

**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:** IV: Hartmann Schedel als Kopist : SCHE und eine "tradition typographique"

**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:** 08.01.2026

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

## IV. Hartmann Schedel als Kopist: SCHE und eine „tradition typographique“

Daß ein umfassendes Sammeln von Gedrucktem und Geschriebenem wie auch ein umfangreiches Kopieren von Texten für Hartmann Schedel charakteristisch sind, wird seit den ersten Studien von Wilhelm Wattenbach und Richard Stauber immer wieder betont.<sup>1</sup> Diese Einschätzung beruht sowohl auf der Schedelschen Bibliothek, deren bemerkenswert großer Bestand an Handschriften und Drucken fast allein zu diesem Eindruck führen mußte, als auch auf Schedels *Liber chronicarum*, dessen überwiegender Kompilationscharakter aus anderen Chroniken bereits von Zeitgenossen bemerkt,<sup>2</sup> bis heute aber nur in Ansätzen rekonstruiert wurde.<sup>3</sup> Wie nun festzustellen ist, gelten die beiden Aspekte des Sammelns und des Kopierens in einem sehr wörtlichen Sinne auch für SCHE und tragen damit wesentlich zum Verständnis der Quelle bei.

Um Hartmann Schedels Gepflogenheiten und Techniken des Abschreibens genauer zu fassen, folgt zunächst der Vergleich einer Kopie Schedels mit seiner erhaltenen Vorlage. Da sich in SCHE vergleichbare Merkmale des Kopierens finden, ermöglichen diese Beobachtungen einen neuen Blick auf die Quelle, und sie erweisen sich als hilfreich für ein Lesen und Verstehen der Aufzeichnungen in Schedels „*Liber musicalis cum cantilenis*“ (SCHE). Dies vermittelt zugleich eine ungewohnte Perspektive auf eine spätmittelalterliche Musikhandschrift und eröffnet neue Kontexte für ihre Einordnung.

\*\*\*

### Schedels Guido-Abschrift und Merkmale seines Kopierens

Wie im vorigen Kapitel erwähnt, ist in Hartmann Schedels INDEX LIBRORUM II ein Sammelband unter der Bezeichnung „*Musica Guidonis: Et flores musicae*“ aufgeführt, der aus zwei Teilen besteht, die heute getrennt aufbewahrt

- 1 Wattenbach, „Hartmann Schedel“; Stauber, *Bibliothek*; Schottenloher, „Gedenkblatt“; Hernad, *Graphiksammlung*; Worstbrock, „Schedels ‚Index Librorum‘“, 697.
- 2 Etwa 1568 im Eintrag zu Hartmann Schedel in Pantaleon, *Teutscher Nation Heldenbuch*, 564.
- 3 Siehe die Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Vogel, „Schedel als Kompilator“.



werden.<sup>4</sup> Von besonderem Interesse ist hier die 1493 von Hartmann Schedel angefertigte Abschrift mehrerer Musiktraktate Guidos von Arezzo (CLM 30057),<sup>5</sup> als deren direkte Vorlage Reinhard Wiesend einen um 1100 im Bamberger St. Michaels-Kloster geschriebenen Codex identifizieren konnte (KARLSRUHE 504).<sup>6</sup> Neben den nur geringen Differenzen zwischen den Lesarten beider Handschriften konnte Wiesend den beobachteten Zusammenhang einer direkten Abhängigkeit der Schedelschen Abschrift von KARLSRUHE 504 auch mit biographischen Belegen abstützen, etwa daß Hartmann Schedel spätestens seit 1490 den Bamberger Abt als Patienten behandelte.<sup>7</sup>

Hartmann Schedel schrieb nur die in dem Codex enthaltenen Guido-Traktate ab, nicht aber weitere darin enthaltene musiktheoretische Schriften.<sup>8</sup> Das gezielte Interesse gerade an den elementaren Traktaten Guidos legt einen Zusammenhang mit Schedels Interesse an der Nürnberger Schulreform in den 1490er Jahren nahe, wie es bereits im vorangehenden Kapitel aufgrund biographischer Materialien vermutet wurde.

„Schedel kopierte genau und hielt sich geradezu sklavisch an die Vorlage“,<sup>9</sup> resümierte Wiesend die Ergebnisse seines Vergleiches von Original und Kopie. Dieser Befund läßt sich nun in wichtigen Aspekten differenzieren. So kopierte Hartmann Schedel zwar seine Vorlage weithin im Sinne einer genauen Reproduktion, aber mit bezeichnenden Unterschieden zwischen den Text- und den Musikpartien.

Auf den ersten Blick ist zu bemerken, daß er den Text innerhalb seines kleineren Schriftspiegels gegenüber der Vorlage anders anordnete, Überschriften eigenständig absetzte und gestaltete sowie Abbreviaturen auflöste und auch

4 BERLIN 447, fol. 256v. – MÜNCHEN 4° Mus.Th.703, der Druck der *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* (Straßburg 1488), trägt die Schedelsche Foliiierung 56–154, CLM 30057 mit Schedels Guido-Abschriften die direkt vorangehende Foliiierung 5–55; was auf den heute fehlenden fol. 1–4 stand, ist unbekannt, vermutlich waren diese Blätter wie auch fol. 50v–55v unbeschrieben.

5 Enthaltend den *Micrologus*, ein Kurztonar, die *Regulae rhythmicae*, den *Prologus in Antiphonarium* und die *Epistola* mit *Explicits* auf fol. 29 („Finis · 1493“) und auf fol. 50 („Scripsi hartmannus Schedeli nurembergensis / arcium medicinaremque doctor Anno domini etc. Mccccxxxiiij · Nuremberge“); vgl. auch die Beschreibung der Handschrift bei Wiesend, „Guido-Handschrift“, 53–5, und in *RISM B/III/3*, 165–6.

6 KARLSRUHE 504, fol. 59–77 (beschrieben bei Breslau, „Bamberger Studien“, 226–34; Brambach, *Karlsruher Handschriften*, 92–4; Smits van Waesberghe, *Micrologus*, 25–6).

7 Wiesend, „Guido-Handschrift“, 55–6 (mit einem Verzeichnis abweichender Lesarten für den *Prologus* p. 58).

8 Wie etwa das Tonar Berno von Reichenau (siehe Brambach, *Tonsystem*); auch die weiteren in KARLSRUHE 504 enthaltenen quadrivialen Schriften wie Rechen- und Kalendertraktate finden sich in Schedels Bibliothek nicht wieder.

9 Wiesend, *Guido-Handschrift*, 55.



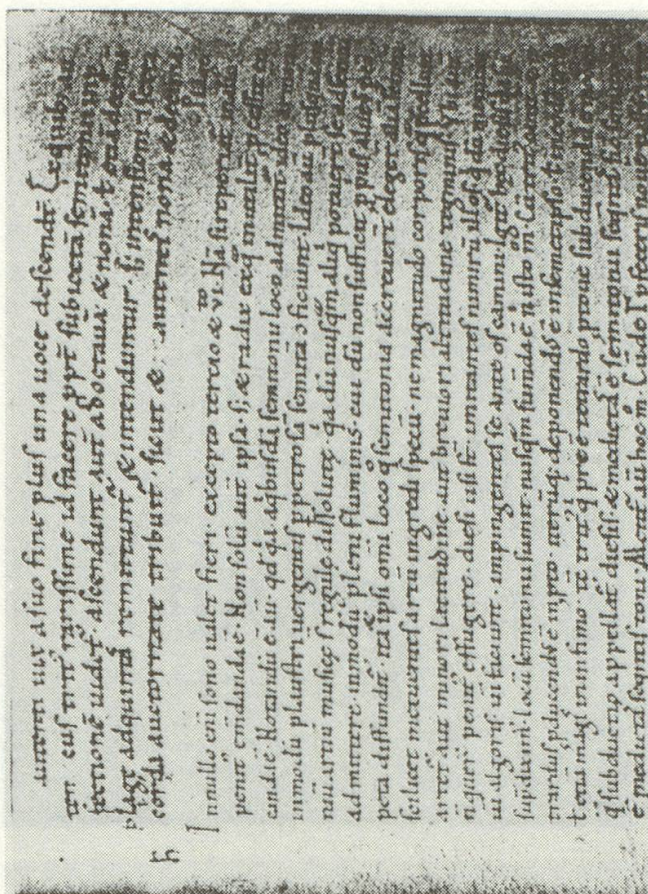
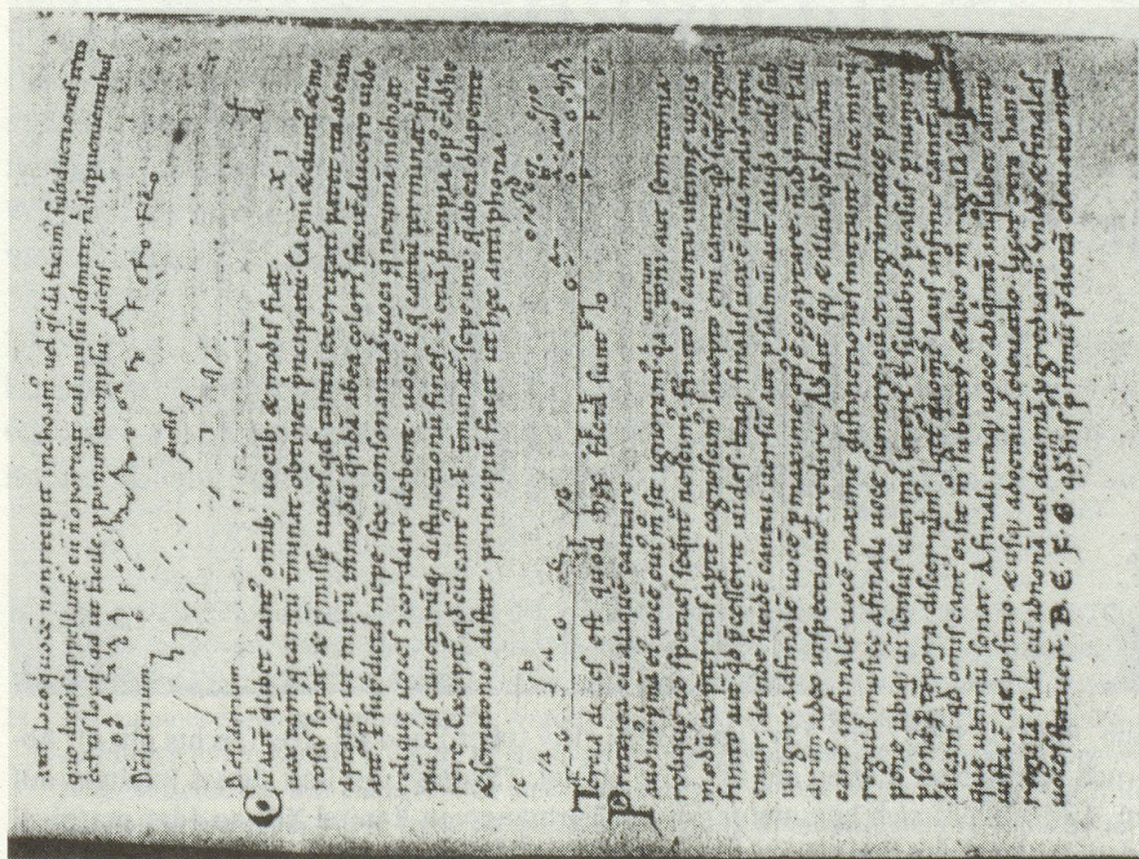


Abb. 8a: KARLSRUHE 504, fol. 62v (unten) und oberer Teil von fol. 63 (links): Abbruch von Kapitel X nach dem Notenbeispiel „Desiderium“ mit Verweiszeichen; es folgen Kapitel XI–XIII. Auf fol. 63v ist das Verweiszeichen wiederholt und markiert den Fortgang von Kapitel X („In nullo enim sono ualet ...“). Das darüberstehende Kapitel XIII fährt mit Satzincipit („Plage“) auf der nächsten Seite fort.





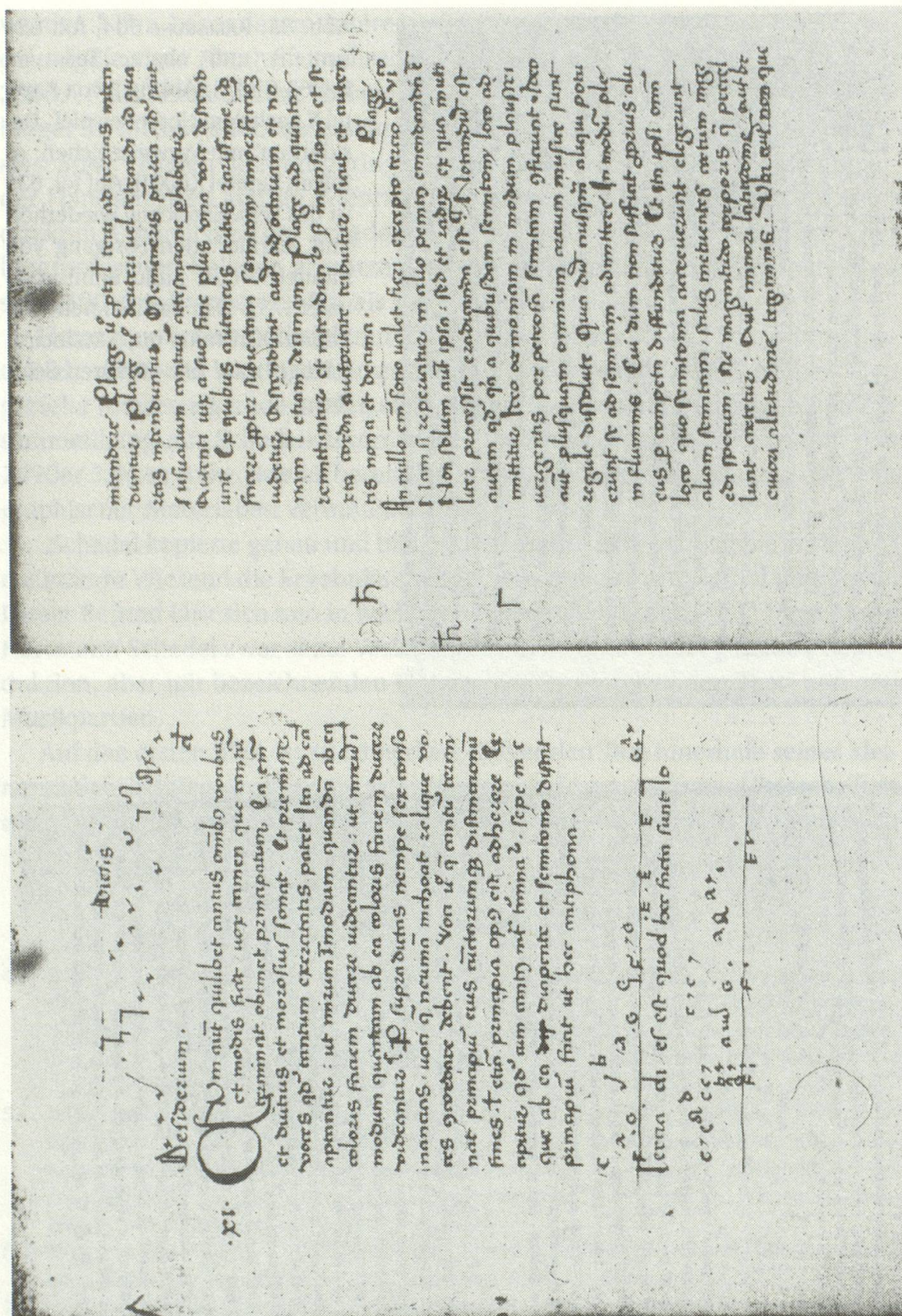
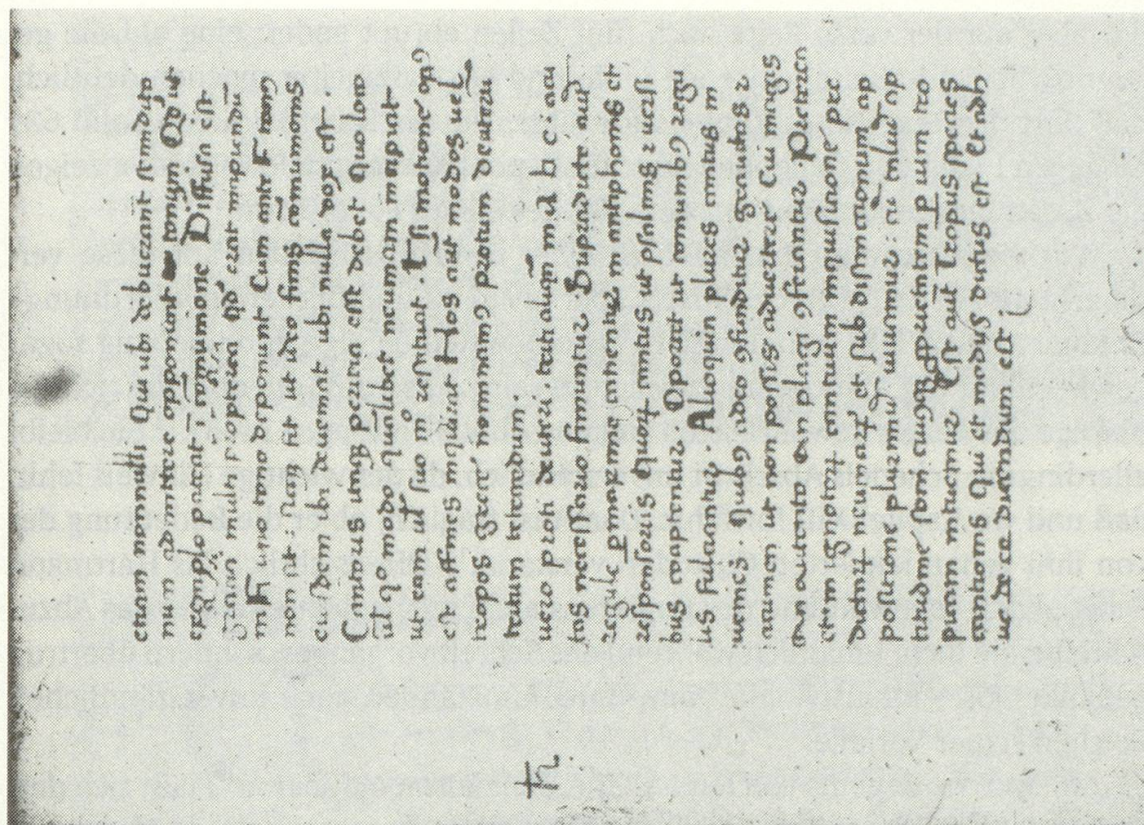


Abb. 8b: CLM 30057, fol. 13v (unten), fol. 15v (oben) und fol. 16v (rechts oben): Abbruch von Kapitel X oben auf fol. 13v; auf fol. 15v folgt der Rest dieses Kapitels, auf fol. 16v schließt sich kommentarlos der Fortgang von Kapitel XIII an (der marginal wiederholte Custos hier ist eine Ergänzung aus jüngster Zeit).





neu abbreviierte.<sup>10</sup> Hier zeigt sich ein scheinbar souveräner Umgang mit dem Text, wie er für das Kopieren von Handschriften als üblich gelten kann. Darüber hinaus fällt aber auf, daß er in der Vorlage marginal oder interlinear notierte Einschübe und Korrekturen meist nicht in seine Abschrift integrierte, sondern sie gleichfalls separat als Marginalien kopierte.<sup>11</sup> Solche Beispiele einer äußerst genauen Reproduktion des Schriftbildes seiner Vorlage führten Wiesend vermutlich zum Befund eines „sklavischen“ Kopierens, das aber noch viel weitergehend zu beobachten ist.

Die Vorlage in KARLSRUHE 504 bietet die Kapitel des *Micrologus* nicht in der korrekten Reihenfolge (siehe Abb. 8a auf p. 113). Kapitel X bricht auf Folio 62v nach einem Notenbeispiel („Desiderium“) ab, es folgen die vollständigen Kapitel XI und XII. In der Mitte von Folio 63 schließt sich Kapitel XIII an,

10 Vgl. etwa die einspaltige Übertragung der in der Vorlage zweispaltig angelegten *Regulae* (CLM 30057 fol. 29–36 : KARLSRUHE 504 fol. 69–72) und die eigenständigen Kapitelabsetzungen im *Micrologus* (CLM 30057 fol. 5–27v : KARLSRUHE 504 fol. 59–69).

11 Der an einer Stelle zu beobachtende Versuch, einen solchen marginalen Zusatz in den Text zu integrieren, mißlang: So fügte er ein in seiner Vorlage auf die rechte Spalte bezogenes Notenbeispiel, das aus Platzgründen aber links marginal notiert wurde, in seine Abschrift der linken Spalte ein, wo es isoliert ohne Zusammenhang zum Inhalt steht (CLM 30057 fol. 29v unten : KARLSRUHE 504 fol. 69v).



das aber auf der verso-Seite nach fünf Zeilen abrupt endet; eine auf die gegenüberliegende Seite weisende Linie und ein Satzincipit machen deutlich, daß dort der Text dieses Kapitels fortfährt. Die restliche Seite von Folio 63v hingegen bietet den fehlenden Teil von Kapitel X, marginale Custoden zeigen die Zusammengehörigkeit mit dem Kapitelteil auf Folio 62 an.<sup>12</sup>

Wie reagierte nun Hartmann Schedel beim Abschreiben auf diese verschachtelte, beim Lesen des Textes aber leicht zu überblickende Anordnung? Er kopierte den Text genau in der verstellten Reihenfolge und übertrug sogar gewissenhaft die Markierungszeichen in seine Abschrift, die dort die richtige Abfolge des Textes gewährleisten sollten (Abb. 8b auf pp. 114–5).<sup>13</sup> Sie bleibt allerdings in Schedels Abschrift unverständlich, da der wichtige Hinweis fehlt, daß und wo Kapitel XIII fortfährt. Damit ist fraglich, ob er die Bedeutung der von ihm genau kopierten Custoden verstand.<sup>14</sup> Offensichtlich las Hartmann Schedel den Text während des Kopierens nicht mit, reflektierte also das Abzuschreibende nicht inhaltlich während des Schreibvorganges, sondern übertrug gedankenlos – inklusive aller ihm unter Umständen auch unverständlichen Zeichen seiner Vorlage.

Anhand des Beginns von Kapitel XI („Cum autem quilibet ...“) läßt sich dies weiter verdeutlichen (siehe Abb. 9 a+b).<sup>15</sup> Hier ist zu sehen, wie Hartmann Schedel Abbreviaturen auflöst (Zeilen 1 : 1 „quibet cantus“), an einer Stelle auch abweichend abbreviiert (Zeilen 4 : 6 „in modum“). Er gliedert sogar Sätze durch die zusätzliche Einführung von Majuskeln (Zeilen 3 : 5 „Ita“). Andererseits schreibt er den Satz „ut mirum [...] uideantur“ (Zeilen 4 : 6) versehentlich zweimal ab. Den Aspekt der Übertragung eines ihm unverständlichen Zeichens ohne Reflektieren des Inhalts und des Kontextes zeigt seine Abschrift des vorletzten Satzes (Zeilen 8 : 14): Hier macht er aus dem „cum cantus in .E“ seiner Vorlage ein graphisch angenähertes, inhaltlich aber sinnloses „cum cantus int~“, verwendet also die hier unsinnige Abbreviatur für „inter“; die analoge Formulierung „in .c.“ im direkten Anschluß hingegen überträgt er korrekt.

12 Zeichen „d“ auf fol. 62v am rechten unteren Rand des Beispiels, Zeichen „h“ auf fol. 63v links marginal. – Der Schreiber-Lapsus in KARLSRUHE 504 kann mit einer Unterbrechung des Schreibvorgangs unmittelbar vor dem Notenbeispiel erklärt werden, das in einem anderen Arbeitsgang notiert werden sollte; beim Fortfahren mit dem Text setzte der Schreiber dann irrtümlich auf einem falschen Blatt (fol. 63v) ein, wo er oben auf der Seite etwa soviel Platz freiließ, wie für das Notenbeispiel „Desiderium“ nötig gewesen wäre; die zunächst unbeschriebenen Blätter wurden dann für die folgenden Kapitel genutzt.

13 CLM 30057 fol. 13v oben (Abbruch von Kapitel X), fol. 15v (Rest des Kapitels), fol. 16v (Fortgang von Kapitel XIII).

14 Die heute im Manuskript sichtbaren Markierungen auf fol. 16v sind spätere Ergänzungen eines gewissenhaften Münchener Bibliothekars.

15 KARLSRUHE 504 fol. 62 oben : CLM 30057 fol. 13v oben (die jeweilige Zeilennummer der beiden Handschriften in dieser Reihenfolge).



Desiderium. f

1 **Q**uā autē quilibet cantus omnibus uocibus & modis fiat. x 1

2 uox tamē quā cantū terminat obtinet principatū. Cuius & diutius & mo-

3 rosius sonat. & premisse uoces quā tantū exercitati patet ita ad eam

4 aptantur. ut mirum in modum quā ab ea coloris faciem ducere uide-

5 antur. Et supradicta nempe sex consonantia uoci quā neumā inchoat

6 relique uoces concordare debent. uoci uero quā cantū terminat. princi-

7 piū eius cunctarūque distinctionū fines. Et etiā principia opus est adhe-

8 rere. Excipit quod cum cantus in terminat. sepe in eā quā ab ea diapente

9 & semitono distat. principium facit ut hec antiphona.

Desiderium. f

1 **Q**uā autē quilibet cantus omnibus uocibus xi.

2 et modis fiat. uox tamen que cantū

3 terminat obtinet principatum. Cuius em-

4 et diutius et morosius sonat. Et premisse

5 uoces quā tantum exercitatis patet. Ita ad eam

6 aptantur: ut mirum in modum quā ab ea

7 coloris faciem ducere uideantur: ut in modum

8 quantum ab ea coloris faciem ducere

9 uideantur. Et supradictas nempe sex conso-

10 nancias. uoci quā neumā inchoat relique vo-

11 ces concordare debent. Uoci uero quā cantū termi-

12 nat principium eius cunctarūque distinctionū

13 fines. Et etiā principia opus est adherere. Ex-

14 cipitur quod cum cantus in terminat. sepe in eā

15 que ab ea diapente et semitono distat

16 principium facit ut hec antiphona.

Abb. 9 a+b: a) KARLSRUHE 504, oberer Teil von fol. 62 (oben); b) CLM 30057, oberer Teil von fol. 13v – jeweils der Beginn von Kapitel XI.



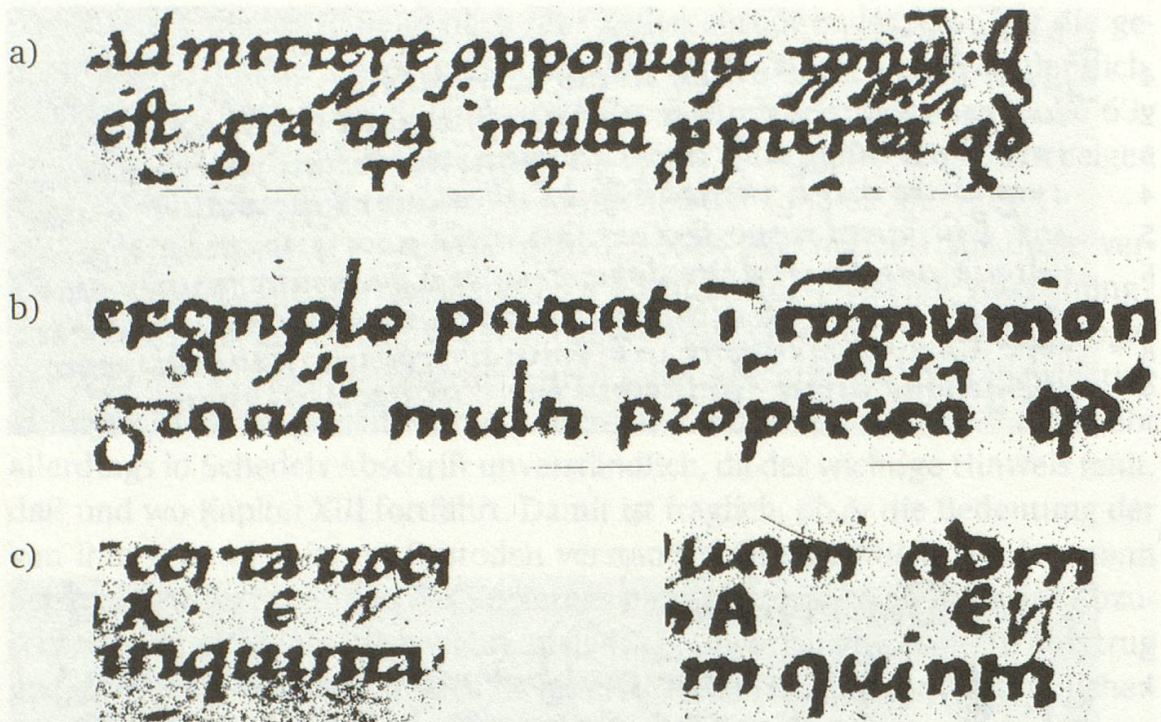


Abb. 10 a–d: (a) Interlinear neumierte „Diffusa est gratia ...“ in KARLSRUHE 504, fol. 63v unten und (b) in CLM 30057, fol. 16v oben; interlinear notierter Porrectus über „quinta“ in (c) KARLSRUHE 504, fol. 60v, Zeile 19 und (d) – spiegelverkehrt – in CLM 30057, fol. 9, Zeile 14

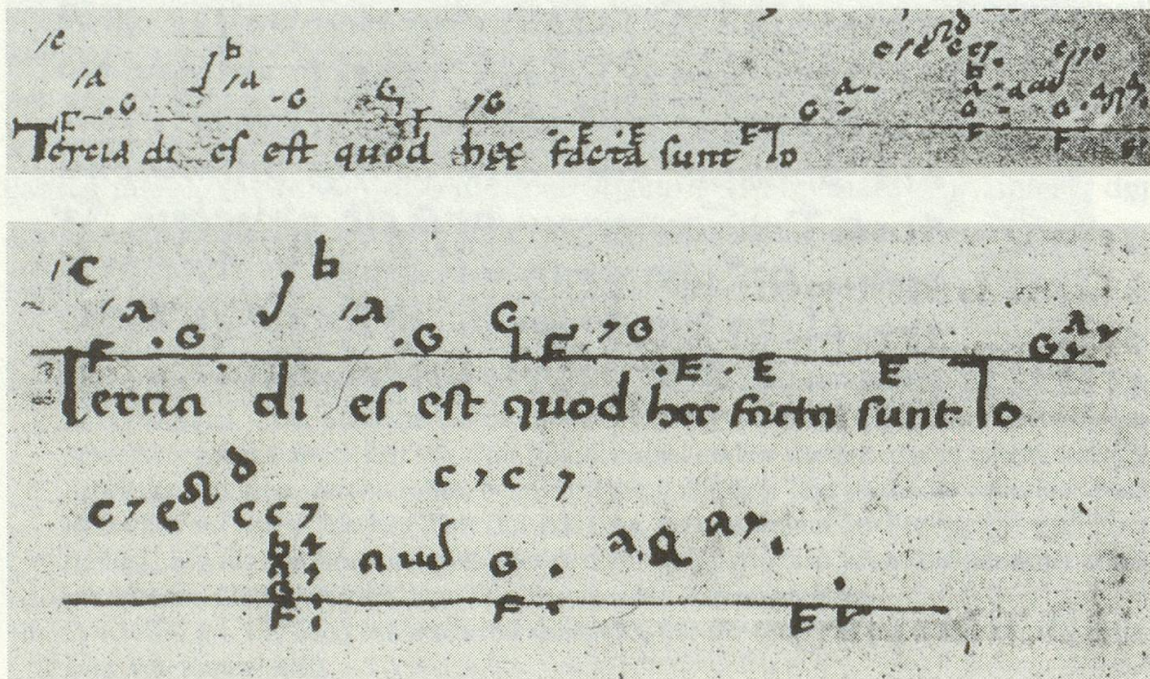


Abb. 11 a+b: (a) KARLSRUHE 504, fol. 62v Mitte (oben); (b) CLM 30057 fol. 13v, obere Zeile des Notenbeispiels: Notenbeispiel „Tercia dies ...“.



Diese Technik des Reproduzierens mit nur partieller inhaltlicher Kontrolle über das Abgeschriebene überwiegt beim Kopieren der in den Traktaten enthaltenen Musikbeispiele, wobei sich zwei Vorgehensweisen unterscheiden lassen.

Zum einen reproduzierte er seine Vorlage graphisch so getreu wie möglich, beispielsweise einige der neumierte Partien (Abb. 10 a+b)<sup>16</sup> oder auch die Dasia-Notation in den *Regulae*.<sup>17</sup> Symptomatisch für ein richtiggehendes Abmalen der Notenzeichen sind einige Fehler, wie etwa die spiegelverkehrte Übertragung einer Neume (Abb. 10 c+d)<sup>18</sup> oder die genaue Reproduktion einer Korrektur in der Vorlage (siehe Abb. 11 a+b).<sup>19</sup> Hier hatte der Schreiber in KARLSRUHE 504 im Notenbeispiel „Tercia dies ...“ über „quod“ korrigiert, wobei die Tinte des Tonbuchstabens „C“ über der Rasur in das Punctum der folgenden Note „F“ verlief (Abb. 11 a). Schedel kopierte penibel seinen optischen Eindruck eines sichelförmigen Zeichens (Abb. 11 b).

An diesem Beispiel läßt sich in Schedels Kopie weiteres beobachten, etwa die in der Tonhöhe falsch platzierten Noten (beispielsweise in der zweiten Notenzeile an den Tönen „C“ und „F“), obwohl der Kontext von kombinierter F-Linie und Tonbuchstaben eine eindeutige Zuordnung erlauben hätte. Hieran bestätigt sich wiederum der Eindruck eines „buchstäblichen“ Reproduzierens des Bildes der Vorlage ohne Nachvollziehen des Inhalts. Derselbe Sachverhalt zeigt sich auch an dem Notenbeispiel „Desiderium“, das zweifach – einmal mit Tonbuchstaben und einmal mit Neumen – wiedergegeben ist (vgl. Abb. 8 a). Zum sinnvollen Vergleich sind in der Vorlage beide Beispiele direkt untereinander notiert, während Schedel die Fassungen auf zwei Seiten aufteilte, so daß sie nicht mehr gemeinsam gelesen werden können: Die Fassung mit Tonbuchstaben steht auf der vorangehenden Seite unten (Folio 13), die neumierte Version aber auf Folio 13v oben. Seine Übertragung der Tonbuchstaben zeigt überdies, daß er die Bedeutung der Beispiele nicht verstanden hat (vgl. Abb. 12 a+b auf p. 121): Die Tonwiederholung D über „Desiderium“ überträgt er als sinnloses „o“, darüber hinaus wechselt er ohne ersichtlichen Grund zwischen Majuskeln und Minuskeln ab und überträgt „E“ als „c“.

Allerdings ist der Eindruck eines weitgehend „buchstäblichen“ Reproduzierens durch die Beobachtung zu modifizieren, daß Hartmann Schedel die deutschen Neumen seiner Vorlage in einigen Notenbeispielen teilweise durch Zeichen

16 Interlinear neumierte „Diffusa est gratia ...“ in KARLSRUHE 504 fol. 63v unten : CLM 30057 fol. 16v oben.

17 Dasia-Notation in KARLSRUHE 504 fol. 69v : CLM 30057 fol. 29v–30.

18 Porrectus interlinear über „quinta“ in KARLSRUHE 504 fol. 60v, Zeile 19 : CLM 30057 fol. 9 Zeile 14.

19 KARLSRUHE 504 fol. 62v Mitte : CLM 30057 fol. 13v (obere Zeile des unteren Notenbeispiels).



einer zeitgenössischen deutschen Choralnotenschrift ersetzte.<sup>20</sup> Dies ist auf dem schon mehrfach genannten Folio 13v (vgl. Abb. 8) zu sehen. Während in der Vorlage die gleichen Neumen in beiden Beispielen verwendet werden, übernimmt Schedel sie nur in dem unteren Notenbeispiel „Tercia dies ...“; im oberen Beispiel „Desiderium“ nähern sich besonders *Puncti* und *Pedes* Notenformen der sogenannten Hufnagelschrift mit den charakteristischen dünnen Haarlinien am Ende der Zeichen an (Abb. 12 b). Dies führt zu Problemen, da Schedels Formen nicht zwischen *Pes* und *Virga* unterscheiden (siehe die gleichartigen siebten bis neunten Notenzeichen, die in der Vorlage zwei *Pedes* und eine *Virga* darstellen); aber auch die *Pes*-Form verwendet er nicht konsequent (siehe die unterschiedlichen vierzehnten und fünfzehnten Notenzeichen).

Noch konsequenter ist diese Annäherung an die Hufnagelschrift-Formen in seiner Abschrift des Kurztonars durchgeführt (siehe Abb. 13 a+b).<sup>21</sup> Schedel verteilte das Tonar über zwei Seiten, sodaß die Intonationen der Psalmtöne auf der recto-Seite stehen, die in der Vorlage direkt anschließenden Gloria-Formeln und die Anfänge der Introitus-Antiphonen aber auf der Rückseite, womit die Tabelle nicht mehr auf einen Blick zu übersehen ist.<sup>22</sup> Der Vergleich zeigt, daß er Einzelneumen in einer Art Hufnagel-Form wiedergibt, wobei allerdings ihre Gestalt durch mangelnde Schreibpraxis sehr unterschiedlich ausfällt. Besonders auffällig ist wiederum die stark verfälschende Wiedergabe der Tonhöhen (z.B. im 1. Ton über „Factus“).<sup>23</sup>

Interessant daran ist, daß Hartmann Schedel hier die Ende des 15. Jahrhunderts fremdartigen Neumen offensichtlich als Notenzeichen erkannte und sie partiell in einer der zeitgenössischen Hufnagelschrift angenäherten Zeichenform wiedergab. Trotz dieses Transfers, der auf eine partielle Kompetenz des Kopisten schließen lassen könnte, zeigt sich auch hier letztlich das gleiche Prinzip wie bei der an anderen Stellen zu beobachtenden graphischen Kopie, nämlich ein – kraß ausgedrückt – gedankenloses Reproduzieren der formalen Aspekte seiner Vorlage ohne Kompetenz über den Inhalt des Abgeschriebenen.

20 Auch dies korrigiert Wiesends Befund zur Notation, nach dem Schedel „die Notationsweisen weder modernisiert noch vereinheitlicht“ habe (*Guido-Handschrift*, 56).

21 KARLSRUHE 504 fol. 69 : CLM 30057 fol. 28r+v.

22 Um den Zusammenhang beizubehalten, hätte er eine Leerseite in Kauf nehmen und die folgende Blattöffnung benützen müssen.

23 Ein weiteres krasses Beispiel bietet Schedels Version der Notenbeispiele „Summi regis arch-angele michahel“ und „Sancti spiritus assit nobis gratia“ (KARLSRUHE 504 fol. 61 oben : CLM 30057 fol. 10 Mitte).



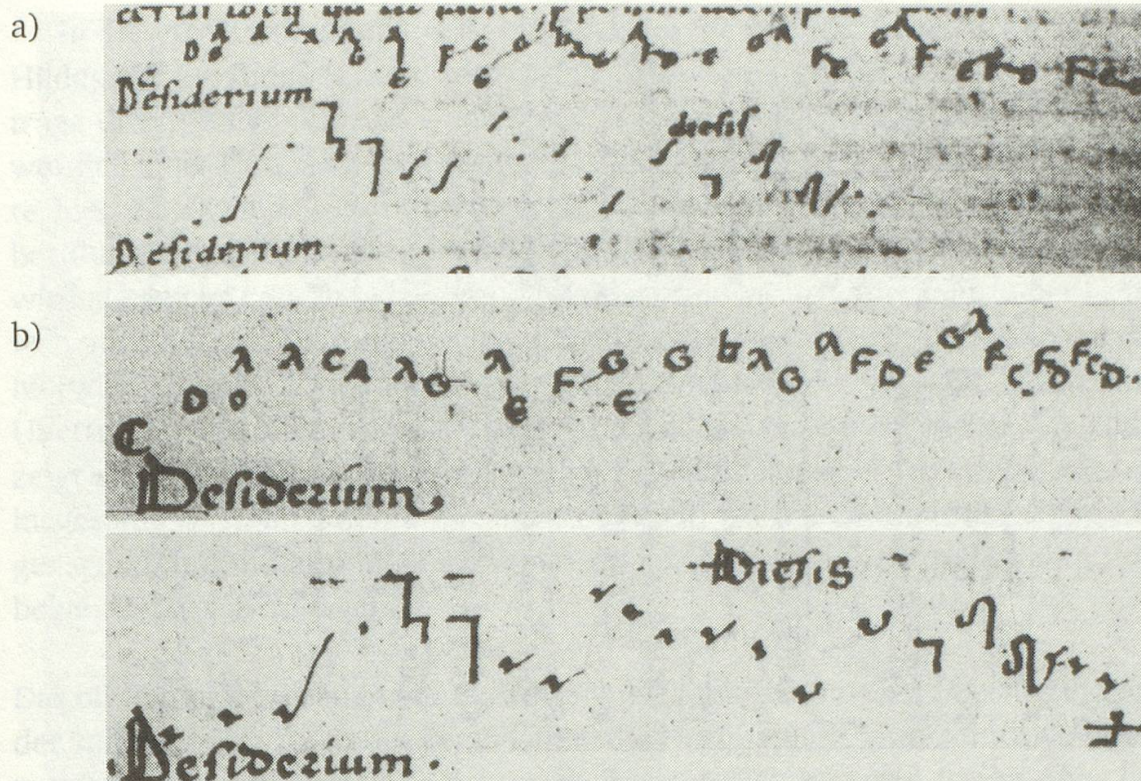


Abb. 12 a+b: (a) KARLSRUHE 504, fol. 62v oben (oben); (b) CLM 30057 fol. 13 unten sowie fol. 13v oben: Notenbeispiel „Desiderium“ mit Tonbuchstaben und mit Neumen.

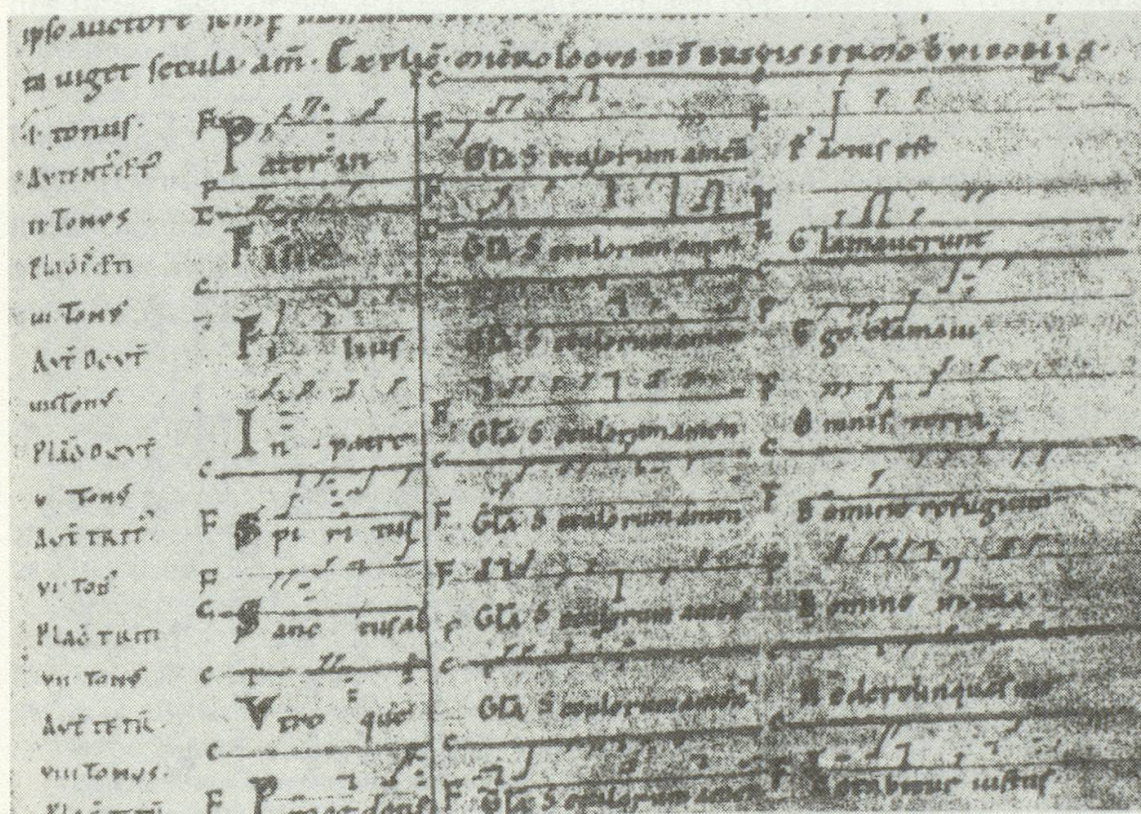


Abb. 13a: KARLSRUHE 504, fol. 69: Kurztonar



**I. Tonus.** **AVTENT.** **P**ater in  
**PLAG.** **F**ilio

**II. Tonus.** **AVT.** **D**eus  
**PLAG.** **F**ilius

**III. Tonus.** **AVT.** **I**n  
**PLAG.** **P**ater

**IV. Tonus.** **AVT.** **S**pi  
**PLAG.** **S**anc

**V. Tonus.** **AVT.** **M**eo  
**PLAG.** **Q**ue

**VI. Tonus.** **AVT.** **D**eus  
**PLAG.** **D**eus

**VII. Tonus.** **AVT.** **D**eus  
**PLAG.** **D**eus

**VIII. Tonus.** **AVT.** **D**eus  
**PLAG.** **D**eus

**Gloria Seculorum Amen**  
**Gloria Seculorum Amen**  
**Gloria Seculorum Amen**  
**Gloria Seculorum Amen**  
**Gloria Seculorum Amen**  
**Gloria Seculorum Amen**  
**Gloria Seculorum Amen**  
**Gloria Seculorum Amen**

**Domine refugium**  
**Domine in tuum**  
**Nic delectatus me**  
**Letabitur iustus**

Abb. 13b: CLM 30057 fol. 28 und 28v: Kurztonar.



In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf die vergleichbare Abschrift von Hildegard von Bingens notiertem *Ordo virtutum* interessant, die 1487 im Auftrage des Sponheimer Abtes Johannes Trithemius angefertigt wurde.<sup>24</sup> Ausweislich einer Notiz von Trithemius zu Anfang der kopierten Handschrift diente hier eine Quelle des Rupertsberger Klosters als Vorlage, vermutlich der berühmte sogenannte RIESENCODEX.<sup>25</sup> Im Vergleich von Abschrift und Vorlage wird allerdings deutlich, daß hier der kopierende Mönch durchaus in der Lage war, auch die Neumierungen adaequat wiederzugeben. Zwar finden sich auch hier vielfach Mißverständnisse bis hin zum Unverständnis etwa im Lesen und Übertragen vor allem des Quilismas und der Liqueszenzen, insgesamt aber zeigt sich ein ganz anderes Bild als bei Schedels Kopie.<sup>26</sup> Gegenüber dieser insgesamt verständlichen Kopie wird deutlich, wo die charakteristischen Eigenschaften und damit auch die Grenzen von Schedels Abschreiben ihm unbekannter Zeichen liegen.

Das bildhafte Abzeichnen der Notenbeispiele läßt sich mit den Übertragungen der Tafeln in den Traktaten vergleichen, die Hartmann Schedel inklusive ihrer architektonischen Details so genau als ihm möglich kopierte (siehe Abb. 14 a–d auf der nächsten Seite).<sup>27</sup> Allerdings haben hier Abweichungen gegenüber der Vorlage keine Folgen, da die graphischen Elemente der Bilder wie Säulenform und Zwickelschmuck auch in leicht abgeänderter Form die Funktion der Tafeln nicht beeinträchtigen – anders als bei Notenzeichen, deren formale Varianten für jeweils andere Bedeutungen stehen.

Diese Beobachtungen könnten mit seinen Fähigkeiten im Zeichnen in Verbindung gebracht werden, die stets als ungeschickt und dilettantisch charakterisiert wurden.<sup>28</sup> So geben Schedels Abzeichnungen von antiken und zeitgenössischen italienischen Bildnissen zwar das Bildsujet wieder, verfremden es aber unfreiwillig aufgrund seiner mangelnden Zeichentechnik. Dabei sind aber zwei Punkte zu berücksichtigen: Einerseits, daß die Angemessenheit dieser

24 ADD. 15102 fol. 207–221, der handschriftliche Vermerk Trithemius über die Umstände der Kopie auf fol. 1v; vgl. hierzu u.a. Schrader & Führkötter, *Die Echtheit des Schrifttums*, 155–60, sowie Davidson, „Another Manuscript“.

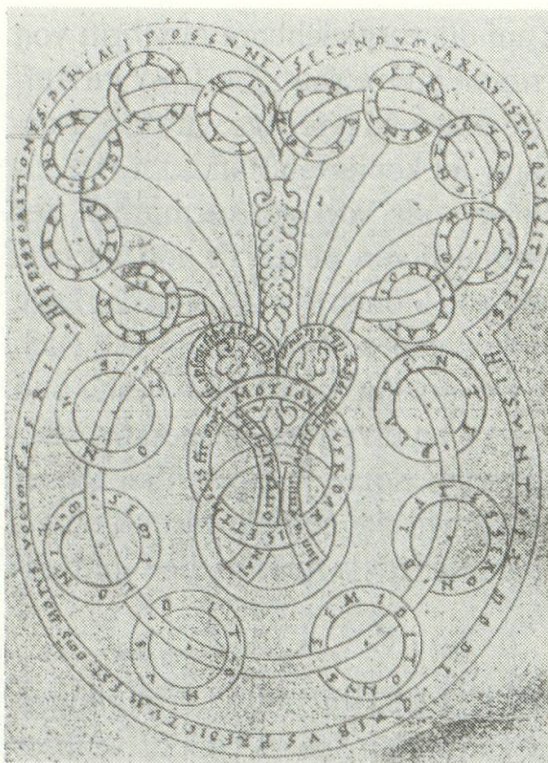
25 Der *Ordo virtutum* findet sich hier auf fol. 478vb–481vb.

26 Hier sind auch die Beobachtungen von Davidson, „Another Manuscript“, zu relativieren, die dem Schreiber wahlweise Inkompetenz, Trunkenheit oder absichtliche Böswilligkeit unterstellt.

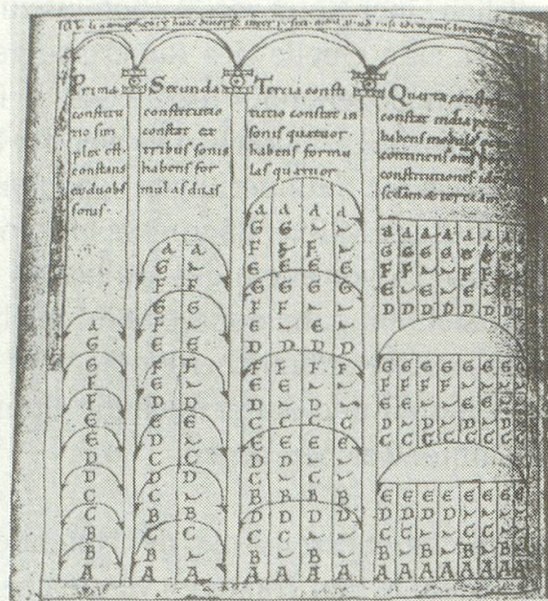
27 KARLSRUHE 504 fol. 66 und fol. 71v : CLM 30057 fol. 21v und fol. 34v.

28 Jahn, „Cyriacus von Ancona“, 348–9 („Schedel war ein sehr ungeschickter Zeichner und was er konnte, war von seiner Nürnberger Schule völlig beeinflusst. [...] und wo es irgend angeht, sind die Darstellungen förmlich vernürnbergert.“); Stauber, *Bibliothek*, 80 („eine unverkennbare Steifheit und Unbeholfenheit“); Rosenthal, „Ein wiedergefundener Frühdruck“, 12 („reine Dilettantenskizzen“, „unbegabte Zeichnungen“ etc.); vgl. auch Dernjac, „Handzeichnungen“ (mit weiterer Literatur).

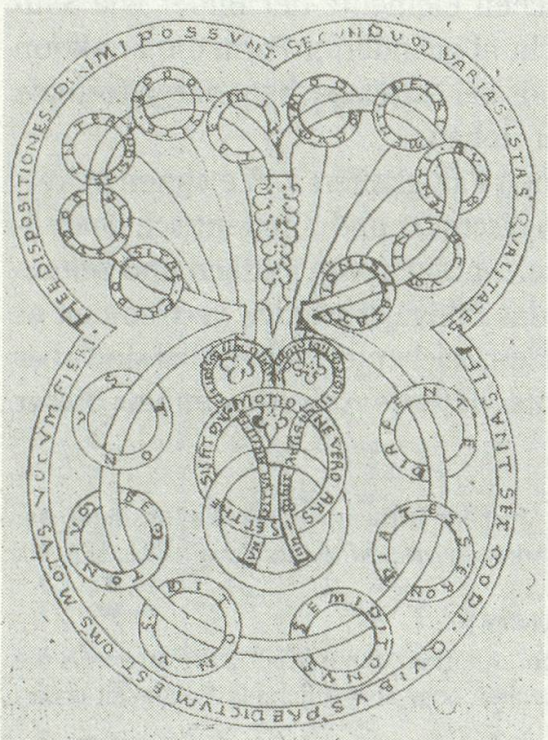




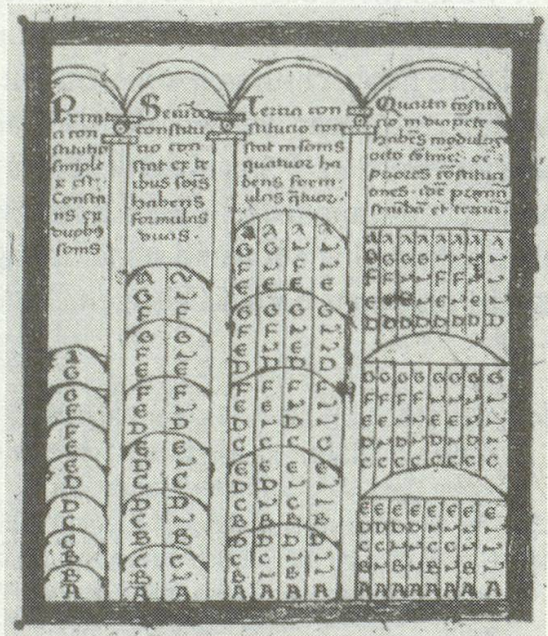
a)



b)



c)



d)

Abb. 14 a–d: KARLSRUHE 504, (a) fol. 66 und (b) fol. 71v sowie CLM 30057, (c) fol. 21v und (d) fol. 34v: Tafeln des Guidonischen Traktats.



Urteile in erster Linie von dem Anspruch abhängt, der an seine Zeichnungen gestellt wird. So ist beispielsweise Otto Jahns abschätzig gemeinter Ausdruck der „Vernürnbergerung“ vor dem Hintergrund der für Jahn selbstverständlichen Überlegenheit antiker und italienischer Bildnisse zu sehen. Auf der anderen Seite beruht die Kenntnis einiger antiker Bildnisse allein auf Schedels Reproduktionen, da die Originale inzwischen verloren sind und heute seine unvollkommenen Zeichnungen den einzig möglichen Eindruck seiner Vorlage wiedergeben. Um jedoch eine Vorstellung von den ursprünglichen Bildern zu erhalten, ist der mögliche Grad der Verfremdung durch sein ungeschicktes Abzeichnen zu berücksichtigen. Auch hier gilt, daß seine Kopien nicht an ihrer Getreue gegenüber der Vorlage zu messen sind, sondern daß die Kriterien zur Einschätzung und zum Lesen seiner Kopien aus dem Kopiervorgang selber zu gewinnen sind. Dieser Aspekt gewinnt in Zusammenhang mit SCHE besondere Bedeutung, da aufgrund der vielen dort überlieferten Unica nur Schedels Aufzeichnungen eine Kenntnis dieser Musik ermöglichen.

Es stellt sich nicht zuletzt die Frage nach Schedels Kompetenz hinsichtlich des Inhalts. Zunächst erweckt seine Kopie den Eindruck von Verständnis für das Abgeschriebene, allein schon durch die Tatsache, daß er hier mit einigem Aufwand eine Abschrift erstellte, die auf den ersten Blick als verbindlich und korrekt erscheint. Erst beim Versuch eines Gebrauchs der Abschrift und dem Nachvollzug des Inhalts ergeben sich Vorbehalte, weil aus einem offensichtlich abmalenden Reproduzieren Fehler resultieren, die die Benutzbarkeit der Kopie und damit letztlich ihren Sinn in Frage stellen. Diese Bewertung resultiert aber nur aus der (modernen) Erwartung einer Benutzungsmöglichkeit, für Hartmann Schedel scheint sich dieses Problem nicht gestellt zu haben. Es könnte vermutet werden, daß sein Hauptinteresse bereits dem Vorgang des Abschreibens und der dabei erstellten physischen Kopie galt, nicht aber der Absicht, diese dann im Sinne eines Wiederlesens auch zu benutzen.

So ist der einzige Hinweis auf ein Lesen der Abschrift eine von Schedel marginal angebrachte Zeigerhand auf fol. 17, die auf einen Satz im Kap. XIV des *Micrologus* hinweist und die sich nicht in der Vorlage findet.<sup>29</sup> Welche besondere Bedeutung gerade diese Stelle für Hartmann Schedel hatte, wird nicht deutlich.

Der Vergleich von Vorlage und Kopie führt zu einem differenzierten Bild von Hartmann Schedels Kopieren. Allerdings sind die an einem fernen – und in den Notenbeispielen für ihn vermutlich auch fremden – Material gewonnenen Erfahrungen hinsichtlich seiner Kopierstrategien nicht ohne weiteres auch auf Schedels Abschriften von zeitgenössischer Musik wie in SCHE übertragbar. Aber

29 „Nec mirum si varietate sonorum delectantur auditus, ...“ (ed. CSM XIV, 159 Satz 7).



sie erweisen sich für sein Kopieren im Generellen als hilfreich, weil sie deutlich machen, daß mit einem mechanischen Abschreiben, einem graphischen Reproduzieren und einem nur beschränkt kritisch-reflektierenden Kopieren zu rechnen ist. Auch geben sie sowohl eine Vorstellung von der möglichen Bandbreite der Abweichungen gegenüber seinen Vorlagen als auch Kriterien zur Einschätzung der Verlässlichkeit seiner Kopien, die aus dem konkreten Vorgang der Abschrift zu entwickeln sind.

## SCHE und Merkmale des Kopierens

Von den vielfachen Indizien für einen Abschreibevorgang in SCHE, auf die bereits Heinrich Bessler beiläufig hinwies,<sup>30</sup> sollen zunächst einige Beispiele im Hinblick auf Merkmale des Kopierens und ihre Konsequenzen betrachtet werden.

Symptomatisch für eine Abschrift ist der doppelte Eintrag des anonymen Rondeau „Puis que je vis le regard gracieux ...“ im Abstand nur weniger Seiten (SCHE 35 auf fol. 41v–42 und SCHE 38A auf fol. 45v–46),<sup>31</sup> wobei die Identität der Vorlage durch die – mit Ausnahme zusätzlicher Abschreibebefehle – weitgehend identischen Einträge als gesichert gelten kann.<sup>32</sup> Symptomatisch ist auch ein weiteres Versehen gegen Schluß des Contratenors auf Folio 46 (SCHE 38A, siehe Abb. 15).

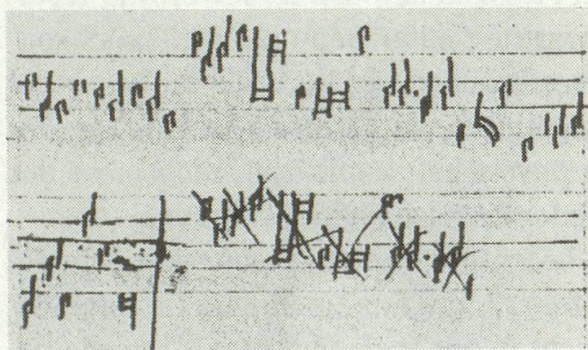


Abb. 15: SCHE 38A, fol. 46, 4. und 5. Zeile

30 „Befremdliche oder falsche Lesarten werden durch Parallelhs. Strahov [...] bestätigt, stammen also aus der Vorlage.“ (Bessler, „Schedel“, Sp. 1611).

31 Die Angaben in der Faksimile-Ausgabe, daß es sich hier um einen ersten und zweiten Teil handele, sind zu korrigieren.

32 Zusammen mit weiteren Indizien in den benachbarten Einträgen ergibt sich dadurch ein klarer Hinweis auf eine gemeinsame Vorlage für die Einträge von Lage IV (siehe Kap. V); bei der Abschrift kopierte Schedel – vielleicht wegen einer Unterbrechung – den Eintrag von „Puis que je vis ...“ versehentlich doppelt.



- |  |
|--|
| <p>(a) Abweichungen:<br/> punktierte M-Sm in SCHE 38A, zwei M in SCHE 35 (Ct T.11,3)</p> <p>(b) gemeinsame Fehler in beiden Abschriften:<br/> fehlende M-Cauda (C T.14,3)<br/> falsch notierte Ligaturen (T T.7 / T T.24 / T T.20,2 / T T.22,3)<br/> falsche Tonhöhe (C T.3,3 / Ct T.22,3–4)</p> <p>(c) Fehler in SCHE 35:<br/> fehlende Pausen (C T.23,2 / Ct T.15,1 / Ct T.20,1)<br/> fehlende Punktierungen (C T.15,1)<br/> falsch notierte Ligaturen, rhythmisch wie in Tonhöhe (T T.15 / T T.20,2 / Ct T.28,2)<br/> falscher Notenwert (C T.22,3)</p> <p>(d) Fehler in SCHE 38A:<br/> fehlender Notenwert (Ct T.12,1)<br/> falsche Notenwerte (C T.27,4 / Ct T.2,5)</p> |
|--|

Tabelle 4: Vergleich der Einträge SCHE 35 und SCHE 38A<sup>33</sup>

Wie eine Korrektur zeigt, hatte hier Schedel zunächst eine bereits notierte Zeile ein zweites Mal abgeschrieben. Kurz vor dem Zeilenende bemerkte er sein Versehen – möglicherweise dadurch, daß ihm kein Platz für den Schluß des Contratenors blieb –, schuf sich durch Rasur am Beginn der Zeile so viel Raum, wie er noch benötigte und tilgte den Rest durch Streichung.

Bemerkenswert sind im Vergleich dieser doppelt abgeschriebenen Komposition die Abweichungen, die bei gleicher Vorlage allein aus Schedels Abschreiben resultieren und vor allem Fehler betreffen, die er dabei machte (vgl. Tabelle 4). Nur sehr wenige Fehler, eine fehlende Minima-Cauda im Cantus oder durch falsche Caudierung rhythmisch fehlerhafte Ligaturen im Tenor, sind in beiden Abschriften identisch (b). Alle übrigen der zahlreichen Verschreiber finden sich jeweils in einer Abschrift korrekt notiert (c und d). Die meisten Fehler, besonders in der Darstellung von Ligaturen durch Vertauschen oder Weglassen der Caudae, resultieren aus einem Kopieren, das die Bedeutung dieser Details nicht ernst nahm und vielleicht auch in ihrer Bedeutung gar nicht abschätzen konnte.

33 Vgl. hierzu auch die Übertragung Nr. 7a in Anhang 2; die Angaben in der Tabelle beziehen sich hier ausnahmsweise auf die Notenzeichen im Takt.



Eine Gegenüberstellung dieses Beispiels mit Schedels Abmalen der Musikpartien in den Guido-Traktaten macht vor allem die Unterschiede deutlich. Kopierte Schedel dort einen ihm offensichtlich unverständlichen Sachverhalt mit fremden Zeichen, so bediente er sich hier – wie das eingeschriebene Schriftbild zeigt – einer zumindest im graphischen Erscheinungsbild wohl vertrauten Notenschrift. Dennoch sind auch diese Abschriften nicht korrekt und würden beim Versuch eines Lesens bzw. einer Aufführung zu Problemen führen – vor allem darin ist SCHE mit den Kopien der Guido-Traktate vergleichbar. Es hat den Anschein, daß der Vorgang des Kopierens und schließlich das Besitzen der Abschrift im Vordergrund stehen, nicht aber die Absicht eines Gebrauchs.

Einen anderen Aspekt der Abschrift bieten zwei einander gegenüberliegende Einträge auf der hinteren Außenseite von Lage II bzw. der vorderen von Lage III (SCHE 21A, fol. 24v, und SCHE 22, fol. 25; vgl. Abb. 16 a+b). Bei dem ersten handelt es sich um den Schlußteil der Bergerette „Se je fayz dueil ...“ von Guillaume Le Rouge, deren Beginn Hartmann Schedel weiter hinten in sein Manuskript kopierte (SCHE 89, fol. 103v–105). Allerdings fehlt ein Hinweis auf die Zusammengehörigkeit beider Einträge, wie Schedel sie an anderer Stelle mit dem Hinweis „Discantum tenoremque In folio ·123· queras“ zu einem separat aufgezeichneten Contratenor gab;<sup>34</sup> auch ist SCHE 21A als eigener Eintrag im Index mit dem Incipit „Qui plus est“ geführt.<sup>35</sup> Ein wichtiger Unterschied läßt vermuten, daß Hartmann Schedel für beide Einträge unterschiedliche Vorlagen zur Verfügung standen: Nur der Eintrag SCHE 21A ist mit den originalen fremdsprachlichen Textzeilen dieser Bergerette versehen (Abb. 16 a) und unterscheidet sich damit von SCHE 89 wie auch von allen übrigen ursprünglich französischen, italienischen oder englischen Musikeinträgen in SCHE.<sup>36</sup> Für zwei unterschiedliche Vorlagen spricht auch die marginale Vorzeichnung eines „q“ als Stellvertreter für eine später auszumalende Zierinitiale im Cantus von SCHE 21A. Im Eintrag SCHE 89 hingegen gibt es keine vergleichbare Initiale, wie Zierinitialen überhaupt nur für wenige Einträge in SCHE vorgesehen waren und in keinem anderen Fall marginal vorgezeichnet wurden.<sup>37</sup> Offensichtlich kopierte hier Hartmann Schedel von unterschiedlich gestalteten Vorlagen, die sich gleichsam zufällig komplettieren, deren Zusammengehörigkeit ihm aber verborgen blieb.

34 SCHE 126A (fol. 144v), bezogen auf SCHE 105 (fol. 122v–123); zu dieser Komposition vgl. Kap. V.

35 Der dort durch den Eintrag verkürzte Abstand zwischen den alphabetischen Abteilungen des Index weist darauf hin, daß es sich offensichtlich um einen Nachtrag in den Index bei einer zweiten Durchsicht des Manuskriptes handelt.

36 In der Konsequenz könnte dies auch bedeuten, daß seine übrigen Vorlagen keine originalen fremdsprachlichen Texte aufwiesen, wie dies für eine periphere Überlieferung die Regel zu sein scheint; vgl. Kap. V.

37 Für SCHE 58, SCHE 59 und SCHE 64, tatsächlich auch ausgeführt nur für SCHE 79 und SCHE 90.



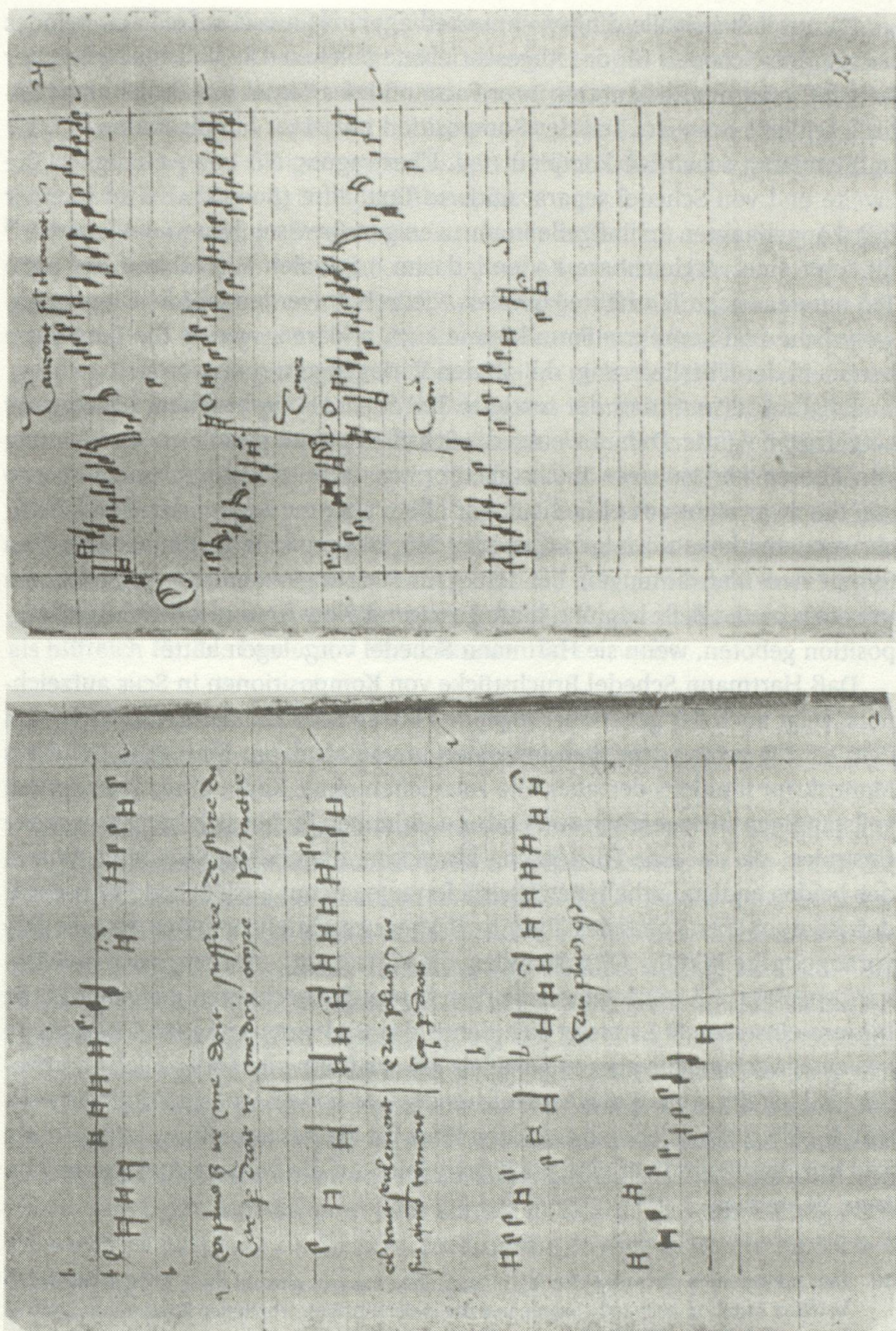


Abb. 16: SCHE, (a, unten) fol. 24v und (b) fol. 25: Außenseiten der Lage II und III mit dem Schluß der Bergerette „Se je jayz dueil ...“ von G. Le Rouge (SCHE 21A auf fol. 24v) und Beginn der Motette „O florens rosa ...“ von J. Touront (SCHE 22 auf fol. 25)



Daraus läßt sich allerdings nicht unbedingt ein Hinweis auf ein mangelndes Verständnis Schedels für das Abgeschriebene ableiten. Die Vollständigkeit der Bergerette ist nur in Kenntnis ihrer Form und des Textes ersichtlich, musikalisch schließt der erste Teil der Komposition mit einer Finalis-Kadenz (T.36) und ist damit scheinbar komplett (vgl. Übertragung Nr. 1 in Anhang 2). Die zweite und von Schedel separat notierte Texthälfte (SCHE 21A) wird in einer quasi angehängten Schlußzeile in nur wenigen Breviseinheiten deklamiert,<sup>38</sup> ihr fehlt eine vergleichbare Kadenz, da im originalen Formablauf der erste Teil mit der ersten Texthälfte komplett wiederholt werden würde. Diese ungewöhnliche und komplexe Form könnte auch erklären, warum die Bergerette bereits in der Überlieferung, d.h. in den Vorlagen getrennt wurde.

Es gibt Indizien, daß der textierte Teil SCHE 21A wohl früher als SCHE 89 eingetragen wurde. Darauf weisen die Schrift mit einer parallelen Verwendung von älteren und neueren Buchstabenformen (wie „d“, „l“, „p“ etc.) ebenso wie die zwar nicht ausschließlich, vor allem aber zu Beginn der Handschrift verwendeten hakenförmigen Custoden hin. Der großzügige Eintrag von SCHE 89 auf zwei Blattöffnungen, bei dem – für SCHE ungewöhnlich – jede Stimme mit einer neuen Zeile beginnt, hätte genügend Platz für die vollständige Komposition geboten, wenn sie Hartmann Schedel vorgelegen hätte.

Daß Hartmann Schedel Bruchstücke von Kompositionen in SCHE aufzeichnete, zeigt auch der gegenüberliegende Eintrag SCHE 22 (siehe Abb. 16 b), bei dem es sich zwar tatsächlich um einen unvollständigen Eintrag in Schedels Manuskript handelt, der aber alle Anzeichen einer Kopie einer konzeptuell vollständigen Vorlage trägt: Am Ende der Stimmen finden sich korrekt gesetzte Custoden, die auf eine Fortsetzung hinweisen, die aber in SCHE fehlt. Wie in den beiden anderen erhaltenen Überlieferungen nennt auch Schedels Abschrift den Komponisten Johannes Touront.<sup>39</sup> Vom ursprünglichen Text ist nur eine vorangestellte Initiale „O“ vorhanden, die Fortsetzung „florens rosa mater Domini speciosa ...“ würde erst nach dem hier aufgezeichneten melismatischen Initium einsetzen.<sup>40</sup> Es bietet sich damit das Bild einer genauen Übernahme aus einer Vorlage, die aber in Schedels Abschrift unvollständig blieb – entweder weil bereits seine Vorlage unvollständig war und er also ein Fragment vollständig übertrug, oder weil er keinen Platz für die gesamte Komposition hatte und nur den Beginn auf eine noch freie Seite auf die vordere Außenseite von Lage III eintrug.

38 Dies erklärt auch die Aufzeichnung in SCHE ohne Pausen, obwohl diese für eine mensural korrekte Notation notwendig wären und die in der einzigen erhaltenen Konkordanz auch zu finden sind (MELLON Nr. 31 [fol. 40v–42]).

39 Vgl. STRAHOV Nr. 188 (fol. 203v–204/pp. 405–406), „Tenor huius Thauranth“, und TRIENT 88 Nr. 426 (fol. 301v–302), „Jo Touront“.

40 Das Fehlen eines Textes könnte erklären, warum SCHE 22 – anders als SCHE 21A – nicht im Index verzeichnet wurde.



Auch in diesem Eintrag findet sich eine Vielzahl von Ungenauigkeiten und Schreibfehlern, die sich erst beim Lesen oder Übertragen zeigen. Dazu gehören fehlende Pausen zu Beginn des Contratenors, der zudem mit einem falschen bzw. unvollständigen Schlüssel bezeichnet ist, eine um eine Sekunde zu tief notierte Passage im Cantus sowie mißverständlich oder falsch gesetzte Ligaturen (vgl. Übertragung Nr. 2 in Anhang 2).

Der Eintrag solcher Fragmente, zu denen außerdem noch SCHE 69 (fol. 79v–80), SCHE 74 (fol. 85v–86) sowie vielleicht auch SCHE 108 (fol. 126v–127) gehören, wirft Fragen nach Art und Zweck des ja vollständig erhaltenen Manuskriptes auf. Bezogen auf den Aspekt einer Sammlung könnte etwa vermutet werden, daß es sich zumindest in diesen Teilen nicht um ein bewußtes Sammeln im Sinne eines gezielten Auswählens von Kompositionen handelt, sondern vielmehr um eine wenig differenzierende Aufnahme auch von verstreuten und fragmentarischen Vorlagen, entsprechend dem Schedelschen Motto „Colligite fragmenta ne pereant“.<sup>41</sup> Verbunden mit der Feststellung eines Kompilierens von Musik in wenig sorgfältigen und oftmals sehr fehlerhaften Abschriften ist aber noch ein weiterer Aspekt, der sich gerade vor dem Hintergrund der Beobachtungen zu Hartmann Schedels Kopieren der Guido-Traktate als hilfreich für das Lesen und Verstehen von SCHE erweist.

### Zur „Tradition typographique“ als Überlieferungsmerkmal

Direkte Folgen eines Abschreibevorgangs wie Fehler, abweichende oder auffallende übereinstimmende Schreibweisen werden bislang für die Musik des 15. Jahrhunderts fast ausschließlich im Hinblick auf Filiations- oder Editionsprobleme diskutiert und in dieser Perspektive als hilfreiche Trennmerkmale oder als Belege für den Zusammenhang von Quellen wahrgenommen.<sup>42</sup> Im Vordergrund steht dabei das Interesse an einem vom Komponisten intendierten, gleichsam „originalen“ Notentext; bei der Konstitution des Notentextes geht es dann letztlich um das Eliminieren von Merkmalen der Herstellung und der Überlieferung, soweit sie sich nicht auf den Komponisten zurückführen und damit autorisieren lassen oder als Textvarianten Hinweise auf bestimmte Überlieferungstraditionen und -situationen geben. In zwei Aufsätzen von Martin Staehelin und Margaret Bent kommt in diesem Zusammenhang auch der Abschreibevorgang zur Sprache, beide gelangen aber zu unterschiedlichen Bewertungen.

41 So etwa der programmatische Titel von CLM 224 (vgl. Kap. III B).

42 Vgl. Noblitt, „Filiation“; Taruskin, „Down with the Fence“; Hortschansky, „Notationsgewohnheiten“; (generell) Schwindt, „Quellen“, bes. Sp. 1947.



In einer kurzen Studie zum „Verhältnis von Werkcharakter und Filiation“ von Martin Staehelin sind zwingende Beispiele für die Arbeit von „getreuen Kopisten“ im 15. und frühen 16. Jahrhundert zusammengetragen, in denen sich erhaltene Vorlage und Abschrift nur äußerst geringfügig unterscheiden.<sup>43</sup> Diese „Vorlagentreue“ interpretiert Staehelin im Sinne einer Werkkonsistenz und damit als Hinweis auf den Werkcharakter der abgeschriebenen Kompositionen; er vermutet sogar, daß ein vorlagengetreues Kopieren die bevorzugte Haltung der Kopisten sei. Konsequenterweise bezeichnet er die Abweichungen in den Abschriften gegenüber ihrer Vorlage als schlichte „Überlieferungsveränderungen“, die, „wo nicht eine ‚Faksimilierung‘ der Vorlage unternommen werden kann, [sich] ganz natürlich einstellen, ja einstellen müssen“. Staehelins Position reflektiert damit zwar die Annahme, daß „der Vorgang des Kopierens vielfache Stufen zwischen einer mechanischen und einer interpretativen Tätigkeit erlaubt“,<sup>44</sup> daß also bei der Reproduktion von Musikaufzeichnungen je nach Kompetenz des Schreibers oder Redaktors auch Aspekte der Komposition im Sinne eines Eingreifens in ihre Struktur berührt werden können; er betont aber das Vorherrschen einer getreuen Kopierhaltung. In dieser Perspektive treten die Spuren des Abschriftvorganges als unbeabsichtigte Fehler in den Hintergrund, die somit zu vernachlässigen sind.

Margaret Bent hingegen läßt den Abschreibevorgang mit weniger Bedeutung auf und vermutet schlicht „mechanically, i.e. ‚blind‘ copying“ als den Normalfall der Überlieferung, wobei sich Abweichungen in den Abschriften durch unterschiedliche Formate von Vorlage und Kopie oder Gewohnheiten und Schwächen der Schreiber ergäben.<sup>45</sup> Ihre Überlegungen, die auf vergleichenden Beobachtungen in den Quellen beruhen und auf die im einzelnen wegen der von ihr beschriebenen Phänomene zurückzukommen sein wird, stehen im Kontext eines Plädoyers für die Anwendung des etablierten Instrumentariums der Textkritik für das Edieren von Musik. Damit betrachtet sie zwangsläufig die Quellen als Vorlagen für eine damalige oder heutige Aufführung, Fehler in den Abschriften sind in dieser Perspektive zwar filiationstechnisch interessant, letztlich aber etwas zu Korrigierendes.

Die Beobachtungen zum Kopieren Hartmann Schedels und zu Phänomenen in seinen Musikaufzeichnungen führen zu einer anderen Interpretation, die den Ansatz Staehelins und besonders Bents zum Abschriftvorgang integriert, sich aber vor allem hinsichtlich der Applikation ihrer Konsequenzen unterscheidet.

43 Staehelin, „Werkcharakter und Filiation“; das folgende Zitat auf p. 204.

44 Schwindt, „Quellen“, Sp. 1967.

45 Bent, „Some Criteria“, bes. 304–5.



Die Vorlagen und der Vorgang des Abschreibens hinterlassen in den Kopien Spuren, die – dies in Anlehnung an eine prägnante Formulierung Paul Zumthors –<sup>46</sup> auf eine ihrer Überlieferung immanente „tradition typographique“ verweisen. Sie beruht auf einer partiell getreuen graphischen Reproduktion des Schriftbildes einer Vorlage, wodurch sich charakteristische Spuren dieses Schriftbildes in seinen Reproduktionen wiederfinden lassen. Der Ausdruck „typographique“ steht hier nicht in Opposition zum „skriptographischen“ Medium, sondern ist deren integraler Bestandteil; er wird im Sinne Johan Peter Gumberts als Inbegriff aller Phänomene verstanden, die sich durch die Niederschrift von Texten über den eigentlichen Sinn des Geschriebenen hinausgehend ergeben: „daß an einer geschriebenen Seite viel mehr zu *sehen* ist als der Text.“<sup>47</sup> Anders gesagt: Zwar entsteht auch in der Abschrift einer Vorlage in der Regel eine unverwechselbare und individuelle Kopie, zugleich kopiert man auch formale Eigenschaften der Vorlage wie Layout, aber auch Fehler mit, und vervielfältigt so das Original oder doch Momente davon. Während der erste Aspekt durchaus eine bewußte Übernahme darstellen kann, verweisen kopierte Fehler auf einen unbewußten und unbeabsichtigten Reproduktionsvorgang, die wegen mangelnder Kontrolle entstehen und zunächst unentdeckt bleiben. Diese unfreiwilligen Spuren der Matrix bilden paradoxerweise nicht unbedingt ein individuelles Merkmal einer Kopie, sondern sie sind vor allem markant in Hinblick auf ihre Abhängigkeit von der Vorlage. Solchermaßen markierte Abschriften lassen sich damit – bei wiederholtem Kopieren – in eine Tradition stellen, ohne daß notwendigerweise die einzelnen Elemente einer Traditionslinie greifbar sein noch daß direkte Abhängigkeiten bestehen müssen.

Beispielsweise konnte Margaret Bent in den Trienter Codices nachweisen, daß Johannes Wiser für seine Bände aus Materialien kopierte, die bereits in Trient vorhanden waren. Wie sich zeigen läßt, reproduzierte Wiser dort das Notenbild seiner Vorlage zunächst genau einschließlich fehlerhafter Stellen und korrigierte erst nachträglich seine Abschrift, indem er etwa fehlende Noten einfügte.<sup>48</sup> Finden sich hier Vorlage und Kopie am gleichen Ort und sind schon dadurch augenfällig, so lassen sich ähnliche Beobachtungen aber auch in Manuskripten ganz unterschiedlicher Provenienz machen, bei denen das Verhältnis von Vorlage und Abschrift weniger eindeutig ist, ja selbst dort, wo direkte Abhängigkeiten auszuschließen sind. So geht es bei einer „tradition

46 Zumthor, *La poésie et la voix*, 52, verwendet den Begriff allerdings in einem anderen Kontext und als Gegenbegriff zur „tradition orale“.

47 Gumbert, „Zur Typographie“, bes. 282–5 (Zitat p. 282); vgl. hierzu und zum folgenden auch Bent, „Some Criteria“, 306, und Kirnbauer, „Funktion der Fehler“.

48 Bent, „Wiser at Work“, 94–7; Kirnbauer, „Funktion der Fehler“, 41–2. – Für weitere Beispiele getreuer Abschriften siehe Staehelin, „Werkcharakter und Filiation“, 202–3 und Abb. 208–15.



typographique“ keineswegs um eine Abhängigkeit im Sinne einer Filiation der ja nur zufällig und in sehr kleiner Zahl erhaltenen Quellen, sondern um gemeinsame Spuren in ganz verschiedenen Manuskripten, die jeweils auf den Vorgang ihrer Aufzeichnung verweisen – und das eben auch dort, wo Aufzeichnungen nicht auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeführt werden können. Charakteristische Merkmale sind dabei graphisch identische Übernahmen, die Margaret Bent anschaulich als „graphic mimicry“ bezeichnete,<sup>49</sup> und die sich besonders anhand von markanten Fehlern und Merkwürdigkeiten belegen lassen.

Dieser Vorgang steht in keinem notwendigen Zusammenhang zu einer späteren Verwendung der Kopie und muß daher nicht auf eine musikalische Praxis bezogen werden, als deren mittelbare Zeugnisse musikalische Aufzeichnungen in vielen Fällen betrachtet werden können. Zu betonen ist demnach die Unterscheidung von (Ab-)Schrift einerseits und ihrem möglichen Gebrauch andererseits. In der Diskussion von „Verschriftlichungen“ wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß für Musik der Schritt in die Schrift letztlich in der Wahrnehmung mit einem fundamentalen Wechsel von einem akustischen (Ohr) zu einem optischen Medium (Auge) verbunden ist, der einen Wechsel der Kriterien der Reflexion und Beschreibung nahelegt.<sup>50</sup> Eine solche generelle Feststellung muß zwar differenziert werden, um den vielfachen möglichen Abstufungen bei der Verschriftlichung von Musik wie etwa mündliches Diktat oder Niederschrift aus dem Kopf, Adaptierung eines Materials aus bestimmten Konventionen und Vorstellungen bis zur planmässigen Überarbeitung während des Schrittes in die Schrift gerecht zu werden.<sup>51</sup> Angesichts einer Quelle wie SCHE bleibt aber doch die Konsequenz, daß alle Beobachtungen nur an dem schriftlich fixierten Text gemacht werden können: „What does remain is that, in whatever state they have come down to us, these texts are texts; and nothing authorizes us to make them simple recordings of spoken words [...]“<sup>52</sup> Bezogen auf Notentexte legt dies einen Vergleich zunächst von Schriftbildern nahe und nicht von dem, was sie darstellen.

Die Interpretation im Sinne einer „tradition typographique“ erweist sich für SCHE vor allem darin als zweckmäßig, daß sie die Tätigkeit des Schreibers in den Vordergrund stellt und keine Aussagen über die mögliche Verwendung seiner Abschriften macht, wie sie gerade für Hartmann Schedel nicht bestimmt werden kann. Im folgenden verdeutlichen einige Beispiele charakteristische Merkmale einer „tradition typographique“ in SCHE.

49 Bent, „Wiser at Work“, 94.

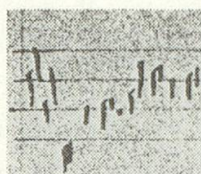
50 Vgl. etwa Luhmann, „Form of Writing“, bes. 30–1.

51 Vgl. etwa Arlt, „Von der schriftlosen Praxis“, bes. 131–2. – Auf einer abstrakteren Ebene siehe auch Giesecke, *Der Buchdruck*, 30–6, der auf das Neben- und Miteinander von oralen und skriptographischen wie auch von skripto- und typographischen Kulturen hinweist.

52 Zumthor, „The Text“, 70; vgl. auch Zumthor, *La poésie et la voix*, bes. 100.



Wie im genannten Beispiel von Touronts „O florens rosa mater Domini speciosa ...“ (SCHE 22) trug Hartmann Schedel auch in seiner Abschrift der Motette „O pulcherrima mulierum ...“<sup>53</sup> (SCHE 69, fol. 79v–80) nur den ersten Teil der Komposition ein; ein Custos im Contratenor primus verweist auch hier auf eine Fortsetzung, die aber nicht notiert wurde. Dies bestätigt den Vorgang einer Abschrift einer konzeptuell vollständigen Vorlage. Im Contratenor secundus findet sich in Schedels Eintrag zu Beginn der Zeile unterhalb des Liniensystems eine geschwärzte Note, die auf den ersten Blick als eine irrtümlich gesetzte und dann durch Schwärzung getilgte Semibrevis erscheint; an Stelle der Semibrevis setzte er eine Pause (siehe Abb. 17 a).



(a)



(b)

Abb. 17 a+b: (a) SCHE 69, fol. 80, 4. Zeile und (b) TRIENT 88, fol. 70, 6. Zeile

Allerdings läßt sich die zuerst gesetzte Semibrevis in der Überlieferung nachweisen, wie ein Vergleich mit dem Schriftbild der einzigen weiteren vierstimmigen Fassung der Motette in TRIENT 88 zeigt (Abb. 17 b).<sup>54</sup> Dies legt im Lichte von Schedels Kopierpraxis die Vermutung nahe, daß er hier keinen Schreibfehler korrigierte, sondern etwas aus dem Schriftbild seiner Vorlage übernahm: Vermutlich zeigte seine Vorlage eine Korrektursituation, in der die Semibrevis getilgt und durch eine Pause ersetzt wurde – Schedel kopierte beides.

Ein weiteres Beispiel für den Vorgang eines „graphic mimicry“ betrifft Schedels Abschrift von Barbigants vierstimmiger Komposition „Der pfobenswancz“ (SCHE 37, fol. 43v–44). Dort findet sich im Contratenor primus ebenfalls eine geschwärzte Note unterhalb des Notensystems (siehe Abb. 18 a). Hier könnte sie vielleicht eine sogenannte *divisi*-Partie, eine vorübergehende Spaltung einer Stimme in zwei parallel zu lesende Stimmen, darstellen.<sup>55</sup> Der Eintrag der

53 Von Strohm, *Bruges*, 133, aufgrund stilistischer Kriterien John Plummer zugeschrieben.

54 TRIENT 88 Nr. 239 (fol. 69v–70) ganzer Text. – Die einzige weitere Konkordanz, KRAKÓW 8A Nr. 3 (fol. 2r+v), enthält zwar in den beiden erhaltenen Unterstimmen (Tenor und Contratenor) passagenweise auch Elemente des Contratenor secundus, nicht aber an dieser Stelle.

55 Vgl. zu diesem Phänomen Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 151–2; Apel, *Notation*, 147 Fn. 1; Mixer, „Divided Notes“.



gleichen zusätzlichen Note in STRAHOV zeigt aber,<sup>56</sup> daß Schedel hier wiederum etwas aus seiner Vorlage übernahm; allerdings wurde in STRAHOV diese Note wieder sorgfältig getilgt (Abb. 18 b), vielleicht weil sie dem Schreiber oder einem Revisor befremdlich erschien.

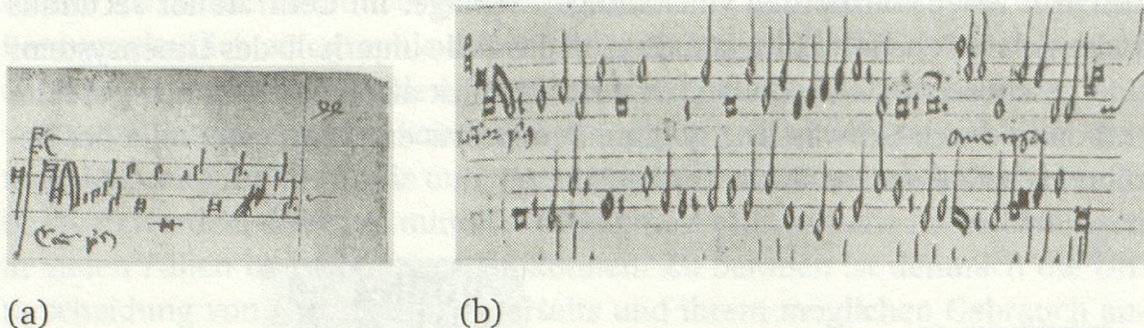


Abb. 18 a+b: (a) SCHE 37, fol. 44, 1. Zeile und (b) STRAHOV, fol. 218, 3. Zeile

Wie die Spuren in STRAHOV zeigen, war dort der Korrektor noch weiter aktiv. In Abb. 18 b ist schattenhaft erkennbar, daß er ab dem Signum congruentiae zunächst einen Notentext notierte, vergleichbar mit dem in Schedels Sammlung (beginnend mit Semibrevis-Pause und Semibrevis c<sup>1</sup>). Allerdings tilgte er diese Noten anschließend und ersetzte sie bis zum Ende der Zeile durch eine neue Passage. Auffällig ist die fehlerhafte Punktierung der Brevis unter dem Signum congruentiae: der Eintrag der Komposition in TRIENT 89 weist an dieser Stelle eine radierte Semibrevis auf,<sup>57</sup> während SCHE hier in derselben Höhe ein Zeichen zeigt, das als „graphic mimicry“ einer solchen Korrektursituation interpretiert werden kann. Die Revisionen in STRAHOV sind zwar einerseits ein Beispiel für eine „musikalische“ Redaktion, sie verweisen aber andererseits nachdrücklich auf den vorangegangenen Schritt einer graphisch exakten Kopie, wie er in SCHE allein zu belegen ist.

Solche Phänomene lassen sich auch über mehrere Handschriften verfolgen, wobei sich hypothetisch eine „tradition“ rekonstruieren läßt. Das anonyme<sup>58</sup> Rondeau „De ma dame au biau corps gentil ...“ ist nur in EscB vollständig mit einer Textstrophe überliefert.<sup>59</sup> Ein Signum congruentiae markiert die textlich

56 STRAHOV Nr. 199 (fol. 217v–218/pp. 433–434), „[A]ve virgo speciosa ...“ im Cantus und Incipit „ffobenswancz“ im Contratenor secundus.

57 TRIENT 89 Nr. 604 (fol. 150v), „O quam clara testimona ...“ Text im C (Ct gegenüber SCHE vertauscht).

58 Peter Gülke, *Pulloyis*, xi, schrieb die Komposition nicht zuletzt wegen des Überlieferungszusammenhanges Jean Pulloyis zu.

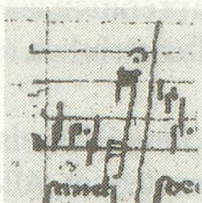
59 EscB Nr. 62 (fol. 75v–76), „De madame ou biau corps gentil ...“.



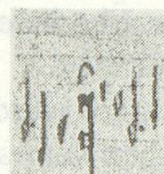
wie musikalisch wichtige Position der Mittelzäsur des Rondeau (siehe Abb. 19 a). Im Cantus wurde die unter dem Signum stehende Longa zur Anzeige einer Imperfektion koloriert; offensichtlich faßte der Notator dieser Version das Zeichen der Mittelzäsur nicht im Sinne einer Fermate auf, sondern er achtete darauf, daß der Notenwert hier genau der Mensur entspricht.



(a)



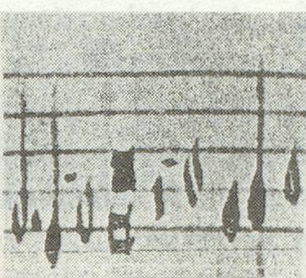
(b)



(c)



(d)



(e)

Abb. 19 a–e: (a) EscB, fol. 75v, 3. Zeile; (b) SCHE 79, fol. 90v, 3. Zeile; (c) TRIENT 90, fol. 301v, 2. Zeile; (d) BUX, fol. 1v, 3. Zeile; und (e) STRAHOV, fol. 225v, 3. Zeile

Die übrigen Überlieferungen dieser Chanson, allesamt nördlicher und später aufgezeichnet, stellen diesen strategischen Punkt des Rondeau anders dar.<sup>60</sup> Schedel (SCHE 79, fol. 90v–91) notierte im Cantus zwei miteinander verbundene Noten im Wert einer Longa mit einer Corona darüber, diesmal ist die obere und im Klang aller Stimmen dissonante Note geschwärzt; der sich direkt anschließende zweite Teil ist mit einem langen Querstrich deutlich abgetrennt (Abb. 19 b). Die Vorlage Schedels dürfte eine Doppelnote gehabt haben, die er allerdings falsch abzeichnete. Eine solche Doppelnote zeigt nämlich auch der Eintrag in TRIENT 90, dort aber korrekt im konsonanten Intervall einer Quarte (Abb. 19 c).<sup>61</sup> Selbst in der transponierten Intabulierung der Chanson in BUX ist eine Doppelnote notiert (Abb. 19 d), obwohl dort Intervalle in der Oberstimme

60 Sie weisen auch einen gegenüber EscB abweichenden Contratenor auf, der in Kap. V besprochen wird.

61 TRIENT 90 Nr. 1017 (fol. 301v), nur Incipit „De madame“ im Tenor.



bzw. Doppelgriffe der rechten Hand nur sehr selten vorkommen.<sup>62</sup> Da bei Doppelnoten stets eine Note koloriert ist, könnte dies die Umdeutung erklären: Die ursprüngliche Kolorierung einer Longa wurde in der weiteren Überlieferung nicht oder nicht mehr verstanden und als eine graphisch ähnliche Doppelnote interpretiert. Bemerkenswerterweise steht das *Signum congruentiae* in EscB auch im Quartabstand über der kolorierten Longa – vielleicht war diese Position der Ausgangspunkt für eine Interpretation als Doppelnote. In SCHE reduziert sich diese Überlieferung auf eine offensichtlich unverstandene und schließlich falsche Graphie.

In STRAHOV wurde die Chanson ohne Hinweis auf ihre Herkunft mit einem lateinischen Kontrafakturtext aufgezeichnet. Allerdings finden sich im Notenbild noch deutliche Spuren der früheren Fassung (Abb. 19 e):<sup>63</sup> Hier steht über der betreffenden Note im Cantus eine geschwärzte, aber unverbundene Brevis. An die Position der Mittelzäsur, die bei dem neuen Text nicht mehr sinnvoll ist, erinnern aber noch einzelne Punkte vor und nach der Note. Die hier zunächst notierten Longen wurden durch Tilgung der Cauden in Breven korrigiert. Eine Erklärung könnte darin bestehen, daß dem Schreiber oder einem späteren Revisor der kopierte Notenwert einer Longa in der Mitte der Komposition zu lang erschien und ihn in eine Brevis verkürzte, zumal eine eigentliche Corona bzw. eine Hinweis auf die ursprüngliche Rondeau-Form fehlte. Ein zunächst getreu übernommener Notentext machte im veränderten Kontext keinen Sinn mehr und wurde der neuen Situation sinnvoll angepaßt. In diesem Manuskript folgte auf den Vorgang der getreuen Abschrift eine Korrektur, die sowohl das graphische Erscheinungsbild betrifft als auch musikalisch relevant ist.

In den Kontext einer „tradition typographique“ gehört vielleicht auch die Übernahme der kolorierten Ligaturen *cum opposita proprietate* im Tenor in den Überlieferungen (T.3,2–T.4,2 und T.9,2–T.10,3), die pragmatisch die Imperfektion der Breven verdeutlichen (vgl. Übertragung Nr. 3 in Anhang 2). In EscB findet sich diese notationstechnisch eigentlich unnötige Verdeutlichung auch im Contratenor (T.1). SCHE und TRIENT 90 übernehmen die Kolorierung nur im Tenor, obwohl die Stellen unkoloriert hätten notiert werden können und in STRAHOV in T.3 auch wurden.<sup>64</sup>

In Schedels Aufzeichnungen allerdings fehlen Belege einer Redaktion oder einer nachträglichen Überarbeitung seiner Abschriften wie in STRAHOV oder den Trienter Codices.<sup>65</sup> Hartmann Schedel beließ es offensichtlich bei einer Übernahme der Schriftbilder seiner Vorlagen, die ihm zur mißverständlichen Graphie geraten konnten.

62 BUX Nr. 3 (fol. 1v), nur Incipit „Damadame.“.

63 STRAHOV Nr. 207 (fol. 225v/p. 449), mit Text „O pastor eterne ...“.

64 Hier allerdings mit einer Aufspaltung der Ligatur.

65 Ähnlich entdeckte auch der Schreiber D in EMMERAM nachträglich Fehler und korrigierte sie; siehe Schmid, „Zur Edition“, 49–50.



So erklärt sich auch eine Reihe von Merkwürdigkeiten in seinen Aufzeichnungen. Das zunächst unverständliche und auf den ersten Blick an die Schreibweise einer Ziffer „6“ erinnernde Zeichen über der ersten Brevis des Tenors in Schedels Eintrag von „O rosa bella“ (SCHE 34, fol. 39v–41) entpuppt sich im Vergleich mit Aufzeichnungen dieser Chanson in BERLIN 78C28 oder TRIENT 90 als graphische Übernahme einer „b“-Vorzeichnung (siehe Abb. 20 a–c).<sup>66</sup> Dabei weisen die übrigen „b“-Vorzeichen in Schedels Eintrag darauf hin, daß er nur hier das Akzidens nicht erkannte und ein ihm unbekanntes Zeichen seiner Vorlage getreu nachmalte.<sup>67</sup>

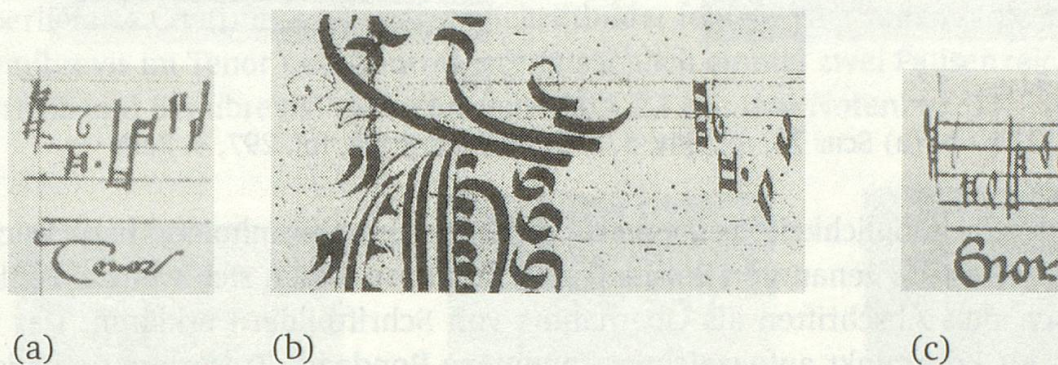


Abb. 20 a–c: (a) SCHE 34, fol. 39v, 3. Zeile; (b) BERLIN 78C28, fol. 43, 5. Zeile; (c) TRIENT 90, fol. 369v, 4. Zeile

Um ein ähnliches Phänomen könnte es sich auch in LOCH (Lb) Nr. 18 (p. 20) handeln: Dort ist zu Beginn des Tenors über einer Longa ebenfalls die Ziffer „6“ geschrieben, die als mißverständenes Akzidens der Schlüsselung interpretiert werden kann, wie es korrekt im Contratenor und auch in der Konkordanz MÜNCHEN 9659 (Nr. 6, fol. 4v–5) angezeigt ist. Allerdings könnte sich die Ziffer in LOCH auch auf die Länge der Longa beziehen, also die Anzahl ihrer Semibrevis-Einheiten angeben, wie es im Mensuraltraktat Walter de Salices im Anschluß an den Orgelbuchteil von LOCH (pp. 82–83) erklärt wird.

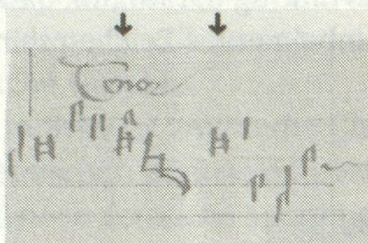
Ein besonders krasses Beispiel für „graphic mimicry“ bietet Schedels Abschrift von Jean Pullois’ „Pour prison“ (SCHE 73, fol. 84v–85). Dort notierte er über einer Brevisnote im Tenor einen Buchstaben „a“, der sich aber nicht auf

66 BERLIN 78C28 Nr. 37 (fol. 42v–43), nur Initiale „O“, fol. 43; TRIENT 90 Nr. 1083 (fol. 369v), „O o rosa bella ...“ zweieinhalb Textzeilen bis „dolente“ im Cantus. – Siehe auch den Kringel unterhalb der Schlüsselung im Tenor in SCHE 54 (fol. 62v), der innerhalb der „tradition typographique“ einmal ein Mensurzeichen „C“ darstellte, vgl. DIJON 517 Nr. 4 (fol. 5), 1. Zeile; FLORENZ 176 Nr. 24 (fol. 32v), 5. Zeile; NIVELLE Nr. 41 (fol. 53), 1. Zeile; RICC. 2356 Nr. 23 (fol. 28v), 6. Zeile; oder WOLF Nr. 23 (fol. 30), 1. Zeile.

67 Vgl. etwa auch die korrekten Akzidentien in Abb. 16 a.



die Tonhöhe beziehen kann (Abb. 21 a). Ein Blick in die einzige weitere Aufzeichnung in TRIENT 90 zeigt, was beim Abschreiben möglicherweise passiert sein könnte (Abb. 21 b),<sup>68</sup> denn hier ist die nächste Brevis, die auf gleicher Tonhöhe steht, mit einem Signum congruentiae bezeichnet. Beim Kopieren könnte Hartmann Schedel ein solches Signum congruentiae als Buchstabe „a“ gelesen und es versehentlich über die falsche Brevis gesetzt haben.



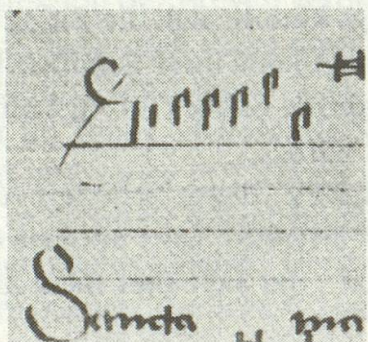
(a)



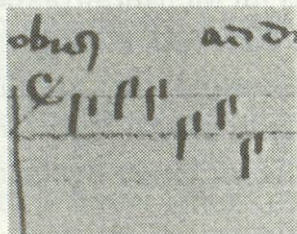
(b)

Abb. 21 a+b: (a) SCHE 73, fol. 84v, 5. Zeile; (b) TRIENT 90, fol. 297, 4. Zeile

Werden die Möglichkeiten eines verfremdenden „graphic mimicry“ berücksichtigt, wie es die genannten Beispiele nahelegen, so lassen sich weitere Fehler in Schedels Abschriften als Übernahme von Schriftbildern erklären. Das in SCHE als Kontrafakt aufgezeichnete anonyme Rondeau „Tresoriere de plaisir amoureux ...“ (SCHE 71, fol. 82v–83) beginnt aufaktig in den drei Stimmen mit vorangestellten Brevis- und Semibrevis-Pausen, wie dies die konkordanten Überlieferungen korrekt notieren.<sup>69</sup> In Schedels Aufzeichnung sind diese Pausen im Cantus und Tenor noch deutlich zu lesen (Abb. 22 a+b), im Contratenor aber notierte er statt der Pausen eindeutig eine Semibrevis d<sup>1</sup> (Abb. 22 c). Offensichtlich interpretierte er hier die vielleicht in seiner Vorlage eng beieinanderstehenden Pausenzeichen als ein Notenzeichen.



(a)

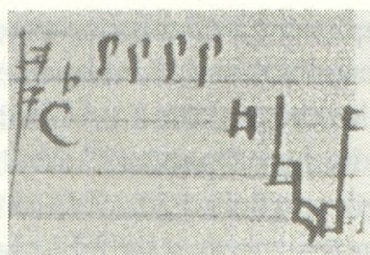


(b)

68 TRIENT 90 Nr. 1010 (fol. 297), nur Incipit „Pour prison“ und „Pylois“.

69 EscB Nr.38 (fol. 46v–47), „[T]resoriere de plaisir amoureux ...“; TRIENT 90 Nr. 1065 (fol. 353v), Incipit „Tresorier de plasio“.

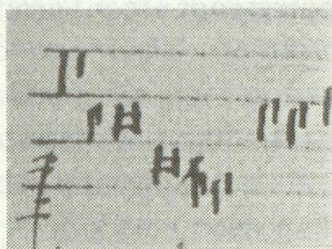




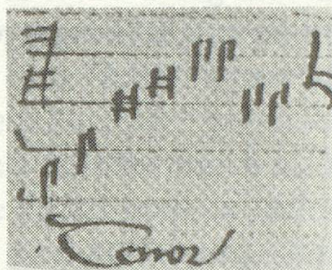
(c)

Abb. 22 a-c: (a) SCHE 71, fol. 82v, 1. Zeile; (b) fol. 82v, 4. Zeile; und (c) fol. 83 2. Zeile

Der gleiche Vorgang lässt sich in seiner Abschrift des anonymen Rondeau „Helas tres“ (SCHE 68, fol. 78v–79) erkennen, wenn auch für diese hier singulär überlieferte Chanson konkordante Schriftbilder fehlen: Hier müssen die erste Semibrevis im Tenor und Contratenor tatsächlich einmal zwei Pausenzeichen (Brevis und Semibrevis) gewesen sein (Abb. 23 a–c und Notenbsp. 1).



(a)



(b)



(c)



Abb. 23 a–c + Notenbsp. 1: SCHE 68, (a) fol. 78v, 1. Zeile; (b) fol. 78v, 4. Zeile und (c) fol. 79, 1. Zeile, sowie korrigierte Übertragung (T.1–T.3)

Die hier diskutierten Beispiele öffnen den Blick auf ein in dieser Weise bis heute kaum thematisiertes Phänomen, dessen Stellenwert durch systematische Untersuchungen zur Überlieferung auch in anderen Quellen vor allem des deutschen Sprachbereiches als sogenannt periphere Überlieferung noch zu klären ist. Bei dieser Arbeit erscheint es als sinnvoll, die Interpretation zunächst



auf Aspekte zu beschränken, die sich auf das Graphische konzentrieren und durch quellenmäßige Belege zu stützen sind. Außerhalb dieser Grenzen dürfte damit wohl eine Beobachtung von Reinhard Strohm liegen, die nur auf den ersten Blick in die gleiche Kategorie des „graphic mimicry“ gehört.<sup>70</sup> Strohm war im „Contra melior“ des Liedes „Sig seld und heil ...“ (SCHE 126A, fol. 144v) eine Passage mit Minimien aufgefallen, die in dieser Form entweder fehlerhaft notiert ist oder aber eine – unmotivierte – Triolisierung anzeigt. Zur möglichen Erklärung wies er auf eine Messe hin, die das Lied samt diesem Contratenor zitiert. Dort findet sich am Schluß des Agnus Dei III eine Sesquialtera-Passage, die vielleicht die Vorlage zur colorierten Notation in SCHE abgegeben haben könnte.<sup>71</sup> Damit aber wird ein Zusammenhang nicht zwischen Aufzeichnungen des gleichen Stückes, sondern zu einer Fassung und zu seiner Bearbeitung hergestellt. Für solche über ein drittes Stück „vermittelte“ Momente aber fehlen bisher weitere Hinweise. Und da die Schedelschen Aufzeichnungen insgesamt so fehlerhaft sind, liegt es vielleicht näher, die von Strohm angesprochene Stelle eher als eine irrtümlich geschwärzte Minima denn als einen entfernten Reflex auf eine singuläre Sesquialtera-Passage im Contratenor einer Parodie-messe zu verstehen.

\*\*\*

Vor dem Hintergrund von Schedels Kopie der Guido-Traktate fällt die partielle Vergleichbarkeit in der Kopiertechnik mit SCHE auf, die in einem gleichermaßen mechanischen Abschreiben, einem graphischen Reproduzieren und einem nur beschränkt kritisch-reflektierendem Kopieren liegt. Dadurch lassen sich einerseits eine Vielzahl der Fehler und Ungenauigkeiten seiner Musikabschriften in SCHE erklären, andererseits wird damit aber auch Hartmann Schedels Verständnis für das Abgeschriebene und seine Kompetenz für komplexe Polyphonie in Frage gestellt. Dies wiederum führt zu Fragen nach der Funktion einer solchen anspruchsvollen Musiksammlung für Hartmann Schedel und nach den Motiven ihrer Zusammenstellung; dabei wurde bereits deutlich, daß für eine Beantwortung und Bewertung die Erwartungen, die an die Musikhandschrift gestellt werden, eine große Rolle spielt.

In der jüngeren Diskussion wurde betont, daß die Absenz von Gebrauchsspuren wie auch von Korrekturen selbst offensichtlicher Fehler in Musikalien noch nicht gegen eine Verwendung als Aufführungsvorlage sprechen.<sup>72</sup> So

70 Strohm, „Meßzyklen“, 100–1.

71 TRIENT 91 Nr. 1328–1332 (fol. 216v–225), fol. 225 „Contratenor Bassus“.

72 Vgl. Schwindt, „Quellen“, Sp. 1982.



argumentierte Margaret Bent, daß auch anhand unzulänglicher Manuskripte angeeignete Musik während einer Aufführung hätte korrigiert werden können. Nach ihrer Ansicht würden Probleme mit fehlerhaften Aufzeichnungen vor allem die heutige stärkere Abhängigkeit von Schriftzeichen sowie das geringere Erinnerungsvermögen reflektieren, beides sei aber nicht in eine Situation des Spätmittelalters übertragbar.<sup>73</sup> Diese Feststellung läßt sich durch verschiedene Beobachtungen stützen und trifft in einer Vielzahl von Fällen sicher zu.<sup>74</sup> Problematisch allerdings erscheint die bei Bent zugrundeliegende Vorstellung, daß Musikaufzeichnungen indirekt wiederum vorrangig mit einem Aufführungskontext in Verbindung gebracht werden, ja bei ihr sogar explizit von einer „scribal performance“ die Rede ist, die den Schreibvorgang mit einer Aufführung gleichsetzt.<sup>75</sup> Damit wird musikalischen Aufzeichnungen eine scheinbar selbstverständliche Kommunikationsfunktion zugesprochen – nämlich für eine Aufführung –, bei der nach heutiger Gewohnheit die Art der Kommunikation und das zu verwendende Medium – hier als Aufführungsvorlage – bereits weitgehend festgelegt sind.

Der gleiche Einwand gilt auch gegenüber dem alternativ verwendeten Konzept von Musikhandschriften als einer Materialsammlung mit Aufbewahrungsfunktion, die einer primären „Lese-Funktion“ gegenübergestellt wird; gerade in diesem Zusammenhang wurde SCHE mehrfach als Beispiel genannt, etwa in der Interpretation als „private pocket-book (a ‚vademecum‘)“ oder „repository“, aus dem nach Bedarf für eine Aufführungssituation bessere Vorlagen ausgezogen worden wären.<sup>76</sup> Auch eine solche Interpretation ist zwar prinzipiell denkbar, hat aber im Lichte von Schedels Biographie wenig für sich. Nach den bisherigen Beobachtungen zu Schedels Kopieren kann sogar vermutet werden, daß sich die Fehler bei weiteren Abschriften nur wiederholt und sogar vermehrt hätten.

Wie aus dem Vorangehenden folgt, muß – insbesondere für eine Quelle wie SCHE – zwischen der Aufzeichnung von Musik und ihrer Aufführung unterschieden werden. Sie stehen in einem viel unbestimmteren Verhältnis zueinander als in der Regel stillschweigend angenommen wird, um die Spannung zwischen (erhaltenem) Notentext und (verlorener) gespielter Musik minimieren zu können. Diese Denkweise erscheint als eine weitere Facette der fachspezifischen

73 Bent, „Some Criteria“, 304; Bent, „Manuscripts as Répertoires“, 144–6.

74 Etwa indirekt durch die Basler Musikalien, für die John Kmetz nachweisen konnte, daß Textsammlungen der Aufführung dienten und die nicht textierten musikalischen Aufzeichnungen nur zum Erlernen der Musik herangezogen wurden; Kmetz, „Texted Songs“, und ders., *Basel Songbooks*, 222–4.

75 Bent, „Manuscripts as Répertoires“.

76 Hamm, „Interrelationships“, 2; Strohm, *The Rise*, 495; Schwindt, „Quellen“, Sp. 1979–80.



Illusion, eine exakte Entsprechung zwischen Note und Klang, zwischen Zeichen und Sinn herzustellen. Darüberhinaus führen die Einsichten in Hartmann Schedels Abschreibep Praxis und in den Hintergrund seiner Biographie zu der fast banal zu nennenden Feststellung, daß deutlich zwischen einer seinerzeitigen Funktion der Quelle für Hartmann Schedel und ihrer heutigen Funktion zu unterscheiden ist, da eine Harmonisierung dieser Differenzen den Blick auf vermutlich ganz andere Voraussetzungen verstellt. Offensichtlich erfüllte SCHE für Hartmann Schedel ihren Zweck als eine Sammlung von Abschriften, wobei offen bleibt, ob für ihn der Vorgang des Abschreibens oder der Besitz des Abgeschriebenen im Vordergrund stand. Für beides lassen sich gute Argumente finden, gerade die Art und Entstehung seiner umfangreichen Bibliothek aber zeigt, daß wohl beide Aspekte zugleich eine Rolle spielten. Welche konkrete Verwendung darüberhinaus Hartmann Schedel für seine Musikhandschrift im Sinn hatte, bleibt trotz reichlich vorhandenen biographischen Materials weitgehend im Dunkeln.

Sicherlich ist das Anlegen von SCHE in einem breiteren Kontext des Kopierens von Schriften in dieser Zeit zu sehen. Hartmann Schedel lebte am Beginn einer Schwellenzeit zwischen der schwindenden Handschriften- und der neuen Druck-Kultur, die mit einem tiefgreifenden Wandel vor allem in der Herstellung und Distribution von Texten verbunden war. Zwar existierte der Buchdruck bereits während Schedels ersten Bildungserfahrungen, eine breite und vor allem erschwingliche Produktion setzte aber erst zur Zeit seines Studiums und danach ein.<sup>77</sup> Das Nebeneinander der alten und neuen Reproduktionstechniken spiegelt sich in seiner Bibliothek. Handschriften und Drucke wurden oftmals von Hartmann Schedel in einem Band vereint. Dabei ist zu beobachten, daß er mit Drucken ähnlich umging wie mit Handschriften, so etwa durch eigenhändige Rubrizierung von Initialen und Kapitalien sowie Foliiierung. Vor dem Hintergrund der Beobachtungen zu seinem fehlerhaften Kopieren erscheint es ironisch, daß sich in einem seiner Codices ein seltenes „Auisamentum salubre quantum ad exercicium artis impressorie literarum“ erhalten hat, ein geistliches Gutachten über den Druck deutscher Bibeln. Darin wird vor dem möglichen Schaden des Buchdruckes gewarnt, wenn dem Druck fehlerhafte handschriftliche Vorlagen zugrundegelegt würden, da sich dann die gedruckten Exemplare auch in den Fehlern völlig gleichen würden.<sup>78</sup>

77 Darauf wies schon Schottenloher, „Gedenkblatt“, 280, hin, der Schedels Kontakt mit Drucken vor allem mit der Etablierung von Druckpressen in Nürnberg (1470) in Verbindung bringt.

78 In Cl.M 901, fol. 202–205v; siehe Geldner, „Gutachten“.



Gerade den frühen Humanisten galt das Sammeln und Abschreiben von Schriften ganz generell als eine vornehmliche Aufgabe zur Sicherung und Überlieferung von Wissen und Kultur.<sup>79</sup> Schedels Schreiben ist nur in seinem Ausmaß ungewöhnlich, nicht aber in der Tätigkeit an sich. Der mit Schedel gut bekannte Johannes Trithemius verfaßte 1492 eine Schrift mit dem sprechenden Titel *De Laude Scriptorum*, worin er zur Begründung seines Plädoyers für das Kopieren festhält:

Sed absque scriptoribus non potest scriptura diu salva consistere, que et casu frangitur et vetustate corrumpitur.<sup>80</sup>

Trithemius begründet sein Lob des (Ab-)Schreibens, das für ihn im übrigen auch dem von gedruckten Büchern galt, mit den Worten:

Hoc enim faciens dabit scripturis nutantibus firmitatem, parvis precii magnitudinem, caducis temporis longevitatem. Devotus autem scriptor semper inveniet, cui incumbens officio mereatur.

Durch Abschreiben den dürftigen Schriften Autorität, den wertlosen Größe und den vergänglichen Langlebigkeit zu verleihen –<sup>81</sup> Trithemius bezieht dies auf das Abschreiben von Texten. Aber mit einer kleinen Verlagerung der Betonung auf den Vorgang des Schreibens läßt sich damit auch Hartmann Schedels Sammeln von Musik charakterisieren.

Trotz dieser Vorbehalte gegenüber der inhaltlichen Kompetenz Schedels hinsichtlich der in SCHE aufgezeichneten Musik, die sich aus den Beobachtungen zum Abschreibevorgang wie zu seiner Biographie ergeben, erweist sich SCHE gleichwohl als wichtige musikalische Quelle, da eben aufgrund dieser wenig reflektierenden Kopiertechnik seine Abschriften in hohem Maße den Rückschluß auf die nicht erhaltenen Vorlagen erlauben. Allerdings ist eine Auswertung und Interpretation der Aufzeichnungen nur vor dem Hintergrund seines spezifischen Vorgehens beim Kopieren im Sinne einer „tradition typographique“ sinnvoll.

79 Widmann, „Wirkung des Buchdrucks“, bes. 77–9.

80 Trithemius, *De Laude Scriptorum*, 34 (das folgende Zitat p. 64).

81 So die schöne Übersetzung von Klaus Arnold (Trithemius, *De Laude Scriptorum*, 65). – Weitere zeitgenössische und dann auch in Bezug auf den Buchdruck erweiterte Aussagen mit gleichlautendem Tenor bei Giesecke, *Der Buchdruck*, 146–56.



