 *Wach auf, mein hort* (Tenor mit Text-Incipit) in einstimmiger Fassung.

Handschrift w – München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1115, Mönch-von-Salzburg-Handschrift B. Ebenso wie Handschrift L ist w in der Mitte des 15. Jahrhunderts im bayrischsprachigen Raum entstanden. Handschrift w enthält die einstimmigen Lieder Kl 129 und 130.

Handschrift x – Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 4696, Lambacher Liederhandschrift. Die Entstehung wird auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts im Benediktinerstift Lambach in Ober-Österreich datiert. Sie enthält die einstimmigen Lieder Kl 129 und 130.

3. Editorische Erschließung der einstimmigen Lieder

Der Wunsch nach einer Edition, die sowohl die Texte als auch die Musik Oswalds von Wolkenstein berücksichtigt, ist so alt wie die Oswald-Forschung selbst. Trotzdem ist es nur in sehr wenigen Ausgaben gelungen, Texte und Noten wissenschaftlich angemessen und umfassend aufzubereiten. Die meisten Ausgaben stellen die Liedtexte, teilweise mit Übersetzung, in den Vordergrund und nehmen nur einzelne Melodien als Notenbeispiele auf.

Im folgenden Editionsbericht liegt – wie auch in der gesamten Arbeit – der Fokus auf der Musik Oswalds und dabei insbesondere auf den einstimmigen Liedern. Aus-

36 In den Gesamtausgaben von Schatz/Koller 1902 und Schönmetzler [1975] 1979 sind diese Lieder nicht berücksichtigt.

37 Vgl. Mück 1985, S. 21.

38 Das Rostocker Liederbuch wird von Hartmut Möller und Franz-Josef Holznagel im Rahmen eines Forschungsprojekts ediert. URL: <http://www.rostocker-liederbuch.de/> (Stand: 04.10.2014).

39 Vgl. Mück 1985, S. 23.

gaben, die keine Noten enthalten, werden nur am Rande erwähnt und sollen nicht ausführlicher besprochen werden.

Erste Editionen im 19. Jahrhundert

Als erster Versuch einer editorischen Erschließung der Lieder Oswalds von Wolkenstein können die Aufzeichnungen von Karl Leopold Röllig und Gottlieb de Leon um das Jahr 1800 gewertet werden. Die geplante Ausgabe von Röllig und de Leon sollte zwölf Lieder Oswalds enthalten, darunter die einstimmigen Lieder Kl 19, 21, 55 und 94. Rund hundert Jahre später konnten Joseph Schatz und Oswald Koller bei ihrer Recherche für ihre eigene Edition das Manuskript von Röllig und de Leon in der Wiener Hofbibliothek auftreiben. Sie kritisieren: „Röllig hat überall die oberste Stimme in ganz unkritischer Weise höchst willkürlich übertragen und eine moderne Klavierbegleitung dazu gesetzt.“⁴⁰

Auch wenn es für Röllig und de Leon bei unveröffentlichten Notizen und Übertragungsversuchen blieb, zeigte ihre Arbeit doch Wirkung: Der als Bach-Biograf bekannte Johann Nicolaus Forkel widmet sich 1801 in seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik“ über mehrere Seiten hinweg Oswalds von Wolkenstein Musik und druckte dazu Texte und Noten der Lieder Kl 56⁴¹ und Kl 19 ab in der Fassung von Röllig und de Leon.⁴² Forkel veränderte Rölligs Musikbegleitung jedoch, „um den darin liegenden eigenen Geist des Zeitalters so wenig als möglich zu modernisieren und völlig unverfälscht zu erhalten“.⁴³ Es folgen die Lieder in je zwei Fassungen, zunächst einstimmig in antiquierter Notation und frühneuhochdeutschem Text, dann in einer romantischen Klavierbearbeitung mit (aus heutiger Sicht) ‚blumiger‘ Nachdichtung.

Durch die recht freie Nachdichtung und hinzuerfundene Klavierbegleitung wird Oswalds Lied Kl 56 in die damalige idealisierte Vorstellung von Mittelalter und Minnesang eingepasst.⁴⁴ Forkels Beschreibung der Melodie macht dies deutlich:

Der Stil derselben ist so edel, daß man schwerlich eine eben so edle bey irgend einem Troubadour, oder bey einem andern Sänger [...] finden wird. Die Abwechslung des Zeitmaßes gegen das Ende ist von vortrefflicher Wirkung. Kurz: man sieht es der Melodie an, daß sie Wolkenstainer aus dem Herz gesungen hat, und daß er Geschmack und

40 Schatz/Koller 1902, S. 136.

41 Jedoch ab Strophe III und unter dem Titel *Dein poschatz mündlin*.

42 Man habe „erst vor kurzem“ in der Hofbibliothek zu Wien eine Handschrift entdeckt, in der „nebst den Gedichten eines Minnesingers, mit Namen Wolkenstainer, auch die Melodien dazu vorhanden sind“, so Forkel. Er erklärt, dass Kollegen eine Musik-Ausgabe mit ausgewählten Liedern vorbereiten: „Die Herren Röllig und Leon zu Wien haben einige Bruchstücke aus dieser Handschrift gesammelt, die Melodien in Takte eingetheilt und mit Harmonie fürs Clavier begleitet, auch die Texte in unsere neuere Sprache so übertragen, daß sie auf die ursprünglichen Melodien passen.“ Forkel 1801, S. 763. Karl Leopold Röllig (1761–1804) war Musiker und Harmonikavirtuose. Gottlieb von Leon (1737–1832) war Kustos der Wiener Hofbibliothek, Dichter und Literaturhistoriker. Vgl. Schatz/Koller 1902, S. 136, Anm. 1.

43 Forkel 1801, S. 763.

44 Das Mittelalterbild des 19. Jahrhunderts wird eindrücklich dargelegt bei Kreuziger-Herr 2003.

Kenntnis des ausdrucksvollen Gesangs gehabt haben müsse. Wahres, edles Gefühl führt stets eine edle Sprache.⁴⁵

Die Melodie von Kl 19 beschreibt er als „etwas minder edel, aber bis auf einige Stellen so fließend, daß man glauben sollte, sie wäre erst gestern gemacht worden“.⁴⁶

In der ersten Gesamtausgabe der Lieder Oswalds von Wolkenstein stellt Beda Weber 1847 die Texte Oswalds in den Vordergrund und folgt der Handschrift c. Im Noten-anhang gibt Weber als „Musikbeilage zu den Gedichten Oswald's von Wolkenstein“⁴⁷ vier Lieder in einstimmiger Fassung nach Handschrift A wieder: Kl 19, 65, 22 und 72.⁴⁸ Er erläutert: „Nach diesen Musterproben werden alle Lieder gesungen, deren Metrum mit dem Vorliegenden übereinstimmt.“⁴⁹ Im Jahr 1902 bewerten Schatz/Koller Webers Notenanhang als „heutzutage durchaus unbrauchbare Uebertragung“.⁵⁰

Infolge der Weber'schen Edition werden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehrere Ausgaben mit ausgewählten Texten der Lieder Oswalds von Wolkenstein veröffentlicht.⁵¹ Sie enthalten keine Noten und richten sich an ein Liebhaber-Publikum. Die Texte darin sind Übersetzungen bzw. Nachdichtungen. Aus heutiger Sicht sind diese Ausgaben im Kontext der Mittelalter-Rezeption des 19. Jahrhunderts zu denken. Einen wissenschaftlichen Anspruch verfolgen sie zwar nicht, jedoch unterstützen sie die öffentliche Bekanntheit Oswalds von Wolkenstein als Dichter und südtiroler Regionalheld.

Wissenschaftliche Editionen im 20. und 21. Jahrhundert

Auf Basis der Gesamtausgabe von Joseph Schatz (Text) und Oswald Koller (Musik) von 1902 erfolgte ein Großteil der bisher vorliegenden Untersuchungen zu Oswalds Musik. Sie erschien in der Reihe „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ und wurde 1959 nachgedruckt. Sie war bis zur Textausgabe von Karl Kurt Klein 1962 auch Grundlage der literaturwissenschaftlichen Oswald-Forschung. Die beiden Editoren wenden sich als Erste mit explizit wissenschaftlichem Interesse und Expertise den Lieder Oswalds zu und wollen Texten und Melodien gleichermaßen gerecht werden. In der Vorbemerkung zu ihrer Ausgabe betonen Joseph Schatz und Oswald Koller den Gewinn der „gemeinsamen Arbeit des Literar- und Musikhistorikers“ für beide Fächer: „Es zeigt sich wieder einmal, dass gewisse Probleme nicht einseitig, sondern nur durch die Verständigung, die verständnissinnige Collectivarbeit von Vertretern beider Fächer gelöst oder deren Lösung angebahnt werden können“.⁵²

45 Forkel 1801, S. 765. Die „Abwechslung des Zeitmaßes“ ist in den Handschriften nicht enthalten, sondern wurde von Forkel bzw. Röllig selbst eingefügt.

46 Forkel 1801, S. 765.

47 Weber 1847, S. 535.

48 Aus seiner Quellenbeschreibung in der Einleitung und Angabe zur Blatt-Nummer wird deutlich, dass es sich bei der von ihm als „W-Handschrift“ bezeichneten Quelle um Hs A handelt. Lied Kl 65 ist ein zweistimmiges, Kl 72 ein dreistimmiges Lied. Bei Weber wird nur der Tenor als texttragende Stimme angegeben.

49 Weber 1847, S. 538.

50 Schatz/Koller 1902, S. 136.

51 Siehe auch Lukassen 2014.

52 Schatz/Koller 1902, S. XIX.

Der musikalische Teil der Ausgabe ist sorgfältig gearbeitet, weist aber aus heutiger Sicht eine Reihe von Schwächen auf. Zentraler Nachteil ist, dass die Mensuralnotation beibehalten wird, was vielen Germanisten den Zugang zu den Melodien verwehrt. Außerdem fallen einige Schlüssel- und Rhythmusfehler ins Auge. Die Trennung von Text- und Musikteil erschwert zudem die Wort-Ton-Untersuchung. Nachteilig ist, dass die Ausgabe der Handschrift A folgt und die vielen Varianten der Melodien zwischen den bzw. innerhalb der Handschriften stillschweigend korrigiert wurden.

Die heute fast ausschließlich benutzte Edition ist die Text-Ausgabe von Karl Kurt Klein aus dem Jahr 1962, zuletzt aufgelegt 1987. Diese Ausgabe enthält alle Texte von Oswald von Wolkenstein und elf Melodien im Anhang, davon fünf einstimmige Lieder, ediert von Walter Salmen. Leithandschrift der Ausgabe ist Handschrift B. Kleins Ausgabe ist die Grundlage heutiger Oswald-Forschung, sie hilft aber aufgrund der weithin fehlenden Noten bei interdisziplinären Fragen nicht weiter. Stattdessen präsentiert sie Oswald von Wolkenstein als Textautor und lässt musikalische Aspekte seines Werks unkommentiert. Insgesamt „verschließt sie geradezu den Blick auf die musikalische Seite“, kritisiert Berger.⁵³ Im Herbst 2015 publizierte Burghart Wachinger die vierte, grundlegend neu bearbeitete Auflage der Text-Edition von Karl Kurt Klein. Darin wird Salmens Musikanhang weggelassen, weil er „nicht mehr dem heutigen Forschungsstand entsprach“.⁵⁴ Stattdessen wird im textkritischen Apparat regelmäßig auf die Edition der mehrstimmigen Lieder von Ivana Pelnar (siehe unten) verwiesen. Im zweiten „erläuternden Apparat“ erfolgen Anmerkungen zu Musikübernahmen und Tonfamilien unter Verwendung einer vorläufigen Fassung der hiermit nun vorliegenden neuen Edition der einstimmigen Lieder.⁵⁵

Die letzte Melodie-Gesamtedition wurde 1975 von Klaus J. Schönmetzler vorgelegt und 1979 erneut aufgelegt.⁵⁶ Sie ist für wissenschaftliche Forschungen nur sehr bedingt geeignet. Die Ausgabe war auch ursprünglich nicht für die akademische Verwendung vorgesehen, sondern richtet sich an Laien.⁵⁷ Schönmetzler gibt neuhochdeutsche Nachdichtungen anstatt des ursprünglichen Textes an und ist in der Transkription der Melodien nicht immer transparent. Daher entspricht seine Ausgabe nicht wissenschaftlichen Standards. In Ermangelung einer Gesamtedition der Melodien wurde diese Ausgabe dennoch immer wieder für wissenschaftliche Untersuchungen herangezogen.⁵⁸

Insgesamt 39 mehrstimmige Lieder wurden Anfang der 1980er Jahre von Ivana Pelnar in ihrer Dissertation ediert und untersucht.⁵⁹ Aufgrund der Kompositionstechnik unterscheidet Pelnar drei Gruppen innerhalb der mehrstimmigen Lieder:⁶⁰

1. „Bodenständige Tenorlieder“,
2. „Kanons und Tenorlieder, die Merkmale genuiner Mehrstimmigkeit aufweisen“ und

53 Berger 2011, S. 13.

54 Klein/Wachinger 2015, S. XXXII.

55 Klein/Wachinger 2015, S. XXXII.

56 Schönmetzler [1975] 1979.

57 Ebenso verhält es sich mit den Ausgaben von Witt/Müller-Medeck 1968 sowie Heimrath/Korth 1975.

58 Weitere Editionen aus den 1960er und 1970er Jahren wenden sich an Laien und sind für wissenschaftliche Zwecke nicht brauchbar, darunter Heimrath/Korth 1975 sowie Witt/Müller-Medeck 1968.

59 Pelnar 1982.

60 Vgl. Pelnar 1982. Einen umfassenden Überblick zum aktuellen Stand der Forschung zu den polyphonen Liedern bei Marc Lewon 2011a.