

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 42 (2001)

Artikel: Hartmann Schedel und sein "Liederbuch" : Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext

Autor: Kirnbauer, Martin

Kapitel: I: Zur Forschungsgeschichte von SCHE

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858797>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

I. Zur Forschungsgeschichte von SCHE

Gegenstand dieses Kapitels ist die Forschungsgeschichte zu SCHE, die hier aber nicht nur in Beziehung zur Quelle selbst gesetzt wird; das Interesse gilt zugleich dem fachgeschichtlichen Kontext und dessen Konsequenzen für die verschiedenen Vorstellungen von diesem Manuskript. Wie etwa Carl Dahlhaus betonte,¹ können Quellen nicht als ausschließlich sich selbst repräsentierende Realien betrachtet werden, sondern sie stellen sich stets auch als ein Produkt ihrer Erforschung dar – sie materialisieren sich gleichsam erst durch die Fragen, die an sie gerichtet wurden und werden. Zu den Folgen gehört, daß die gestellten Fragen zugleich den Horizont möglicher Antworten eingrenzen und diese gegebenenfalls vorwegnehmen. Weitere Fragen sind dann häufig nur mehr Reaktionen auf vorangehende Antworten, sie erweitern nicht deren Horizont, sondern schreiben einen bereits fixierten Ausschnitt fest. In dieser hermeneutischen Grundproblematik spiegelt sich zugleich ein Stück weit die Geschichte des Faches, insofern wechselnde Tendenzen in der musikwissenschaftlichen Forschung auch die Art der Fragen bestimmen.² Im Beobachten von fachgeschichtlichen Diskursen lässt sich so auch die „Entstehung“ einer Quelle verfolgen, also die Interessen bestimmen, aus denen heraus eine Quelle Gegenstand der Forschung wird.

Beginnend mit ihrer Entdeckung im 19. Jahrhundert wird im folgenden zunächst ein chronologischer Überblick über die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung zu SCHE und zu den Editionen gegeben, die deren Grundlage bildeten. Anhand einer kontrovers geführten Diskussion um eine Komposition lässt sich die besondere Problematik forschungsgeschichtlich bedingter Implikationen und ihre weitreichenden Konsequenzen für Forschungsergebnisse zeigen. Diese Forschungsgeschichte macht verständlich, wie es zur bisherigen Beschränkung des musikwissenschaftlichen Interesses an SCHE kam.

1 Dahlhaus, „Musikgeschichtliche Tatsache“.

2 Vgl. auch den auf die Geschichtsschreibung des liturgischen Gesangs im Mittelalter bezogenen Ansatz Leo Treitlers, „Function of History?“, bes. 39–40.

Die Entdeckung als „Liederbuch“ im 19. Jahrhundert

Im Zuge des romantischen Interesses am altdeutschen Volkslied wurde SCHE zunächst als Texthandschrift entdeckt, wenn auch später als andere Quellen wie beispielsweise LOCH und mit vergleichsweise geringerer Resonanz,³ aber mit gleichwohl weitreichenden Folgen. Ludwig Uhland (1787–1862) veröffentlichte erstmals 1844 in seiner Sammlung *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* zwei Texte aus SCHE, die er in Abschriften des Germanisten Franz Pfeiffer (1815–1868) erhalten hatte.⁴ Pfeiffer, der sein Leben ganz dem „Altdeutschen“ widmete, hatte schon 1835 während seines Studiums mit Abschriften von „altdeutschen Textzeugen“ in der Münchener Hof-Bibliothek begonnen und dabei auch aus SCHE exzerpiert.⁵ So erscheint SCHE in Uhlands Quellenverzeichnis als Textquelle ohne Angabe darüber, daß sie auch musikalische Notation enthält.

Den Hinweis auf die Musik gab erst dreißig Jahre später Robert Eitner (1832–1905), der vielleicht über die von ihm auch zitierte Publikation Uhlands auf die Handschrift aufmerksam wurde.⁶ Eitner ließ sich SCHE nach Berlin schicken und veröffentlichte 1874 in den von ihm herausgegebenen *Monatsheften für Musik-Geschichte* eine ausführliche Beschreibung. Nicht ohne Stolz vermerkte er dort, daß sich bislang weder Germanisten noch Musikhistoriker mit SCHE beschäftigt hätten. Der Grund hierfür läge sowohl in schwerwiegenden Leseproblemen der Quelle als auch darin, daß die Angaben des 1866 erschienenen Katalogs der Münchener Handschriften irreführend seien:

Selbst der gedruckte Katalog [...] weiss nur einige Worte darüber zu sagen, die nicht einmal der Wahrheit entsprechen, denn demnach wäre es nur ein Musikbuch mit unvollständigen Texten, während gerade die Texte (mit Ausnahme von wenigen Liedern) sorgfältiger als die Tonsätze mitgetheilt sind und der Zahl nach dieselben überragen.⁷

Bezeichnenderweise trifft Eitners Aussage nur für die deutschen Lieder zu, im Gesamtbestand halten sich textierte und textlose Einträge ungefähr die Waage. Und in jenem Katalog heißt es zu SCHE:

810. Vom J. 1461–1467. 8°. 170 Bl.
Weltliche Lieder mit Melodien.
 Cantus ecclesiastici (Moteta) cum notis musicis.

3 Eine Übersicht über die vielfältigen Rezeptionen und Bearbeitungen von LOCH bei Fellerer, „Lochamer Liederbuch“, und Petzsch, „Zur Geschichte“, 14–22.

4 Uhland, *Volkslieder*, I, 91 Nr. 44 (SCHE 128), 394 Nr. 156 (SCHE 148), 980 und 1016.

5 Vgl. Siegfried, „Pfeiffer“.

6 Eitner, „Das Walther’sche Liederbuch“, 155–6; die dem gedruckten Beitrag zugrundeliegenden Materialien zu SCHE sind in BERLIN 40247 erhalten.

7 Eitner, „Das Walther’sche Liederbuch“, 155.

Deutsche, französische, italienische blos mit den Anfangsworten des Textes bezeichnete in Musiknoten gegebene Melodien.⁸

Offensichtlich hatte Eitner nicht den Haupttitel des Katalogeintrages rezipiert, sondern nur dessen dritte Zeile. Deren mißverständliche Formulierung resultierte aus der redaktionellen Zusammenfassung eines älteren, ausführlichen handschriftlichen Kataloges des Münchener Bibliothekars Johann Andreas Schmeller (1785–1852) für den Druck.⁹

Tatsächlich enthielt Schmellers Katalog bereits ein detailliertes Inhaltsverzeichnis von SCHE, das klar zwischen den notierten Einträgen mit vollständigen Texten und denen mit Incipits in den verschiedenen Sprachen unterschied. Allerdings wurde dieses nur in der Münchener Bibliothek einsehbare Verzeichnis offensichtlich weder von Eitner noch von späteren Musikhistorikern zur Kenntnis genommen.

Eitner charakterisierte SCHE als den nach der Entdeckung von LOCH „wichtigste[n] Fund, der uns eine ungeahnte reiche Quelle von Liedern des fünfzehnten Jahrhunderts im mehrstimmigen Satze und zugleich mit vollständigen Gedichten eröffnet“.¹⁰ Diese Quelle stelle „gleichsam die Fortsetzung“ zu LOCH dar und ergänze GLOGAU: „Kurz, ohne das Walther’sche Liederbuch ist ein gut Theil der anderen beiden Liederbücher unbrauchbar.“¹¹ Es entsprach dieser Perspektive, daß er nur die deutschsprachigen Lieder in seinem Inhaltsverzeichnis von SCHE berücksichtigte. Erst am Ende seines Beitrages erscheint ein kurzes Verzeichnis der Textincipits auch der übrigen Kompositionen, „da sie doch dem Einen oder Anderen von Werth sein könnten“.¹² Die von Eitner wenige Jahre darauf publizierte Teiledition von SCHE stand bezeichnenderweise unter dem Obertitel *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz* und galt wiederum allein den deutschen Liedeinträgen.¹³ Letztlich hatte Eitner nur die ihn interessierende deutsche

8 Schmeller, *Catalogus codicum*, 137.

9 CBM C. 55, 209–14. – Die Jahreszahl „1831“ von Schmeller auf fol. 86 in SCHE bezieht sich vermutlich auf den Zeitpunkt seiner Arbeit an der Handschrift.

10 Eitner, „Das Walther’sche Liederbuch“, 147.

11 Eitner, „Das Walther’sche Liederbuch“, 148. – Dies galt auch in umgekehrter Richtung, denn oftmals gelang Eitner eine Entzifferung der fehlerhaften und schwierig zu lesenden Aufzeichnungen in SCHE nur über die konkordanten Überlieferungen.

12 Eitner, „Das Walther’sche Liederbuch“, 158.

13 Eitner, „Münchener Liederbuch“. – Bereits 1874 hatte er als Beilage zu „Das Walther’sche Liederbuch“ im Rahmen der üblichen Musikbeilagen das Lied Walter de Salices (SCHE 80), Ockeghems „Ma bouche rit“ (SCHE 54) und „Pour Prison“ von Jean Pullois (SCHE 73) ediert; im Jahr darauf veröffentlichte er als Tänze die Kompositionen Barbigants (SCHE 37) und Brollos (SCHE 14), siehe Eitner, *Tänze*, 60–2 (SCHE 37) und 74–7 (SCHE 14). Die Gründe für gerade diese Auswahl sind vermutlich in den Übertragungsschwierigkeiten zu suchen, wie sie Eitner beklagt („Das Walther’sche Liederbuch“, 192).

Hälfte von SCHE „entdeckt“ und damit die Handschrift als deutsches Liederbuch etabliert, weil es ihm als bislang fehlendes Bindeglied zwischen dem früheren LOCH und dem späteren GLOGAU galt. Weitere Veröffentlichungen aus SCHE im 19. Jahrhundert teilten diese selektive Rezeption.

Franz Magnus Böhme (1827–1898) hatte SCHE unabhängig von Eitners Publikation kennengelernt und publizierte 1877 in seinem monumentalen *Altdeutschen Liederbuch* einige deutsche Lieder daraus.¹⁴ Weitere vereinzelte Abdrucke orientierten sich entweder an Uhlands oder Böhmes Publikation.¹⁵ Die einzige größere germanistische Resonanz stellt 1883 eine Teiledition der deutschen Texte von Georg Karl Frommann (1814–1887) dar.¹⁶ Frommann, der Eitner bei seiner Edition beraten hatte, sah sich zu einer „Nachschrift“ zwecks Wahrung seines germanistischen Rufes veranlaßt. Während der Korrektur seines Beitrages habe er Eitners Nachträge in der Beilage zu den *Monatsheften für Musikgeschichte* 1880 erhalten, wo dieser „eine anzahl bemerkungen und verbesserungen, die ich ihm s.z. zu den von ihm daselbst herausgegebenen Texten des Münchener liederbuches mitgeteilt, hat abdrucken lassen. Leider haben sich dabei so zahlreiche lese- und druckfehler, wie auch andere verwirrungen eingeschlichen, dass ich mich hier zu dieser erklärung als einer verwahrung für mich veranlasst sehe.“ Seither wurde SCHE in der Germanistik nur noch selten berücksichtigt, meist nur wegen ihrer Konkordanzen zu anderen Textquellen.¹⁷ Angekündigt ist eine Edition der deutschen Texteinträge in SCHE von Paul Sappler.¹⁸

Die am Beginn der fachwissenschaftlichen Beschäftigung mit SCHE stehende Rezeption als deutsche Liedquelle bestimmte auch weiterhin den Blick auf das Manuskript. Das zeigt sich etwa auch darin, daß sich alle folgenden Editionen und Berücksichtigungen von SCHE fast ausschließlich an dem von Eitner veröffentlichten Bestand orientierten.¹⁹ Zu dieser selektiven Wahrnehmung trug auch die von Eitner immer wieder beklagte Ungenauigkeit und Fehlerhaftigkeit der Aufzeichnungen bei.²⁰ Vor einigen Einträgen mußten er und Otto

14 Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*; identifiziert werden konnten bislang darin Nr. 165 (SCHE 128), Nr. 211 (SCHE 139) und Nr. 489 (SCHE 46). – Im Quellenverzeichnis p. 772 gibt er an, er habe mehrere Melodien aus SCHE kopiert, von denen Julius Joseph Maier „die meisten in Partitur gesetzt“ habe; diese Übertragungen Maiers konnten bislang nicht ausfindig gemacht werden.

15 Vgl. die Angaben im Katalog von SCHE (in Anhang 1).

16 Frommann, „Münchener Liederbuch“ (folgendes Zitat p. 126); ediert sind SCHE 97, SCHE 127 bis SCHE 144 sowie SCHE 148 bis SCHE 150.

17 Beispielsweise von Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, oder Holtorf, *Neujahrswünsche*.

18 Freundlicher Hinweis von Wolfgang Horn, Erlangen.

19 Siehe etwa Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*; Baumann, *Das deutsche Lied*; Birmingham, *Schedel's Songbook*; vgl. auch die Angaben zu Editionen im Katalog von SCHE in Anhang 1.

20 Vgl. Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch“, 155: „fehlerhaft notirt und so mangelhaft mit den nöthigen Schlüsseln und Taktzeichen versehen, dass es einer bedeutenden Willenskraft bedarf, um sich in und durch die scheinbar unentwirrbare Handschrift zu arbeiten“.

Kade (1819–1900), der ihm beim Übertragen unterstützte, kapitulieren und sie beschränkten sich auf den Versuch eines diplomatischen Abdruckes der Einzelstimmen.²¹ Es entsteht der Eindruck, daß es der nachfolgenden Forschung leichter fiel, zwar Eitners oftmals mangelhafte Übertragungsversuche zu beklagen, aber gleichwohl auf ihrer Grundlage verbesserte Lösungen vorzulegen – leichter jedenfalls, als sich mit dem noch unpublizierten Teil zu befassen.²² Nur in sehr wenigen Fällen wurde SCHE auch wegen seiner Konkordanzen zu einem internationalen Repertoire berücksichtigt,²³ die große Zahl der Unica blieb unbeachtet.

Dabei bot der 1879 erschienene Katalog der Münchener Musikhandschriften von Julius Joseph Maier (1821–1889) ein vollständiges Inhaltsverzeichnis. Es basierte auf Schmellers handschriftlichem Verzeichnis und konnte einige der Fehllesungen Eitners korrigieren.²⁴ Maier verwies auch auf den möglichen Zusammenhang der Inschrift auf Folio 1 „*Carmina francigenum liber hic predulcia claudit*“ mit den vielen in SCHE enthaltenen Chansons. Damit hatte er erstmals den Blick auf die andere „Hälfte“ des Inhalts gelenkt – nur wurde eben dieser Hinweis nicht aufgenommen.²⁵

Die wichtigste Korrektur aber stellt seine Feststellung dar, daß der Codex von Hartmann Schedel stamme. Damit wurde der von Eitner geprägte Name „Walter’sches Liederbuch“ obsolet. Die in der Forschung im weiteren vorgeschlagenen Titel „Münchener Liederbuch“²⁶ bezogen sich entweder neutral auf den Aufbewahrungsort, oder sollten wie „Jüngeres Nürnberger Liederbuch“²⁷ auf den reichsstädtischen Nürnberger Kontext und die vermeintliche Nähe zu LOCH verweisen, das folgerichtig als „Älteres Nürnberger Liederbuch“ galt. Letztlich setzte sich dann der Name „Schedelsches Liederbuch“ durch, der den Schreiber und ursprünglichen Besitzer bezeichnet.²⁸ Zugleich entsprach dieser dem Bedürfnis nach einer Personalisierung der Quelle, wie dies bereits bei

21 Vgl. Eitner, „Münchener Liederbuch“, 2.

22 Baumann, *Das deutsche Lied*, xiii, benutzte für seine Arbeit sogar nur Eitners handschriftliche Materialien (in BERLIN 40247) ohne jeden Rückgriff auf das Original.

23 Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs sind zu nennen: Die Auswahleditionen der Trienter Codices in DTÖ 14/15 (1900); DTÖ 22 (1904); DTÖ 38 (1912); DTÖ 53 (1920); DTÖ 61 (1924); Lederer, *Heimat und Ursprung*; Gombosi, *Obrecht*, 6–7 (ediert SCHE 54 als Nr. V).

24 Maier, *Die musikalischen Handschriften*, 125–30.

25 Maier, *Die musikalischen Handschriften*, 125; vgl. auch Kirnbauer, „*Carmina francigenum*“, 185–6.

26 Eitner, „Münchener Liederbuch“; Eitner, „Lied und seine Meister“; Frommann, „Münchener Liederbuch“. – Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, benutzte die Formulierung „Münchener dreistimmiges Liederbuch“.

27 So etwa Müller-Blattau & Ranke, *Rostocker Liederbuch*, 12–3 Fn. 1.

28 Dieser Name wurde bereits 1923 von Otto Ursprung verteidigt, der ein „Liederbuch“ mit „einer künstlerischen Individualität“ verglich und verlangte, daß es seinen „rechten Namen tragen“ solle („Vier Studien“, 321 Fn. 1).

der Eitnerschen Taufe als „Walter’sches Liederbuch“ Pate gestanden hatte.²⁹ In dieser Tradition steht auch der weitschweifige Titel *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel* des 1978 vorgelegten Faksimiles, der mit der Betonung des akademischen Titels eine scheinbar soziale Verortung der Quelle ermöglichte.³⁰

Nie in Frage gestellt wurde die Bezeichnung als Liederbuch, die analog zu den bereits früher bekannt gewordenen „Liederbüchern“ LOCH und GLOGAU gebildet worden war und für sich beanspruchen kann, Schedels eigene Bezeichnung eines „Liber musicalis“ – so das originale Titelschild Schedels auf dem Vorderdeckel – in freier Übersetzung zu interpretieren.³¹ Dabei ist diese Bezeichnung nicht unproblematisch. Sie orientiert sich an einem vergleichsweise weiten germanistischen Liederbuch-Begriff, der den Überlieferungstyp einer Sammlung strophisch-metrischer Texte beschreibt, die in der Regel ohne musikalische Notation überliefert sind.³² Ein Vergleich von SCHE mit etwa zeitgleich entstandenen Liederbüchern wie den beiden Augsburger Liederbüchern (CGM 379 und HÄTZLERIN) oder KÖNIGSTEIN verdeutlicht die Problematik; denn anders als bei diesen Quellen handelt es sich bei SCHE eindeutig um eine Musikhandschrift, wenn auch mit einem beachtlichen Anteil von meist auf die Musik bezogenen Texten. Daß ein Großteil der Texte allein in SCHE überliefert ist und die Handschrift somit auch als Textquelle bedeutend ist, steht dem nicht entgegen. Charakteristisch aber ist die mehrstimmige Überlieferung dieses Repertoires, während etwa LOCH (Lb) mit seiner geringen Anzahl polyphoner Fassungen dem Typus eines „Liederbuches“ ungleich näher kommt.

Wie wenig diese Quellen als Typus miteinander verwandt sind, zeigt auch ein Blick auf die ihnen gemeinsamen Konkordanzen: SCHE hat nur je eine Konkordanz zu CGM 379 und zum „Liederbuch der Clara Hätzlerin“ (HÄTZLERIN). Zu KÖNIGSTEIN, der umfangreichsten Quelle für das sogenannte weltliche Gesellschaftslied aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit 148 verschiedenen Liedern, darunter 132 Unica,³³ sind insgesamt nur neun gemeinsame Überlieferungen zu zählen, darunter zwei reine Textkonkordanzen.

29 Eitner hatte in der Handschrift achtmal den Namen „Walther“ gezählt und – da sonst jegliche Bezeichnung fehle – „diesen in der Musikgeschichte wohl accreditirten Namen zur Benennung des Liederbuches“ gewählt („Das Walther’sche Liederbuch“, 148).

30 Wackernagel, *Liederbuch*.

31 Allerdings korrigierte Heinrich Besseler kurz vor seinem Tode die auch von ihm stets benutzte Bezeichnung Liederbuch für SCHE: In einem Schreiben an Georg von Dadelsen weist er darauf hin, daß es sich bei SCHE um kein Liederbuch handele, „was schon für die Glogauer Sammlung nicht zutrifft. Richtig muß es heißen: Das Musikbuch des Dr. Hartmann Schedel.“ (NACHLAß BESSELER, Schreiben vom 2. Oktober 1968).

32 Vgl. Rettelbach, „Lied und Liederbuch“.

33 Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, 3–4.

Diese Konkordanzen, die alle in dem hinsichtlich des Repertoires und in der Aufzeichnungsweise abgrenzbaren Nachtragsteil von SCHE stehen, sind aber gerade für den Hauptkorpus dieser Quelle nicht repräsentativ.

Die Problematik einer Anlehnung an den germanistischen Liederbuch-Begriff besteht vor allem darin, daß Lesebücher oder Textsammlungen, die nur sehr selten und dann in einer sehr vereinfachten Form notierte Melodien aufweisen, hier mit einer mehrstimmigen Musiksammlung mit zusätzlich aufgezeichneten Texten gleichgesetzt wird. Dies ist in einer an den Texten interessierten germanistischen Perspektive sinnvoll, trägt aber dem Charakter und Kontext einer Musikaufzeichnung, mit je anderen Voraussetzungen für den Benutzer und die Benutzung, keine Rechnung. Damit vergibt sich eine an musikwissenschaftlichen Fragestellungen interessierte Forschung die Möglichkeiten einer notwendigen Differenzierung.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich daraus, daß mit dem Begriff des Liederbuches, und nicht zuletzt durch dessen umgangssprachliche Verwendung, ein Gebrauchskontext evoziert bzw. suggeriert wird. Für Textsammlungen scheint dieser auf der Hand zu liegen, wird aber gleichwohl in der neueren germanistischen Forschung mit guten Gründen in Frage gestellt.³⁴ Die Forschungsgeschichte zu SCHE hingegen ist bis in jüngste Publikationen von der Vorstellung einer direkten Musiziervorlage geprägt. Dies lässt sich ablesen an Charakterisierungen wie denen, daß SCHE auf eine „Geselligkeit des Gemeindegartens mit Stadtpfeifern“³⁵ verweise und Zeugnis eines „verinnerlichten Liebhabermusizierens“³⁶ sei, oder daran, daß SCHE Heinrich Besseler im Zusammenhang seiner Thesen zur Umgangsmusik als Beleg für eine bürgerliche Musikpflege diente.³⁷ Hier liegt offensichtlich eine Vorstellung zugrunde, bei der der Ort der Aufzeichnung von Musik mit dem Ort ihrer Aufführung gleichgesetzt wird. Die erhaltenen Quellen werden in dieser Perspektive zum Verbindungsglied zwischen dem heutigen Forscher und der in vergangenen Zeiten erklungenen Musik. Zugleich ist derjenige, der Musik aufschreibt, und derjenige, der die Musik spielt, gleichgesetzt, um so die unbefriedigende Spannung zwischen (erhaltener) geschriebener und (verlorener) gespielter Musik verringern zu können.³⁸ Hier zeigt sich ein bemerkenswertes Forschungsdefizit in Bezug auf mögliche Funktionen von Musikaufzeichnungen. Denn tatsächlich

34 Vgl. Wachinger, „Liebe und Literatur“, 389; Petzsch, *Studien*, 70; Rettelbach, „Lied und Liederbuch“, bes. 290.

35 Müller-Blattau, *Geschichte*, 68.

36 Salmen, „Vom Musizieren“, 86–7.

37 Besseler, „Darbietungsmusik“, bes. 30–5 (zum Hintergrund vgl. auch Hinton, „Alte Musik“); siehe auch Besseler, „Studien zur Musik“, 170, und Gudewill, „Die deutschen Liedersammlungen“.

38 Vgl. Kirnbauer, „Funktion der Fehler“, bes. 46–7, sowie Kap. IV.

besagt die mit dem Begriff des Liederbuchs bezeichnete Überlieferungsform noch nichts über den Gebrauch der Aufzeichnungen; Aussagen darüber lassen sich nur mit Hilfe von weiteren Belegen machen.

„Elend du hast Vmbfangen mich“ (SCHE 11) als Beispiel einer forschungsgeschichtlichen Kontroverse

Die aus einem Ansatz des 19. Jahrhunderts erklärbare Beschränkung auf die in SCHE verzeichneten deutschen Lieder spitzte sich durch Situation und Tendenzen der deutschen Musikwissenschaft in den 1920er und 1930er Jahren weiter zu. Zu den Gründen zählen der Versuch einer Selbstvergewisserung deutscher Kultur nach dem verlorenen Weltkrieg und die wirtschaftlich bedrängte Lage vieler Forscher, die eine Beschränkung auf buchstäblich nahe gelegene Themen und Quellen erzwang. Zusätzlich spielte die praktische Entdeckung „mittelalterlicher Musik“ und das dadurch gestiegene Interesse an den Quellen eine Rolle.³⁹ Die Problematik dieser Fokussierung der Forschung und ihre Folgen zeigt sich beispielhaft in der Forschungsgeschichte von SCHE. Anhand der Diskussion um den Eintrag „Elend du hast Vmbfangen mich“ (SCHE 11) lässt sich zugleich eine Debatte verfolgen, die – entstanden in einer besonderen zeit- und forschungsgeschichtlichen Situation in den 1920er und 1930er Jahren – bis in die jüngste Forschung nachwirkte und sie in ihrer Thematik maßgeblich bestimmte.

1924 hielt Wilibald Gurlitt (1889–1963) auf dem ersten Nachkriegskongress der internationalen Musikwissenschaft in Basel einen vielbeachteten Vortrag über „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst im 15. Jahrhundert“.⁴⁰ Dieses Thema knüpfte indirekt an den programmatischen Leitvortrag des Kongresses von Guido Adler über „Internationalismus in der Tonkunst“ an, der sich dem versöhnlichen Anlaß gemäß für den letztlich internationalen Charakter auch jeder scheinbar national geprägten Musik aussprach.⁴¹ Anders als Adler enthielt sich Gurlitt explizit kulturpolitischer Äußerungen, sondern widmete sich dem Verhältnis von bereits im Titel entgegengesetzt definierten Musikrepertoires. Nach einer breiten Darstellung der „burgundischen“ Chanson im 15. Jahrhundert berührte er zum Schluß seines Beitrages noch kurz

39 Vgl. Riethmüller, „German Music“; Potter, *Trends in German Musicology*, bes. 2–21 und 96–108; Potter, „German Musicology“; Gutknecht, *Aufführungspraxis*, bes. Kap.II und IV.

40 Gurlitt, „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst“.

41 Adler, „Internationalismus in der Tonkunst“; über die seinerzeitige Brisanz des Themas vgl. Hans-Joachim Mosers mißbilligende Replik, die mit dem eindeutigen Zitat endet: „Das Völkischste am Volkstum ist die Kunst.“ („Über die Eigentümlichkeit“, 45). – Zur kulturpolitischen Karriere der Begriffe „national“ und „international“ in dieser Zeit vgl. John, *Musikbolschewismus*, bes. 172–8.

die „deutsche Liedkunst“, die er im einzelnen allerdings nicht näher charakterisierte. Als eines „der Hauptprobleme einer Geschichte der deutschen Musik im 15. Jahrhundert“ sah er die Frage nach der „deutschen Rezeption der burgundischen Chansonkunst“, wozu die deutschen Liederbücher bislang unerschlossenes Material enthielten. Dazu stellte er zunächst fest:

Die Abhängigkeit ihres Repertoires von dem der burgundischen Chansonkunst dokumentiert sich schon äußerlich in der meist unveränderten, in allen Stimmen textlosen Übernahme einer großen Zahl von Chansons unter vielfach entstellten, die französischen Textanfänge nur den Klang nach reproduzierenden kurzen Überschriften.⁴²

Vergleiche man diese in die deutschen Quellen übernommenen Kompositionen mit den „original deutschen“ Sätzen, „so zeige sich schon auf den ersten Blick, wie bei aller Beziehung und Entlehnung der Charakter der deutschen mehrstimmigen Liedkunst grundverschieden von jeder älteren und gleichzeitigen burgundischen Parallele“ sei. Die Differenz schien ihm mit derjenigen zwischen der deutschen Graphik eines Martin Schongauer und der Tafelmalerei seines burgundischen Vorbildes Rogier van der Weydens vergleichbar, worin sich „derselbe nationalstilistische Unterschied“ offenbare:

[...] die deutsche Liedkunst ist gegenüber der gleichsam lückenlosen formalen Abgeschlossenheit, überlegenen Eleganz und kühlen Künstlichkeit der burgundischen auch von einer ganz neuen seelischen Stimmung, gefühlsmäßigen Wärme, von einer allen Formenrationalsmus überflutenden Macht der Phantasie und des Gemüts erfüllt.

Damit interpretierte Gurlitt zunächst die Tatsache einer weithin textlosen oder gar „entstellten“ Überlieferung der „burgundischen“ Chanson in Quellen des deutschen Sprachbereichs als einen Aspekt der Abhängigkeit, d.h. im Sinne einer sekundären Position des Liedes gegenüber der Chanson; über die Wertung allerdings gelang ihm dann ein Ausgleich. Fremdländische Chanson und einheimisches Lied stellten sich für ihn als ebenbürtige, aber doch je eigenständige Kunst dar, die sich nur durch ihre nationaltypische Polarisierung in artifizieller Kälte und gemütvoller Wärme unterschieden.

Gurlitt knüpfte damit an eine ältere Interpretationslinie an, gab ihr aber eine neue Richtung. Bereits 1893 hatte Eitner SCHE als Beleg für die „Leistungsfähigkeit der Deutschen in der Mitte des 15. Jhs.“ gewertet. Namentlich die

42 Gurlitt, „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst“, 173–4 (die folgenden beiden Zitate *ibid.* p. 174). – Für diese ihm befremdliche Aufzeichnungsweise führte er namentlich Beispiele aus SCHE an, wobei ihm allerdings mehrere Irrtümer unterliefen: So handelt es sich bei dem Eintrag auf fol. 42v–43 (SCHE 36) nicht um Dufays „J'ay grant ...“, sondern um die anonyme Chanson „Se j'ay vostre grace requise ...“.

vermutlich von Conrad Paumann stammende Komposition „Wiplich figur“ (SCHE 23, fol. 25v–26) bewiese, „dass die Deutschen gleichen Schritt mit den anderen Kulturvölkern in der Musik gehalten haben“.⁴³ Bei Eitner stand diese Charakterisierung allerdings im Kontext des Ausfalls von Quellen für das deutsche Lied vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit der Betonung der Gleichwertigkeit deutscher Musik versuchte er seine Behauptung zu stützen, daß mit dem Einsetzen der Überlieferung bereits eine hohe Qualität belegbar sei, die demnach bereits in der Zeit davor bestanden haben müsse.

Obwohl Gurlitt als Beispiel eines „original deutschen dreistimmigen“ Satzes ausgerechnet ein Rondeau mit allerdings niederländischem Text⁴⁴ angeführt und sein Postulat in keiner Weise argumentativ ausgeführt hatte, avancierte er mit seinem Beitrag zur oft zitierten Referenz. Dabei wurde je nach Standpunkt entweder Gurlitts Diagnose der Existenz einer hochkultivierten Chanson auch in deutschen Quellen oder der eines eigenständigen und vor allem ebenbürtigen deutschen Liedes hervorgehoben. Über deren eigentliches Verhältnis war nur zwischen den Zeilen etwas zu erfahren.

1925 sah Konrad Ameln (* 1899) in Gurlitts bloßer Gegenüberstellung von Chanson und Lied bereits den Nachweis eines stilistischen Zusammenhangs. Die mehrstimmigen deutschen Lieder in LOCH hätten „alle bis vor kurzer Zeit als primitiv, unbeholfen, harmonisch leer und hart, kurzum als ungenießbar“ gegolten; Gurlitt aber habe den „stilistischen Zusammenhang der deutschen Liedkunst mit der burgundischen Chansonkunst eines Binchois [...] und Dufay [...] nachgewiesen“ – woraus unausgesprochen folgte, daß dadurch die Lieder genießbar wurden.⁴⁵ Demgegenüber betonte zwei Jahre später Otto Johannes Gombosi (1902–1955) die lange Reihe von Werken ausländischer Komponisten etwa in SCHE und wertete die Kenntnis dieses Repertoires als Beleg für die kulturelle Höhe in Deutschland.⁴⁶ Eine Beeinflussung der gemeinsam überlieferten deutschen Kompositionen konnte er aber bestenfalls mittelbar erkennen, womit er zugleich ihre Vergleichbarkeit verneinte. Mit einer Spitzte gegen die „oft unbewußte Tendenz“ der Forschung, sich – allein durch deutsche Texte oder Incipits geleitet – um „das Herausstellen einer autochthonen Musik“ zu bemühen, wies er darauf hin, daß eine genaue stilkritische Analyse wie auch die Suche nach Konkordanzen bei vielen vermeintlich deutschen Liedern zeige, daß es sich tatsächlich um Kontrafakturen handle. Vor diesem forschungsgeschichtlichen Hintergrund spielte „Elend du hast Vmbfangen mich“ (SCHE 11, fol. 11v–12) eine beispielhafte Rolle.

43 Eitner, „Lied und seine Meister“, 150–1.

44 Gurlitt bezeichnete „Ein vrouleen edel van naturen ...“ in LOCH (Lb) Nr. 18 (p. 20) als niederfränkisch; siehe auch Kap. V.

45 Ameln, *Die mehrstimmigen Sätze*, 7.

46 Gombosi, „Quellenmäßige Belege“, 152 (dort auch die folgende Zitate).

Bereits Eitner war aufgefallen, daß der Text „Elend du hast ...“ auch in einer einstimmigen Aufzeichnung in LOCH zu finden war, seiner Ansicht nach allerdings in einer anderen Vertonung.⁴⁷ Im Zuge des neuen Interesses für das deutsche Lied befaßten sich dann Ende der 1920er Jahre zwei Berliner Dissertationen mit beiden Kompositionen.

Die Arbeit von Herbert Rosenberg (1904–1984) beschäftigte sich mit den besonderen Charakteristika des deutschen Liedes, vor allem dem „Tenorlied“.⁴⁸ Dazu entwickelte er die Methode seines Doktorvaters Arnold Scherings einer „Dekolorierung“ zur „Auflösung“ von (Tenor-) Melodien auf die ihnen zugrundeliegende „Urfassung“ weiter.⁴⁹ Dieses Ziel im Blick, war für Rosenberg von vornherein selbstverständlich, daß beide Fassungen von „Elend du hast ...“ zusammengehören und daß die Melodie in der dreistimmigen Fassung im Tenor liegen müsse, analog zu der mit „Tenor“ bezeichneten Melodieaufzeichnung in LOCH.⁵⁰ Mit der primären Absicht, Textierungsprobleme in LOCH zu lösen, konnte er unter diesen Vorgaben beide Tenores parallel darstellen.⁵¹ Von dieser vergleichenden Darstellung schloß er auf eine „Ausweitung des Melodiekerns durch diminuierende Floskeln“ in SCHE, räumte allerdings wegen offensichtlicher Inkongruenzen ein, daß beide Tenores „selbständige Derivate“ einer verlorenen „Urfassung“ sein müßten.⁵² Während Rosenberg hier auf ihre Rekonstruktion verzichtete, veröffentlichte sein Doktorvater Arnold Schering 1931 eine solche hypothetische „Herauslösung der ehemals gesungenen Kernmelodie“.⁵³

47 Eitner, „Das Walther'sche Liederbuch“, 151, mit dem trockenen Kommentar „Musik anders“.

48 Rosenberg, *Untersuchungen* und „Übertragungen“. – Eine Theorie des „Tenorlieds“ findet sich schließlich bei Salmen, *Lochamer Liederbuch*, ist aber als Konzept inklusive Wechselrhythmus etc. bereits bei Rosenberg vorhanden.

49 Beschreibung des Verfahrens bei Rosenberg, „Übertragungen“, 76–7; vgl. auch Hans-Joachim Mosers Diskussionsbeitrag zu Gurlitt, „Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst“, 175–6: „Diese sind also nicht [...] ‚koloriert‘, sondern ‚gerekert‘, notenweis ‚verteilt‘ worden in einen neuen, polyphonen Part, sozusagen ‚wie man in einem Garten Ostereier versteckt‘.“ – Die von Arnold Schering zuerst in seinem Beitrag „Das kolorierte Orgelmadrigal“ propagierte Methode der Dekolorierung fand Beachtung nicht nur für das deutsche Lied – vgl. etwa Thalberg, „Zur Kompositionstechnik“ – und steht bezeichnenderweise in zeitlicher Nähe sowohl zur Kritik des Ornamentes im Jugendstil als auch zu den Theorien Heinrich Schenkers zur Auskomponierung einer „Urlinie“.

50 Wobei er allerdings ignorierte, daß eine andere Hand über den Eintrag in LOCH (Lb) Nr. 5 (p. 5) auch „Disc“[antus] notierte.

51 Rosenberg, „Übertragungen“, 71–2.

52 Rosenberg, „Übertragungen“, 75.

53 Schering, *Geschichte der Musik*, 41 (Nr. 47); im Kommentar p. 7 erläutert er, daß bereits ein Vergleich des „einstimmigen Melodiezugs“ in LOCH (Lb) mit der Baßstimme der im Orgelbuchteil aufgezeichneten intabulierten Fassung zeige, daß jene nicht mehr die „ursprünglich gesungene Fassung des Liedes“ darstelle, sondern zum instrumentalen Vortrag eingerichtet worden sei.

Ein ähnliches Ziel verfolgte eine andere unter Scherings Leitung stehende Dissertation. Otto Baumann versuchte, aus Intabulierungen ihre originalen Liedsätze und -melodien zu rekonstruieren.⁵⁴ Implizite Konsequenz dieser Methode war, daß er – ausgehend von gleichen Texten oder Textincipits – automatisch auch auf die Identität der so bezeichneten Musik schloß. Für „Elend du hast ...“ hieß das für Baumann, nicht nur aus den Fassungen in LOCH und SCHE sowie Intabulierungen im Orgelbuchteil von LOCH und in BUX, sondern auch aus einer weiteren dreistimmigen Komposition mit diesem Incipit in GLOGAU den ihnen gemeinsamen „cantus firmus“ herauszuschälen.⁵⁵ Wie Rosenberg erstellte er eine entsprechend umfangreichere Tafel mit einer parallelen Darstellung aller ihm verfügbaren Tenores, in deren unterster Zeile er – gewissermaßen als Summe – die rekonstruierte Melodie einzeichnete.

Gemeinsam war diesen Bemühungen, daß die verschiedenen erreichbaren Fassungen mit gleichen oder ähnlichen Textmarken kollationiert wurden, um die vermutete Urgestalt des Liedes zu gewinnen. In einer Art Zirkelschluß schien damit auch deren musikalische Identität gesichert, zumal diese Art der Darstellung den gleichsam organischen Zusammenhang der Fassungen augenfällig zu machen schien.⁵⁶ Unter diesem Blickwinkel stellte sich erst gar nicht die Frage, ob es sich überhaupt um vergleichbare Kompositionen handele.

Die Frage, inwieweit es sich bei diesen Verfahren einer Reduktion überhaupt um taugliche Methoden handelt und zu akzeptablen Ergebnissen führt, ist in diesem Zusammenhang sekundär (vgl. Kap. V). Ein Blick auf die Tabellen besonders bei Baumann zeigt aber die offensichtliche Willkürlichkeit dieser Technik, die auf zusätzliche Argumentation und Diskussion verzichtet.⁵⁷

Diese Sicht wurde 1939 (publiziert 1942) durch den emigrierten Musikwissenschaftler Manfred Bukofzer (1910–1955) angezweifelt, der eine weitere und andersartige Konkordanz in einem italienischen Manuskript identifiziert hatte. Daraus schloß er, die SCHE-Fassung „[...] is not the work of a German composer, but actually a Motectus by Morton, found without its text in a manuscript in Perugia.“⁵⁸

54 Baumann, *Das deutsche Lied* (für SCHE 11 pp. 92–4 und Notenbeilagen Nr. 13 sowie Nr. 35 a+b).

55 LOCH (Ob), Nr. 68 (pp. 76–7); BUX, Nr. 48–50 und Nr. 94–6; GLOGAU, Nr. 134/132. – Der dreistimmige Satz in GLOGAU ist dort zwar mit dem Incipit „Elende du host“ versehen, ist im übrigen aber musikalisch ohne jede Beziehung zu den übrigen Sätzen.

56 Vgl. Müller-Blattau, „Die Weisen“, 291–2; Besseler, „Deutsche Lieder“, 176.

57 Vgl. die kritische Auseinandersetzung mit der Dekolorierung – allerdings anhand eines anderen Materials aus dem 13. und 14. Jahrhundert – bei Gushee, „Analytical Method“, bes. 180–7.

58 Bukofzer, „An Unknown Chansonnier“, 26; er nannte neben PERUGIA 431 Nr. 41 auch das Zitat Nr. 7 im Tenor des Quodlibets GLOGAU Nr. 117/115. – Vermutlich war er durch die Ausgabe von Jeanne Marix aus dem Jahre 1937 auf die Konkordanz aufmerksam geworden, die die Komposition aus PERUGIA 431 als „Musique religieuse“ ediert hatte (*Les musiciens*, 240).

Der gleichfalls nach Amerika durch die Kriegsfolgen vertriebene Musikforscher Dragan Plamenac (1895–1983) konnte diese „nichtdeutsche“ Konkordanz noch um einige französisch textierte Aufzeichnungen erweitern und stimmte Bukofzer darin zu, daß es sich bei dem deutschen Text in SCHE um das Kontrafakt einer dreistimmigen Chanson mit dem ursprünglichen Text „Vive ma dame par amours ...“ handele.⁵⁹ Allerdings räumte er ein, daß die Version in LOCH „a paraphrase of the Tenor melody of ‚Ellend‘ with full German text“ sei und stellte damit eine Abhängigkeit der deutschen Überlieferung von der Chanson her. Durch die Vielzahl von Aufzeichnungen in einem zentralen Repertoire schien sich zu bewahrheiten, wovor Gombosi fünfzehn Jahre zuvor gewarnt hatte, daß nämlich durch eine einseitige Fixierung auf „die Herausstellung einer autochthonen Musik“ die Realität der Überlieferung übersehen würde.⁶⁰

Durch die neuen Konkordanzen im Chanson-Repertoire war die Diskussion aber noch nicht beendet. Denn die neuen Funde konnten auch in das bestehende Geschichtsbild integriert werden, indem sie an die bekannte deutsche Überlieferung gleichsam angehängt wurden. Symptomatisch dafür ist die Argumentation Heinrich Besseler (1900–1969). Für ihn zeigten die neuen Konkordanzen nur, „[...] wie ein deutsches Lied zur Grundlage einer – freilich notdürftig zurechtgemachten – Chanson wird.“⁶¹ Hierfür führte er zwar sachliche Argumente an wie z.B. fehlende Zeichen für die Mittelzäsur eines Rondeau oder die unstimmige Textunterlegung in den neu aufgefundenen Quellen, Ausgangspunkt seiner Überlegungen war aber ein etabliertes ideologisches Konzept, Voraussetzung die Identität aller Fassungen. Deutlich wird dies an seinem Argumentationsgang. Besseler leitete seinen Beitrag 1948 mit der generellen Feststellung ein, daß gewöhnlich „als Grundrichtung des geistigen Stromes die von Westen nach Ost“ angesehen worden sei:

[...] die [altdeutsche] Liedkunst des 15. bis 16. Jahrhunderts schien gegenüber dem niederländisch-französisch-italienischen Gut nicht recht stoßkräftig zu sein, jedenfalls kaum etwas zu bieten, was ein Vordringen über die Sprachgrenzen hinaus hätte fördern können.⁶²

59 Plamenac, „A Postscript“, 262–3, nannte zusätzlich Ricc. 2356 Nr. 11, Pix Nr. 43 und DIJON 517 Nr. 115.

60 Bukofzer, „An Unknown Chansonnier“, 26 Fn. 53, monierte unter Berufung auf Gombosi, daß versucht worden wäre, „to reason away the influence of the Burgundian chanson on the German repertory as preserved in the Schedel und [sic!] Glogau Song-Books“, wobei der hohe Prozentsatz an Chansons „remains irrefutable“.

61 Besseler & Gölke, *Schriftbild*, 100–1; ähnlich auch in Besselers Manuscript zur Edition von SCHE (*Das Liederbuch*, 79).

62 Besseler, „Deutsche Lieder“, 174 (geschrieben 1948 für die in dieser Form dann nicht publizierte Festschrift für Max Seiffert).

Wie „Elend du hast Vmbfangen mich“ aber zeige, sei ein Einfluß auch in umgekehrter Richtung nachzuweisen: die „Sonderart des deutschen Liedes“ (wie etwa die Konzeption vom Tenor aus und der von Besseler entdeckte Wechselrhythmus) habe offensichtlich auch westeuropäische Musiker interessiert.⁶³ Diesem Geschichtsbild ordnete er seine weitere Argumentation unter, indem er in einer kurorischen Übersicht über die Probleme der Aufzeichnungen in den „nichtdeutschen“ Quellen sie als ernstzunehmende Überlieferungen disqualifizierte. Zwar kommt Besseler auf die offensichtlichen Unterschiede im Satz von „Elend du hast ...“ in SCHE gegenüber den übrigen deutschen Liedern dieser Handschrift zu sprechen und räumt ein, daß besonders der andersartige Tenor den Satz als nicht eigentliches Tenorlied kennzeichne. Dies erkläre sich aber daher, daß es sich um eine freiere mehrstimmige Bearbeitung durch den englischen Komponisten Robert Morton handle: „Die zugrunde liegende Kernweise ist jedoch der bekannte Tenor *Elend [...]*“,⁶⁴ deren höheres Alter und damit Priorität wegen ihrer Aufzeichnung in LOCH gesichert sei. Die neu aufgefundenen Konkordanzen zum Satz in SCHE dienten so nurmehr zur Erklärung der Inkongruenz zwischen den deutschen Fassungen, die sich dem Einfluß eines ausländischen Komponisten verdanken.

Die weitere Diskussion um „Elend du hast Vmbfangen mich“ orientierte sich dann fast ausschließlich an Besselers Thesen, ignorierte aber selbst in ihrer Kritik den grundlegenden ideologischen Kontext.⁶⁵ Damit lag aber die Möglichkeit, daß es sich vielleicht um ganz unterschiedliche und unabhängige Kompositionen handele, die nur in einigen Aufzeichnungen über ein gemeinsames Incipit verbunden sind, aufgrund der forschungsgeschichtlich erklärbaren Fixierung auf die angebliche deutsche Herkunft und Identität aller Kompositionen mit dem Text „Elend du hast Vmbfangen mich“ von vornherein außerhalb des Blickfelds.⁶⁶

63 Besseler & Gölke, *Schriftbild*, 100. – Ursprünglich beabsichtigte Besseler eine Folge von Aufsätzen zum Beweis seiner These, von denen aber nur zwei fertiggestellt wurden („Deutsche Lieder“ und „Renaissance-Elemente“); geplant waren weiterhin Beiträge zu „Wohlauf, gut G'sell, von hinnen“, womit ihm aber Helmuth Osthoff zuvorkam („Wohlauf, gut G'sell“), und zu den textlosen Aufzeichnungen von Kompositionen Johannes Touronts SCHE 38 und SCHE 57; siehe die Vorbemerkung von Peter Gölke zu Besseler, „Deutsche Lieder“, 174.

64 Besseler, „Deutsche Lieder“, 176; ähnlich Besseler, „Schedel“, Sp. 1612.

65 Siehe etwa Fallows, *Morton's Songs*, 383–431; Atlas, *Morton*, 95–99; Strohm, *The Rise*, 495–6. – Ein Beispiel für die ungebrochene und unreflektierte Tradition des Vergleiches der „Kernweisen“ von „Elend du hast ...“ gibt Feurich, *Die deutschen weltlichen Lieder*, 7–8.

66 Vgl. hierzu Kirnbauer, „Carmina francigenum“, 179–83. – Die Diskussion dieser Sätze wird in Kap. V wieder aufgenommen.

SCHE als „Erbe deutscher Musik“

Eine vergleichbare Verengung des Interesses während der Zwanziger und Dreißiger Jahre lässt sich auch in Bezug auf die Editionsprojekte von SCHE beobachten, die stets einem Bedürfnis der praktischen Nutzung entsprangen – dies im Unterschied zu Eitners Edition, dem es primär um eine historische Dokumentation der Quelle ging.⁶⁷ Wiederum in der Nachfolge des bereits seit 1925 in Faksimile und praktischer Edition zugänglichen LOCH⁶⁸ erschien 1933 eine Auswahl deutscher Lieder aus SCHE in dem auf die Bedürfnisse der Jugendmusik-Bewegung ausgerichteten *Bärenreiter-Verlag*.⁶⁹ Diese Edition sollte explizit der „lebendigen Praxis der Hausmusik“ dienen, auf die auch die beigegebenen Besetzungsvorschläge etwa mit Blockflöten hinweisen.⁷⁰ Bereits einige Jahre zuvor hatte ihr Herausgeber Herbert Rosenberg eine moderne Adaption dieser Musik angeregt. Im Rahmen seiner Tätigkeit für die preußische *Staatliche Kommission für das Volksliederbuch* beauftragte er zeitgenössische Komponisten wie Arnold Schönberg und Max Butting mit neuen Sätzen zu vier Liedern aus SCHE.⁷¹

In seinem Vorwort für die *Bärenreiter*-Ausgabe hatte Rosenberg „im Interesse der Musikwissenschaft“ auch eine Gesamtausgabe „dieser außerordentlich wichtigen Handschrift“ gewünscht, für die er im Rahmen seiner Dissertation bereits Vorarbeiten geleistet hatte.⁷² Wie seine Aktivitäten zeigen, unterschied er zwischen dem Bedürfnis einer für die Praxis nutzbaren Publikation der Quelle und dem Anspruch einer der Wissenschaft dienenden Auswertung. Allerdings setzte seine Emigration 1935 nach Kopenhagen seinen Plänen ein abruptes Ende, seine Materialien haben sich offenbar nicht erhalten. Die Idee

67 Eine Zwischenstellung nimmt die Edition zweier Sätze in Schering, *Geschichte der Musik*, ein, in der praktische Umsetzung und musikgeschichtliche Dokumentation gleichermaßen beabsichtigt war (er edierte SCHE 94 p. 40 Nr. 44 sowie SCHE 37 p. 43 Nr. 49).

68 Ameln, *Locheimer Liederbuch* (Faksimile), und Ameln, *Die mehrstimmigen Sätze* (Edition).

69 Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch* (das folgende Zitat auf p. 7); edierte SCHE 11, 13, 17, 23, 26, 27, 49, 51, 102, 117–9, 120, 122 und 146–7. – Zum ideologischen Umfeld und zur Geschichte des Bärenreiter-Verlags vgl. Hodek, *Deutsche Musikbewegung*.

70 So erklangen Sätze aus SCHE bei den dem *Bärenreiter-Verlag* verpflichteten und ganz der sogenannten Hausmusik gewidmeten „Kasseler Musiktagen“ 1933; siehe Hodek, *Deutsche Musikbewegung*, 172.

71 Staatliche Kommission für das Volksliederbuch, *Volksliederbuch*, darin u.a.: I, Nr. 24 SCHE 118 in einem Satz für dreistimmigen Chor von Max Butting; II, Nr. 273 SCHE 12 in einem vierstimmigen Chorsatz von Arnold Schönberg; III, Nr. 626 SCHE 26 sowie Nr. 627 SCHE 45, je gesetzt für Singstimme und Klavier von Arnold Schönberg; daneben edierte Rosenberg SCHE 118 (II, Nr. 483).

72 Rosenberg, *Das Schedelsche Liederbuch*, 5. – Anders als Baumann (*Das deutsche Lied*), der mit den Übertragungen Eitners arbeitete, benutzte Rosenberg bereits für seine Dissertation das Original. – Dringende Forderung nach Neuausgabe auch bei Müller-Blattau, „Wach auff, mein hort!“, 92.

einer vollständigen Edition von SCHE wurde wenig später aus einem anderen Interesse heraus aufgegriffen.

Die massiven Veränderungen der nationalsozialistischen „Machtergreifung“ 1933 wirkten sich auch auf dem Gebiet der Wissenschaft aus. Neben Emigration und Entlassungen von hervorragenden Musikwissenschaftlern sowie dem Wegfall von ganzen Forschungsgebieten äußerte sich dies institutionell beispielsweise in der Gründung des *Staatlichen Instituts für Musikforschung* in Berlin, das die Nachfolge des wegen Geldmangels stagnierenden *Fürstlichen Instituts für Musikforschung* in Bückeburg antrat. Die Aufgabe der durch das Erziehungsministerium finanzierten und kontrollierten Berliner Einrichtung war die zentrale Koordination der Aktivitäten der *Deutschen Musikgesellschaft*.⁷³ Unter anderem organisierte es die Gleichschaltung der bislang unabhängig und nebeneinander bestehenden Denkmäler-Editionen als *Reichsdenkmalreihe* unter dem beziehungsreichen Namen *Das Erbe deutscher Musik (EDM)*.⁷⁴ Heinrich Besseler fungierte als Leiter dieses Projektes⁷⁵ und legte in mehreren Schriften die Zielrichtung des Unternehmens klar, in dem auch SCHE einen Platz finden sollte.

In einer Ankündigung der neuen Editionsreihe faßte Besseler die bisherige Situation der Ausgaben alter Musik mit „wissenschaftlichen Großunternehmen“ einerseits und „Kleinausgaben für den praktischen Gebrauch“ andererseits in einer im Nationalsozialismus populären Formel zusammen:

[...] die Kluft zwischen Forschung und Leben erschien kaum überbrückbar. Aber sie mußte geschlossen werden, wenn überhaupt die Wissenschaft ihrer Aufgabe im Gesamtkreis des volklichen Daseins sinnvoll erfüllen solle. [...] Sie dient dem Leben, indem sie aus der Vergangenheit das Lebendig=Wirksame heraufruft und der Gegenwart als mitgestaltende Kraft zuführt. Nur soweit sie diese Aufgabe erfüllt, bewährt sie sich als verantwortliche Hüterin unseres geistigen Erbes.⁷⁶

Aus dieser neu der Musikwissenschaft im nationalsozialistischen Deutschland zukommenden Aufgabe⁷⁷ folgte eine Abwertung der bestehenden

73 Vgl. Potter, „Deutsche Musikgesellschaft“; Reinecke, „Fürst Adolf-Institut“, bes. 129–37.

74 Besseler, „Die Neuordnung“; Moser, *Denkmälerwesen*, 28–35; vgl. – auch zum folgenden – Riethmüller, „German Music“, 183–4, und Potter, *Trends in German Musicology*, 214–9.

75 Er war bereits seit 1933 sogenannter Gruppenführer der Fachgruppe „musikwissenschaftliche Publikationen“ in der freiwillig gleichgeschalteten und nach dem Führerprinzip organisierten „Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft“ (Potter, *Trends in German Musicology*, 160).

76 Besseler, „Erbe deutscher Musik“, 15; vgl. die sehr ähnlichen Formulierungen Friedrich Blumes in der „Festschrift“ für Adolf Hitler („Deutsche Musikwissenschaft“).

77 Vgl. bereits Gurlitt, „Vom Deutschtum“, und die zeitgleich mit Besseler (1935) formulierten Zielrichtungen bei Korte, „Aufgabe der Musikwissenschaft“, und Gerber, „Aufgaben der Musikwissenschaft“, mit denen sich diese Musikwissenschaftler den neuen politischen Verhältnissen andienten.

„Denkmal“-Reihen als „trostlos unmusikalisch[e]“ „papierene Friedhöfe“, deren Monumentalität „Musiker und Liebhaber“ abschrecke, die nun als neue Zielgruppe anvisiert wurde.⁷⁸ So galten auch die bisherige vor allem der Repräsentation dienende Darstellung und die Aufnahmekriterien als überwindungsbedürftig:

[...] nur die Gesamtheit der Musik, die auf unserem Boden gewachsen ist und Jahrhunderte hindurch das Leben der Nation erfüllt und verklärt hat, bildet das „Erbe“ im vollen Sinne.⁷⁹

Hier ging es zunächst um die Begriffe: Das „Erbe“ wurde in Opposition zur nun verpönten früheren „Tonkunst“ der Denkmal-Reihen gesetzt, die wegen der im Begriff enthaltenen „Kunst“ das „einstimmig-lebensverbundene Musizieren (Volkslied und =tanz, Trompeterfanfare, Gregorianik und ihre Eindeutschung)“ ausklammere. Wenige Jahre später konnte dieses „Erbe“ – in Bezugnahme auf den aktuellen Forschungsgegenstand „Rasse“ der deutschen Musikwissenschaft – auch im Sinne eines biologischen Erbgutes aufgefaßt werden. Analog zur Neudeinition der Nation als „Volkskörper“ erwuchs so buchstäblich eine musikwissenschaftliche Verpflichtung zur rasseeerhaltenen Pflege des musikalischen Erbgutes.⁸⁰

So schloß der durch Vorträge und Publikationen zum fachwissenschaftlichen Spezialisten für „musikalische Volks- und Rassenkunde“⁸¹ avancierte Friedrich Blume (1893–1975) seinen Beitrag über das *EDM* mit dem Appell: „Wir haben das Erbgut nach bestem Wissen und Gewissen zu verwahren und es der Zukunft weiterzureichen, so gut wir es mit ehrlichem Willen vermögen.“⁸² In diesem Kontext mahnte er, daß „jedes kulturbewußte und kulturschaffende Volk“ auf die Dauer nicht von dem künstlerischen Erbe seiner Vergangenheit leben könne, nur könne es „dieses Gut hegen und bewahren, lernen und lehren. [...] – leben muß es von dem, was es fortzeugend gebiert.“ Deutlich sind die Unterschiede nicht nur in Sprache und Diktion etwa zu der Argumentation Philipp Spittas, der sich zwar der nationalen Ausrichtung solcher Ausgaben bewußt war, aber die Aufgabe der Denkmal-Editionen neben einer wissenschaftlichen und praktischen Nutzbarmachung vor allem in einem Gegengewicht zu der Musik seiner Zeit sah.⁸³ Ähnliches gilt für die Konzeption der *Monumenta*

78 Besseler, „Erbe deutscher Musik“, 14 und 16.

79 Besseler, „Erbe deutscher Musik“, 16 (dort auch das folgende Zitat).

80 Einen anderen Aspekt, nämlich die Verteidigung des abendländischen Erbes vor der „Zerstörung durch anarchistisch-bolschewistische Absichten“ (so Reichskulturverwalter Hans Hinkel 1936) betont Hodek, *Deutsche Musikbewegung*, 205–6.

81 So der Name einer von Blume herausgegebenen Reihe, in der als erster Titel sein berüchtigtes Buch *Das Rasseproblem in der Musik* erschien.

82 Blume, „Das Erbe deutscher Musik“, 153 (das folgende Zitat p. 95).

83 Spitta, „Denkmäler“.

historiae musices bzw. später der DTÖ Guido Adlers, der ihren Zweck in der Bereitstellung von Arbeitsmaterialien für eine Musik-Geschichtswissenschaft begriff.⁸⁴

Zu den konkreten Konsequenzen des zeitkonformistischen Konzeptes des *EDM* gehörten auch Editionsrichtlinien, die sich mit der Vermeidung alter Schlüssel und Aussetzung des Generalbasses an der musikalischen Praxis orientierten, und die Herausgabe nicht nur von mehrstimmiger Kunstmusik, sondern auch von „Denkmalen ständischen und zünftigen Musizierens“.⁸⁵ Damit kamen vor allem Quellen zur Edition, deren Einbindung in den völkischen Lebensraum glaubhaft gemacht werden konnte. Die theoretische Grundlage hierzu lieferte Besseler 1938 in einem Aufsatz mit dem Titel „Musik und Raum“.⁸⁶ In einer diffusen Argumentation wurzelte dabei eine raumgeprägte Musik im „Klingraum“, der von einem idealen und unkonkreten Raum unterschieden wurde. Um diesen „Klingraum“ deutlich von nur akustischen Vorstellungen abzuheben, prägte Besseler den Begriff eines musikalischen „Lebensraums“, der „vor dem Einzelkunstwerk und vor dem großen Schöpfer da [ist], als Ergebnis eines Wachstums, dessen Wurzeln tief hinabreichen in Rasse, Volk, Landschaft, Geschichte und gemeinsame Lebensform.“⁸⁷

SCHE war aufgrund der vorangegangenen Forschung ein idealer Kandidat für die neue Reihe und wurde – nach der Teil-Edition von GLOGAU (*EDM* 4 und 8) und einem bezeichnenden Band mit „Trompeterfanfaren [...] deutscher Hoftrumpeter“ (*EDM* 7) – in die prestigereiche „Reichsdenkmalreihe“ als persönliches Editionsprojekt Besselers aufgenommen.⁸⁸ Der konzeptuelle Unterschied zu den früheren Teil-Editionen von LOCH und SCHE mit ihrem Publikum in der Jugend- und Hausmusik-Bewegung lag vor allem in der Anbindung an ein nun eindeutig ideologisch definiertes völkisches Musikleben und Musizieren, und damit in einem „In-Dienst-Nehmen“ der Quellen.

Als Projekt Besselers blieb die Edition von SCHE eng mit seinem persönlichen Schicksal verbunden, mit weitreichenden Folgen für die weitere Forschung. Auch nachdem er Opfer eines parteiinternen Konfliktes wurde und 1939 seine

84 Vgl. Hilscher, *Denkmalpflege und Musikwissenschaft*, bes. 38–44.

85 Besseler, „Die Neuordnung“, 188*.

86 Besseler, „Musik und Raum“; vgl. auch Gurlitt, „Der gegenwärtige Stand“, 6.

87 Besseler, „Musik und Raum“, 153. – In seinem Beitrag mündet dieser Gedankengang schließlich im Lob der „Fest- und Feiergestaltung des Nationalsozialismus“, die „einen echten neuen Lebensraum“ schaffe (*ibid.*, p. 160).

88 Die daneben bestehende Reihe „Landschaftsdenkmale“ sollte Werke aufnehmen, deren musikalischer Wert „nur den Durchschnitt einer örtlichen oder landschaftlichen Überlieferung“ darstelle und nicht „von gesamtdeutschen Range“ sei; siehe Besseler, „Erbe deutscher Musik“, 16, und Besseler, „Die Neuordnung“, 188*.

Leitungsfunktionen innerhalb des Berliner Institutes und *EDM* an Friedrich Blume abtreten mußte,⁸⁹ arbeitete er weiterhin an der Ausgabe.⁹⁰ Zusammen mit seinem Heidelberger Partei- und Universitätskollegen, dem Germanisten Richard Kienast,⁹¹ stellte er nach eigenen Angaben noch vor Kriegsende 1943 eine „stichfertige“ Vorlage als Band 40 des *EDM* fertig, die 1945 erscheinen sollte.⁹² Aus naheliegenden Gründen kam es nicht mehr zu einer Veröffentlichung, an die auf Grund der wirtschaftlichen und politischen Situation in Deutschland auch nach 1945 vorerst nicht zu denken war.

Als Besseler schließlich einem 1948 ergangenen Ruf nach Jena in die sowjetische Besatzungszone folgte – dies nicht zuletzt, weil er aufgrund seiner politischen Vergangenheit an der Heidelberger Universität zwangsweise beurlaubt blieb und auch bei der Neukonstituierung der (west-)deutschen Musikwissenschaft ausgegrenzt wurde –,⁹³ trug dieser in einer Zeit des „Kalten Krieges“ als Lagerwechsel aufgefaßte Schritt zu einer weiteren Verzögerung der Drucklegung bei. Zudem widmete sich Besseler auf ein Angebot Armen Carapetyans der Fortführung des durch den Tod Guillaume de Vans unterbrochenen Dufay-Gesamtausgabe im Rahmen des „Corpus Mensurabilis Musicae“ (CMM),⁹⁴ die ihn fast zwanzig Jahre lang beschäftigte. Erst nach Abschluß

89 Es handelte sich letztlich um einen Konflikt zwischen dem rivalisierenden Propaganda-Ministerium (Amt Rosenberg) und dem Kulturministerium; siehe Heiber, *Universität unterm Hakenkreuz*, 232 und 241–2; Potter, *Trends in German Musicology*, 224–5; und – neutral zum Wechsel im Institut – Moser, *Denkmälerwesen*, 29. – Vgl. auch Besselers eigene Darstellung in Schreiben an seine frühere Schülerin Helen Hewitt und an Curt Sachs, in der er seine Rücksetzung auf den „Sturz“ zweier ihn deckender Ministerialbeamter im Kulturministerium, Ministerialdirektor Dr. Wolfgang Meinrad Wilhelm von Staa und Musikreferent Prof. Dr. Werner Weber, 1937 zurückführt (NACHLAß BESELELR, Schreiben vom 26. Juni 1946 [Hewitt] und vom 7. April 1949 [Sachs]).

90 Blume, „Das Erbe deutscher Musik“, 152, nennt 1942/3 die Edition von SCHE als laufendes Projekt; vgl. auch den Beitrag Wolfgang Horns „Zur Geschichte der vorliegenden Ausgabe“ im Typoskript zur *EDM*-Ausgabe von SCHE (Besseler, *Das Liederbuch*, VIII, 1–6).

91 Vgl. Buselmeier, „Heidelberger Germanistik“, 73–4.

92 Diese Daten werden von Besseler, „Lochamer Liederbuch“, 225 Fn. 18, im Typoskript zur *EDM*-Ausgabe von SCHE (Besseler, *Das Liederbuch*) sowie verschiedentlich in Schreiben Besselers genannt (NACHLAß BESELELR, Schreiben vom 1. August 1962 an Paul Sappler und vom 20. September 1968 an Marie Louise Göllner-Martinez); siehe auch Moser, *Denkmälerwesen*, 33 (dort irrtümlich als Edition Gerbers genannt, auf p. 32 aber richtig Besseler).

93 So wurde er im April 1947 nicht bei der Neugründung der *Gesellschaft für Musikforschung* berücksichtigt, deren Präsident wiederum Friedrich Blume wurde; dies erklärt auch Besselers scheinbar unmotivierten Ausfall gegen Blume als personifiziertes Beispiel eines verpaßten Neuanfangs der (west-)deutschen Musikwissenschaft (in Besseler, „Der Ausdruck“, 162–3).

94 Im Vorfeld hatte es schwere Verstimmungen wegen der Vergabe der Edition an de Van gegeben, da offensichtlich Besseler bereits vorher am gleichen Projekt gearbeitet hatte; dies läßt sich den Schreiben von Paul Henry Lang und von Otto Kinkeldey an Besseler entnehmen (NACHLAß BESELELR: Briefe vom 18. Juni 1949 [Kinkeldey] und vom 31. März 1950 [Lang] mit einer Reaktion Besselers vom 12. April 1950). Dies wiederum bildete – neben anderem – den Hintergrund für Carapetyans Zurechtweisung durch amerikanische Kollegen (Johannes

dieser monumentalen Edition und ein Jahr nach seiner Emeritierung wäre im Sommer 1966 das Manuskript der Ausgabe erneut für den Druck bereit gewesen.⁹⁵ Weitere Verzögerungen wurden von Seiten des *EDM* durch die „zahlreichen germanistischen Anmerkungen von Herrn Kienast“ geltend gemacht, die den Umfang der Publikation sprengen würden.⁹⁶ Aber nicht zuletzt Besselers inzwischen stark verschlechterte körperliche und psychische Verfassung⁹⁷ verhinderten abermals eine Publikation.

Nochmals in Besselers Todesjahr wurde das Erscheinen für 1970 angekündigt. Jetzt bemühte sich sein Schüler Peter Gülke um eine Herausgabe aus dem Nachlaß.⁹⁸ Inzwischen hatten sich nicht nur die Editions-Richtlinien des *EDM* geändert, was z.B. eine Änderung der Reihenfolge nicht mehr nach Gattungen, sondern nach der Abfolge in der Quelle erforderte;⁹⁹ auch die vorgesehenen Bandnummern innerhalb des *EDM* lauteten statt Band 40 nun Band 78 und 79. 1978 erschien ein Faksimile, um die „Entscheidungen [der nachfolgenden Edition] überprüfbar zu machen und dem Benutzer sofort einen Einblick zu geben in die originale Aufzeichnungsweise und in die Probleme, die sich daraus ergeben.“¹⁰⁰

Der Grund für diese Argumentation lag nicht in dem sich später etablierenden wissenschaftlichen Standard, wichtige Quellen in Faksimile und in Übertragung zugleich zugänglich zu machen;¹⁰¹ Anlaß hierzu gaben vor allem Besselers nicht unproblematische Übertragungen der deutschen Liedeinträge im

Gombosi, Manfred Bukofzer und Paul Henry Lang) am ersten Nachkriegs-Kongreß der internationalen Musikwissenschaft in Basel 1949, weil er mit Wissenschaftlern zweifelhafter Vergangenheit Kontakt hielte (siehe Lang, „Communications“, 204, die heftige Reaktion Carapetyans, „Editorial“, sowie ein weiteres Schreiben Langs im NACHLAß BESELELR vom 11. April 1951).

95 Peter Gülke in seiner Vorbemerkung zu Besseler, „Deutsche Lieder“, 174. – Bereits 1954 standen Besseler und Kienast wieder in Kontakt wegen der gemeinsamen Ausgabe, der sich sporadisch bis 1963 dokumentieren lässt (NACHLAß BESELELR, u.a. Schreiben vom 30. August 1954, 8. Juni 1960, 21. Februar 1963 und 3. März 1963); laut einem Schreiben des neuen Herausgebers der Reihe *EDM*, Georg von Dadelsen, interessierte sich das *EDM* erstmals 1961 wieder für das Projekt, bis Besseler das komplette Manuskript im Dezember 1967 abgab (Schreiben vom 29. Januar 1961 und vom 29. Dezember 1967 im NACHLAß BESELELR).

96 Schreiben Georg von Dadelsens an Besseler vom 25. September 1968 (NACHLAß BESELELR). – Vorgeschlagen wurde eine radikale Kürzung des Textteils, der Besseler zustimmte.

97 Vgl. die Hinweise bei Klemm, „Heinrich Besseler“, bes. 201.

98 Besseler, „Renaissance-Elemente“, 64, und Schreiben von Bruno Stäblein an Hildegard Besseler vom 10. Januar 1971 (NACHLAß BESELELR).

99 Dies erklärt die ansonsten unverständliche Numerierung der Einträge in SCHE bei Besseler, „Schedel“, und bei Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, dem das Manuskript zur Verfügung stand; die Änderung der Reihenfolge stieß bei Besseler wegen des großen Arbeitsaufwandes für eine Anpassung seines Manuskriptes auf Widerstand, er schlug stattdessen ein parallel erscheinendes Faksimile vor (NACHLAß BESELELR, Schreiben vom 2. Oktober 1968).

100 Dadelsen, „Über den Anteil“, 56.

101 Etwa 1979 durch die richtungsweisende Edition von MELLON.

sogenannten Wechselrhythmus.¹⁰² Die Problematik erhellt sich durch eine Beschreibung Besselers: „Das bedeutet eine genaue Anpassung der Musik an die jeweilige Dichtung. Diese wird nicht schematisch, sondern individuell auskomponiert.“¹⁰³ Eine 1973 fertiggestellte Dissertation hatte beispielsweise gezeigt, daß eine Übertragung mit wechselnden Taktarten oftmals auch zu anderen Lösungen führen konnte, ohne daß sich immer entscheiden läßt, welche der Lösungen zu bevorzugen sei.¹⁰⁴ Dieses Problem stellt sich bis heute und verhinderte neben anderen bislang eine Publikation des Besselerschen *Materiale*s –¹⁰⁵ abgesehen davon, daß die musikwissenschaftliche Forschung der letzten Jahrzehnte eingearbeitet werden müßte.

Die seit Ende der 1930er Jahre angekündigte, jeweils scheinbar kurz bevorstehende Drucklegung einer allem Anschein nach bereits fertiggestellten Edition blockierte offensichtlich eine weitere intensive Forschung zu SCHE, zumal sie ein ausgewiesener Spezialist vorlegen sollte.¹⁰⁶ Vor allem Besselers umfassender Beitrag 1963 für die Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG), der sich in weiten Teilen mit dem geplanten Vorwort der Ausgabe deckt, ließ erkennen, daß seine Edition von SCHE wesentliche und neue Ergebnisse bieten würde.¹⁰⁷ Tatsächlich wäre mit einer seinerzeitigen Publikation des *Materiale*s ein neuer und sehr hoher Standard hinsichtlich der Edition einer solchen Quelle gesetzt worden. Besselers breite Kenntnis der Musik des 15. Jahrhunderts und die Berücksichtigung von seinerzeit fast unbekannten Quellen mit Konkordanzen ermöglichen eine Qualität, die erst mit einigen Editionen von Chansonniers der letzten zwanzig Jahre wieder erreicht wurde. So avancierte sein MGG-Artikel – trotz fehlender Nachweise der darin aufgeführten Angaben – zur wichtigsten Referenz für die weitere Forschung.¹⁰⁸

102 Zur Konstruktion des Wechselrhythmus vgl. Besseler, „Renaissance-Elemente“, sowie die Dissertation seines Schülers Walter Salmen, *Lochamer Liederbuch*, die wegen der Schwierigkeiten Besselers an der Heidelberger Universität 1948 in Münster durch Werner Korte angenommen wurde.

103 Schreiben an Richard Kienast vom 3. März 1963, NACHLAß BESELELR.

104 Birmingham, *Schedel's Songbook*.

105 Inzwischen mit revidierten Texten durch den Germanisten Paul Sappler, redaktionell betreut durch Wolfgang Horn, der mir diese Materialien – ebenso wie Peter Gülke einen früheren Manuskriptzustand – freundlicherweise zugänglich machte.

106 Zu erwähnen ist, daß das Besselersche Manuskript der Ausgabe nur für die Dissertationen von Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, und Sappler, *Königsteiner Liederbuch*, zur Verfügung stand.

107 Besseler, „Schedel“.

108 So ist der MGG-Beitrag neben dem Katalog von Maier die einzige Literaturangabe im Artikel zu SCHE im *NGrove* („Sources, MS § IX, 7“, 680); auch die bislang einzige monographische Arbeit zu SCHE (Birmingham, *Schedel's Songbook*) stützt sich im historischen Teil fast ausschließlich auf Besselers MGG-Artikel.

Zudem beschränkte sich die inhaltliche Auswertung von SCHE weitgehend auf die von Eitner und Rosenberg zugängliche gemachte Auswahl. Zu den Folgen dieser eingeschränkten Rezeption gehörte, daß SCHE vor allem als Belegstück für bürgerliches oder universitäres Musikleben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, für das sogenannte deutsche Tenorlied, für Theorien des Wechselrhythmus, als Dokument deutscher Instrumentalmusik etc. diente,¹⁰⁹ in einer Fortschreibung der bislang einzigen Editionen ihres deutschen Teils und einer nicht weiter hinterfragten Rezeption in der Forschung als deutsches Liederbuch.¹¹⁰

Nicht zuletzt scheint das oftmals schwierige Lesen der fehlerhaften Einträge, die SCHE den Ruf einer generell unzuverlässigen Quelle eintrugen, eine umfassende Auswertung verhindert zu haben. Zwar wies Besseler in dem *MGG*-Beitrag darauf hin, daß Eitner die von Schedel begangenen Fehler „anhand der Lieder etwas übertrieben dargestellt“ habe und Schedels „Abschr[iften] im allgemeinen zuverlässig sind“.¹¹¹ Der allgemeine Eindruck einer unzuverlässigen bzw. schwierigen Quelle aber blieb. Willi Apel etwa bot ein Faksimile aus SCHE „hauptsächlich um Schwierigkeiten zu illustrieren, welche in manchen Quellen sich aus den Undeutlichkeiten und Ungenauigkeiten der Schreiberhand ergeben“.¹¹²

Wegen seines großen Bestandes von Chansons wurde SCHE bislang fast ausschließlich für einzelne Konkordanzen berücksichtigt. Allerdings stand es dabei als sogenannte periphere Quelle nicht im Zentrum des Interesses, nur vereinzelt wurde auf den besonderen Wert der Überlieferungen in SCHE hingewiesen.¹¹³ So blieb die Vielzahl von Unica dieses Repertoires unbeachtet, darunter etwa auch ein Rondeau von Gilles Binchois (SCHE 62, fol. 71v–72).¹¹⁴

Gegenüber diesen ausgrenzenden Folgen eines „Peripherie-Zentrum-Modells“ und einer einseitigen Forschung boten nur wenige Studien einen anderen Ansatz. Eileen Southern berücksichtigte in ihrer Untersuchung zu „Foreign Music“ in deutschen Quellen des 15. Jahrhunderts in einer Übersicht den nichtdeutschen Bestand in SCHE und konnte dabei eine Anzahl von Einträgen

109 Vgl. z.B. Strohm, *The Rise*; Polk, *Instrumental Music*, bes. 144–5; Staehelin, „German Tenor-Lied“.

110 Bei Schwindt, „Quellen“, Sp. 1974, führte dies zu der bezeichnenden Bemerkung, der Anteil nichtdeutscher Einträge in SCHE „verunklare das Bild einer ‚Liederhandschrift‘“.

111 Besseler, „Schedel“, Sp. 1611.

112 Apel, *Notation*, 145 (sein Faksimile-Beispiel ist SCHE 20 fol. 22v–23).

113 So etwa Sylvia Kenney in ihrer Studie zu Walter Frye (*Walter Frye*, bes. 76–7).

114 Bislang allein in David Fallows' Artikel „Binchois“ im *NGrove*, 719, in der Liste seiner Werke berücksichtigt.

identifizieren.¹¹⁵ Bezeichnenderweise stand diese Studie im Kontext ihrer Dissertation über BUX,¹¹⁶ das selbst eine vergleichbare Mischung im Repertoire aufweist.

Insgesamt bietet sich das Bild einer langen und partiell auch intensiven Forschung zu SCHE, die zwar eine Fülle von Beobachtungen und Ergebnissen brachte, aber in dem Sinn einseitig war, daß sie sich vor allem auf den Aspekt des „Deutschen“ konzentrierte, andere Fragestellungen hingegen nur marginal beachtete. Dieses Defizit äußert sich beispielsweise in der typischen Einschätzung von SCHE als Liederbuch und „Hauptquelle der deutschen bürgerlichen Musik“,¹¹⁷ aber auch in Bezug auf das Verhältnis zum internationalen Repertoire, das weitgehend ignoriert wurde. Zugespitzt ließe sich angesichts dieser Forschungsgeschichte formulieren, daß damit bislang vor allem die falschen Fragen an die Quelle gestellt worden sind; andere Fragestellungen, die sich etwa für das Nebeneinander der Repertoireteile in SCHE interessieren, korrigieren dieses etablierte Bild der Quelle und zugleich darauf basierende Geschichtsbilder.

Zudem ist festzustellen, wie sehr die großen zeitgeschichtlichen Einschnitte des 20. Jahrhunderts wie der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg immer wieder in die Forschung hineinspielten. Dies betraf etwa die Emigration eines mit SCHE befaßten Herausgebers oder die Verzögerung bzw. Verhinderung der Edition – bis heute. Damit wird deutlich, wie weitreichend und immer noch wirkungsmächtig die heute in der Diskussion zumeist ausgeblendeten Folgen zeitgeschichtlicher Ereignisse sind, von denen sich geisteswissenschaftliche Forschung oftmals unbeeinflußt glaubt. Gewichtiger sind die Konsequenzen in inhaltlicher Beziehung, wo sie weitaus unauffälliger zu bemerken sind. Wie das Beispiel von „Elend du hast Vmbfangen mich ...“ zeigt, ist die Kenntnis des forschungsgeschichtlichen Kontextes notwendig, um die kontroverse Diskussion und die darin nur implizit vertretenen Standpunkte verstehen zu können. Erst dies schafft aber die Voraussetzung, neue Fragen zu formulieren.

115 Southern, „Foreign Music“.

116 Southern, *Buxheim*.

117 So die Charakterisierung im *Riemann Musiklexikon* 12/1967, 770, im ungezeichneten Artikel „Quellen“; zum Hintergrund dieses Bildes ist Besselers Artikel „Deutsche Musik“, 216, heranzuziehen.

