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: Schlussbemerkungen

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

Schlußbemerkungen

„... a rose is a rose is a rose“ zitierte Charles Hamm eine berühmte Zeile von Gertrude Stein, um dann fortzufahren, daraus folge nicht notwendig „a manuscript is a manuscript is a manuscript“.[1] Hamm schloß eine Beschreibung der Mannigfaltigkeit erhaltener Musikmanuskripte des 15. und 16. Jahrhunderts an, die zuletzt in die These mündete, daß nur „a best source [...] copied to be sung from, tested by contemporary musicians, corrected if need be“, Musik in der Form repräsentiere, in der sie Teil einer lebendigen musikalischen Tradition gewesen sei. Nur eine solche Quelle, so seine provozierende Schlußfolgerung, sei gleichsam von Zeitgenossen bereits ediert worden und für eine moderne Ausgabe geeignet. Wie die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten Ergebnisse zu Sche und zu seinem Schreiber deutlich machen, gehört diese Handschrift ganz sicher nicht zu den von Charles Hamm favorisierten „best sources“, die sich in einer zeitgenössischen Praxis bewährten; für eine solche Verwendung war sie auch gar nicht vorgesehen. Dieser Befund führt zu einer entscheidenden Akzentverlagerung gegenüber der bisherigen Forschung und zwingt zu einem Überdenken der Quelle, ihrer Stellung und Bedeutung. Weitere Konsequenzen ergeben sich in Hinblick auf die immer noch ausstehende Edition und ihre mögliche Gestaltung.

Mit Sche ist eine Musikhandschrift erhalten, die wegen eines zeitlich und auch inhaltlich begrenzten Interesses ihres Schreibers nur einen kleinen Ausschnitt der Musik ihrer Zeit repräsentiert. Hartmann Schedel begann 1459 oder 1460 mit ihrer Anlage und schloß sie bereits wenige Jahre darauf mit einem Index ab (Sommer oder spätestens Herbst 1463). Beabsichtigte er anfangs noch eine Aufnahme von Musik und Liedtexten, so trug er bald vor allem dreistimmige Kompositionen ohne Texte ein, die zu fast gleichen Teilen aus einem internationalen und einem deutschen Repertoire stammen; dieses Verhältnis verschiebt sich erst durch 1467 hinzukommende Nachträge zugunsten der deutschen Lieder. Zusammen mit dem kleinen Format von Sche und der Präsentation dieser Musik auf einem Lesefeld mit gegebenenfalls nachfolgenden Texten ergibt sich eine enge Beziehung zu dem Titel, den Hartmann Schedel seiner Handschrift voranstellte: „Carmi*n*a francigenu*m* liber hic p*re*dulcia claudit“. Allerdings ist

1 Hamm, „Interrelationships“, 1 (folgendes Zitat pp. 10–1).

der so anklingende Kontext eines Chansonniers zu modifizieren: Die Gemeinsamkeit der Musikeinträge in SCHE liegt nicht – wie bei Chansonniers – in den „Carmina francigenum", sondern in den „Carmina praedulcia", eine Formulierung, die sich auf ihre Dreistimmigkeit und ihren weltlichen Charakter beziehen könnte. Eine vergleichbare Erweiterung des homogenen Repertoires von Chansonniers läßt sich auch in Italien beobachten und steht einer Interpretation von SCHE als Chansonnier nicht entgegen. Nur unter der Voraussetzung, daß unter der Bezeichnung „Liederbuch" ein Aequivalent zu einem Chansonnier verstanden wird, erscheint die Rede vom „Schedelschen Liederbuch" gerechtfertigt.[2]

Die auffällige Fehlerhaftigkeit der Aufzeichnungen, die weitgehende Absenz von Gebrauchsspuren und Korrekturen sowie die rekonstruierbare Kopiertechnik des Schreibers und Besitzers Hartmann Schedel machen deutlich, daß dieser Quelle eine andere Funktion zukam, als direkt oder indirekt einer Aufführung zu dienen. Fragt man nach der Funktion von SCHE heute, dann fällt die Verwendung der Quelle in ihrer Zeit letztlich nicht ins Gewicht. Entscheidend ist vielmehr, *daß* Hartmann Schedel eine solche Vielzahl von Kompositionen kopierte. Damit ergibt sich zwar im Hinblick auf die spärliche Musiküberlieferung die unbefriedigende Situation, daß mit SCHE eine sehr umfangreiche Quelle mit einem weltlichen, hauptsächlich dreistimmigen vokalen Repertoire nördlich der Alpen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in einer eigentümlichen Mischung von „international" und „deutsch" erhalten ist, daß die Handschrift aber vermutlich nie einer Musikpraxis diente und in ihrer Beschaffenheit auch nur schwer hätte dienen können. Dem steht gegenüber, daß hier eine Sammlung vorliegt, die gerade wegen der wenig reflektierten Reproduktion ihrer Vorlagen eine Vielzahl von Informationen bietet, die in anderen Handschriften fehlen. Jede Kopie verweist vor allem auf das ihr zugrundeliegende Original, Hartmann Schedels Sammlung von Abschriften spiegelt also Vorlagen polyphoner Musik, die kurz nach der Jahrhundertmitte nördlich der Alpen zirkulierten. Damit – und in dieser Brechung – bietet SCHE Einblicke in die Überlieferung dieser Musik und in die Verfahren, und ermöglicht Rückschlüsse auf ein dahinterstehendes „Musikleben", das durch die Quelle selbst nicht belegbar ist. Die in anderen Quellen – wie Rechnungsbüchern, Chroniken und Festbeschreibungen –[3] belegten tatsächlichen Aufführungen des Repertoires in diesem geographischen Raum erhalten in SCHE ein stummes Pendant.

2 Die von Besseler ersatzweise vorgeschlagene Formulierung „Musikbuch" trägt zu dieser Problematik nichts bei, da sie nur scheinbar neutraler und offener, tatsächlich aber wiederum mit einem Gebrauchskontext assoziiert wird (NACHLAß BESSELER, Schreiben an Georg von Dadelsen vom 2. Oktober 1968).

3 Vgl. etwa die Beiträge Keith Polks, zuletzt und zusammenfassend in *Instrumental Music*.

Das genaue Verhältnis zueinander ist aber erst noch zu bestimmen, und dies setzt voraus, daß die Schedelschen Aufzeichnungen detailliert ausgewertet, mit weiteren Materialien in Beziehung gesetzt und vor dem Hintergrund seiner Kopiertechnik sinnvoll interpretiert werden.

Eine angemessene Auseinandersetzung mit SCHE muß von der einschränkenden Voraussetzung ausgehen, daß es sich hier vor allem um das Dokument einer schriftlichen Überlieferung handelt. Davon sind besonders Fragen betroffen, die sich auf das Verhältnis von der Aufzeichnung zur Ausführung beziehen. Dies gilt im Detail für die Texte wie für die Musik, etwa Hinblick auf die für diese Quelle problematischen Stichworte Textunterlegung,[4] Tenorlied,[5] Kontrafaktur und Instrumentalmusik.[6] Zu allen diesen Punkten bietet Schedels Abschriftensammlung wertvolles und bislang kaum in Ansätzen ausgewertetes Material.

Andererseits ergeben sich unter diesen Voraussetzungen vielfältige Perspektiven für eine Auswertung, deren Spektrum nicht auf das deutsche (Tenor-)Lied oder die periphere Rezeption eines international verbreiteten Repertoires beschränkt ist. Im folgenden sollen anhand dreier Beispiele ein kurzer Ausblick sowohl auf die Möglichkeiten als auch auf die Bandbreite einer weiteren Auswertung von SCHE gegeben werden. Dabei geht es um Textmarken und Überschriften (1), um Konkordanzuntersuchung (2) sowie um Aspekte der Aufzeichnung in den deutschen Liedern (3).

(1) Obwohl gerade die Glaubwürdigkeit von Komponistenangaben eines zentralen Repertoires in peripheren Quellen wegen ihrer nicht nur geographischen Ferne zur ursprünglichen Komposition und Aufzeichnung häufig in Zweifel gezogen worden ist, wertet das nur beschränkt kritische Kopieren von Vorlagen die Aussagefähigkeit der in SCHE gegebenen Informationen auf. Incipits und Komponistenangaben sind ernst zu nehmen,[7] da sie auf die Vorlagen Schedels zurückgehen und offenbar fester Teil der Überlieferung sind, und nicht redaktionelle und gegebenenfalls verfälschende Zusätze eines Schreibers oder Redaktors, wie dies in anderen Quellen zu beobachten ist.[8] Das könnte auch mit

4 Vgl. Strohm, *The Rise*, 501: Texte fehlten „in order to keep the music available for varying texts, according to demand".

5 Vgl. etwa Rosenberg, *Untersuchungen*, 8–10, der ein Incipit im Tenor als Beleg für ein Tenorlied nimmt.

6 Vgl. etwa Polk, *Instrumental Music*, 138, der die in SCHE fehlenden Texte als Hinweis für ihre instrumentale Aufführung interpretiert; ähnlich Jickeli, *Textlose Kompositionen*.

7 Die Glaubwürdigkeit dieser Angaben betonte bereits Besseler, „Schedel", Sp. 1611.

8 Vgl. zu dieser Problematik Atlas, „Conflicting Attributions"; Fallows, „O rosa bella", 287–8; Janz, „Schall und Rauch?". – Bezeichnenderweise ist in Ox die Ergänzung richtiger Zuschreibungen zu beobachten, vgl. Fallows, *Canon. Misc. 213*, 13–8.

der Funktion als Marke zusammenhängen, die eine Komposition gleichsam „ansprechbar“ und identifizierbar machen.[9] In diesem Sinne könnte die Bezeichnung eines Satzes in SCHE allein mit dem Namen des Komponisten durchaus der Identifizierung eines Stückes dienen, und nicht seines Komponisten.[10]

Einen klaren Beleg für die Glaubwürdigkeit solcher Angaben bietet der Eintrag SCHE 40 (fol. 48v–49). SCHE ist die einzige Quelle, die den Komponisten „Jo bodigham“ für diese oft überlieferte Komposition nennt. In der Mehrzahl der Überlieferungen ist sie mit dem bekannten Text „Gentil madonna de non m'habandonnare ...“ aufgezeichnet, während einige Quellen, darunter SCHE, ein Incipit oder Textbeginn „Fortune ...“ bieten. Ausgehend von der für die Überlieferung englischer Musik wichtigen neapolitanischen Quelle MELLON, die beide Textvarianten bietet, konnte David Fallows die Richtigkeit der Zuschreibung an John Bedyngham und des originalen englischen Balladentextes „Fortune alas ...“ nachweisen.[11] SCHE hingegen wurde bei der bisherigen Diskussion kaum beachtet, obwohl sie als einzige Quelle sowohl den Komponisten wie auch den Hinweis auf den originalen Text enthält.

Die Vielzahl gerade von englischen Kompositionen in SCHE mit Zuschreibungen an John Bedyngham und Walter Frye legt eine Auswertung auch von weniger expliziten Hinweisen nahe. Auch der Eintrag SCHE 86 (fol. 97v–98) zeigt eine englische Balladenstruktur.[12] Er ist mit „Xilobalsam*us*“ überschrieben, worin die ältere Forschung aus ihrer Fixierung auf deutsche Komponisten eine humanistisch inspirierte Latinisierung von Balthasar Harzer († 1546) erkennen wollte, der aber sicher für diese bereits 1463 aufgezeichnete Ballade nicht in Betracht kommt.[13] „Xilobalsamum“ ist der gebräuchliche Name für eine Apothekerdroge (Balsamholz), die auch von Hartmann Schedel in Rezepten verwendet wurde.[14] Vermutlich weist diese Bezeichnung auf einen Komponistennamen hin, der mit „Holz“ assozierbar ist, womit sich die jüngst von Robert Mitchell vorgeschlagene Identifizierung mit dem 1459 bis 1484 in England nachweisbaren William Horwood stützen läßt.[15]

9 Vgl. die ähnlichen Überlegungen Strohms (*The Rise*, 501–2) zu den Textmarken in GLOGAU als „tags“.

10 Dies betrifft: SCHE 38 (fol. 44v–45) und SCHE 57 (fol. 66v–67) „Touront“; SCHE 54 (fol. 62v–64) „Okegheim“, SCHE 62 (fol. 71v–72) „Buczois“; SCHE 73 (fol. 84v–85) und SCHE 81 (fol. 92v–93) „Pillais“; sowie SCHE 80 (fol. 91v–92) „Walteri de Salice“.

11 Fallows, „English Song Repertories“, 64–5.

12 Siehe auch Fallows, „English Song Repertories“, 69 Fn. 34.

13 Harzer ist erstmals im Sommersemester 1515 an der Leipziger Universität belegt (Pietzsch, *Musik an den deutschen Universitäten*, 80).

14 Fischer, *Schedel in Nördlingen*, 212, und Dressendörfer, *Spätmittelalterliche Arzneitaxen*, 313.

15 Robert J. Mitchell, Sudbury, in einem Schreiben vom 27. Juli 1994. – Möglicherweise wäre auch Robert de Lignoquercu („Eichenholz“) in Betracht zu ziehen, der mehrmals zwischen 1479 bis 1493 als Sänger in der Cappella Sistina genannt wird; siehe Fallows, „Robertus de Anglia“, 102; Haberl, „Die römische ‚schola cantorum‘ “, 241 und 246.

Eine besondere Häufung englischer Kompositionen ist nicht nur in SCHE,[16] sondern auch in anderen deutschen bzw. zentraleuropäischen Quellen wie EMMERAM, STRAHOV und BUX zu beobachten. Dabei ist zu bedenken, daß englische Musik in diesem Bereich einen anderen Überlieferungsweg nehmen konnte, als in die bislang in diesem Zusammenhang öfters thematisierten italienischen Quellen.[17] Nürnberg etwa pflegte einen ausgedehnten Handel nicht nur mit England selbst, sondern auch mit den Niederlanden. Aufgrund dieser Beziehungen ist nicht nach technischen Voraussetzungen solcher Kontakte zu fragen, sondern vielmehr nach ihren möglichen Anlässen.

(2) Die Auswertung der Verteilung von Konkordanzen hat sich für Chansonniers aus Italien und Frankreich als eine lohnende Methode erwiesen, um ihre Stellung und ihre Provenienz zu bestimmen.[18] Für eine Quelle wie SCHE allerdings ist dieses Verfahren zu modifizieren, da sowohl die Voraussetzungen für eine den Chansonniers vergleichbare Repertoirekonsistenz als auch Vergleichsquellen für deutsche Lieder weitgehend fehlen. So bestätigen die Konkordanzen zu französischen und italienischen Quellen mit sehr wenigen Ausnahmen vor allem, daß die betreffenden Kompositionen – um eine Formulierung David Fallows zu verwenden – zu den „Hits" des 15. Jahrhunderts gehörten.

Die Ausnahmen betreffen Handschriften, die wie PERUGIA 431 auch durch Kompositionen Johannes Touronts eine besondere Beziehung zu einer zentraleuropäischen Überlieferung verraten,[19] oder aber, wie MELLON, für bestimmte Repertoireteile wie etwa englische Musik selbst auf gute Vorlagen zurückgehen.

Ein anderes Bild ergibt sich für deutsche und zentraleuropäische Quellen. Auffallend sind etwa Handschriften wie BUX mit seiner Vielzahl von konkordanten Überlieferungen zu SCHE im internationalen wie im deutschen Repertoire (insgesamt 24), oder CLM 5023 mit zweistimmigen Überlieferungen von Kompositionen, die in SCHE allesamt in Lage IV stehen und – wie im Kapitel V diskutiert – auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen dürften; SPECIÁLNÍK zeigt ein vergleichbares Phänomen, dort liegen die insgesamt acht Konkordanzen zu SCHE mehrheitlich nebeneinander. Wie die bereits in der Einleitung skizzierte fragmentarische Quellenlage im zentraleuropäischen Bereich nahelegt, könnte sich bei diesen Quellen eine nähere Untersuchung allerdings nicht auf die

16 Hinzuweisen ist auf „Voÿ da plas" (SCHE 66, fol. 76v–77) oder „kukerleÿ" (SCHE 72, fol. 83v–84), das einen nahezu identischen Beginn wie die textlose Ballade STRAHOV Nr. 231 (fol. 245/p. 488) hat, die neben einer Komposition von Walter Frye steht; zu den STRAHOV-Einträgen vgl. Strohm, *The Rise*, 392 Fn. 68.

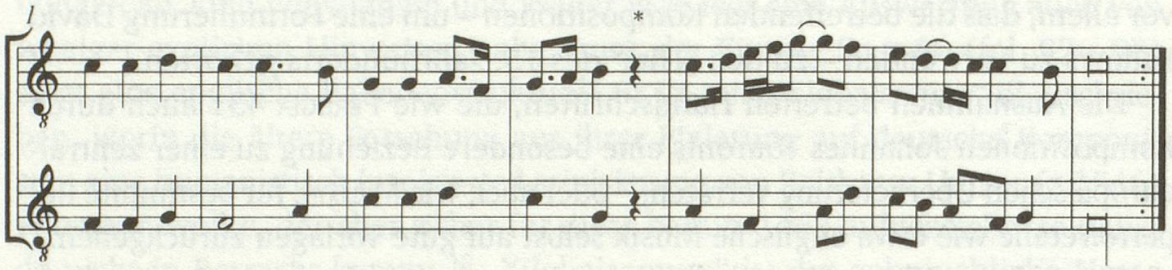
17 Vgl. Bent, „Transmission of English Music"; Fallows, „English Song Repertories"; Fallows, „Robertus de Anglia".

18 Vgl. etwa Atlas, *Capella Giulia Chansonnier*, bes. 39–47, und Gutiérrez-Denhoff, *Wolfenbütteler Chansonnier*.

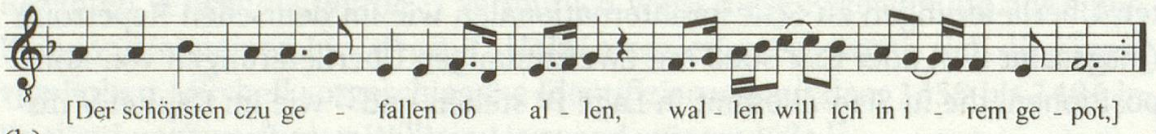
19 Zur Quelle vgl. Atlas, „On the Neapolitan Provenance".

Aspekte der Konkordanzen und Lesarten beschränken, wie sie für französische und italienische Quellen etabliert sind, sondern müßte darüber hinaus auch Aspekte einer „tradition typographique" und der peripheren Überlieferung berücksichtigen. Für eine Handschrift wie Bux sind überdies der Intabulierungsvorgang und seine Konsequenzen für die musikalische Struktur einzubeziehen, als ein Faktor, der bislang nur ansatzweise untersucht wurde.[20]

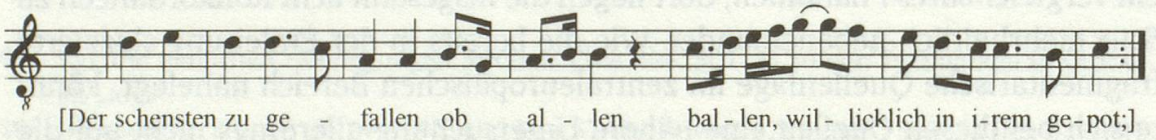
(3) Bisher wurden vor allem Übertragungen der deutschen Liedeinträge aus Sche veröffentlicht. Mehr noch als bei den übrigen Einträgen, deren Konventionen des Satzes und der Notation weitgehend bekannt sind, ist man für dieses Repertoire in einem besonderen Maße auf eine Interpretation des Befundes in der Quelle angewiesen. Damit reflektieren die Transkriptionen vor allem die Voraussetzungen des Übertragenden, was die bislang sehr unterschiedlichen Resultate erklärt. Dies verdeutlicht ein Vergleich zweier Übertragungen von Sche 1 (fol. 2), „Der schonsten czu gefallen", von Heinrich Besseler und Hugh Myers Birmingham (vgl. Notenbsp. 33 a–c).[21]



(a) Cantus und Tenor (* Schlüsselwechsel C2 zu C1)



(b)



(c)

Notenbsp. 33 a–c: (a) Sche 1 (fol. 2), T.1–T.7; (b) nur Cantus nach der Übertragung von Besseler und (c) von Birmingham

20 Vgl. Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*.

21 Besselers Transkription im Manuskript zur *EDM*-Ausgabe von Sche (Besseler, *Das Liederbuch*); Birmingham, *Schedel's Songbook*, 183 (Nr. 1); eine dritte, hier nicht berücksichtigte Übertragung in Eitner, „Münchner Liederbuch", 56–7 (Nr. 12), entspricht weitgehend der von Besseler.

Die Transkription des Notierten führt bereits im ersten Stollen zu einigen Eigenheiten des Satzes und der Aufzeichnung (Notenbsp. 33 a). Diese betreffen etwa eine Fortschreitung in parallelen Quinten (T.1–T.2) bzw. Quarten (T.3–4) und eine Klauselbildung mit Quartvorhalt im Cantus (T.6). Besseler vermeidet diese Probleme in seiner Übertragung durch eine Transposition des Beginns um eine Terz nach unten; dabei ignoriert er allerdings den in der Quelle angezeigten Schlüsselwechsel (in T.4), um den Stollenschluß in T.7 im Einklang zu erreichen (Notenbsp. 33 b). Birmingham hingegen umgeht die in der Quelle notierten Parallelen, indem er die erste Stollenhälfte mit Ausnahme des ersten und letzten Tones um eine Sekunde transponiert, den Schlüsselwechsel hingegen und damit den Stollenschluß auf der Quinte behält er bei (Notenbsp. 33 c). Für beide – musikalisch natürlich sinnvollen – Lösungen finden sich keine Anhaltspunkte in der Aufzeichnung, sie beruhen allein auf einem Einlösen eines kompositorischen oder satztechnischen Anspruches, der auf Konventionen, die außerhalb dieser Aufzeichnung gewonnen wurden, beruht.

Dabei handelt es sich bei Sche 1 um einen der ganz wenigen Einträge in Hartmann Schedels Musikhandschrift, die mehrere Spuren einer Korrektur zeigen (siehe Abb. 25 auf der folgenden Seite). Hinzuweisen ist beispielsweise auf die sorgfältige Rasur einer falsch gesetzten Minima im Cantus (6. Note der ersten Zeile) und die Anzeige eines nachträglich eingefügten Schlüsselwechsels (in der Mitte der ersten Zeile). Darüber hinaus korrigierte eine – andere? –[22] Hand in der zweiten Zeile des Cantus eine ganze Passage (Zeile 2) und verbesserte im Tenor eine Semiminima in eine Minima (Mitte der letzten Zeile). Es bietet sich also das Bild eines zwar mehrfach korrigierten Eintrages, aber aus der Perspektive eines kodifizierten Kontrapunktes gleichwohl nicht korrekten Satzes.

Hinsichtlich der Korrekturen in Sche ist festzuhalten, daß eindeutig von anderer Hand, also nachträgliche, und nicht unmittelbar während des Schreibvorganges angebrachte Korrekturen nur in der ersten Lage zu beobachten sind. Sie betreffen neben dem genannten Fall auch die Einträge „Senlich thut sich verlangen" (Sche 6, fol. 6v–7), „In lyb ist mir meyn h*er*cz ynczund" (Sche 9, fol. 9v–10) sowie „Elend du hast Vmfangen mich" (Sche 11, fol. 11v–12). Im ersten Fall wurden im Beginn des Tenors mehrere Noten radiert und über der Rasur um eine Sekunde höher nochmals eingetragen sowie eine fälschlich gesetzte Minima-Cauda in einer Kadenzsituation getilgt.[23] Der insgesamt problematische Satz (mit fehlender Schlüsselung, Oktavparallelen und harschen Dissonanzen) blieb damit aber – wie der in Sche 1 – letztlich unkorrigiert. In Sche 9

22 Ausweislich der charakteristischen Notenzeichen, die Form des Signum congruentium und des Custos dürfte es sich um Hand D handeln, die mit Hartmann Schedel identifiziert werden könnte (siehe die Aufstellung mit der Handverteilung in Sche in Anhang 1).

23 Fol. 6v Ende von Zeile 2 und zu Beginn von Zeile 3.

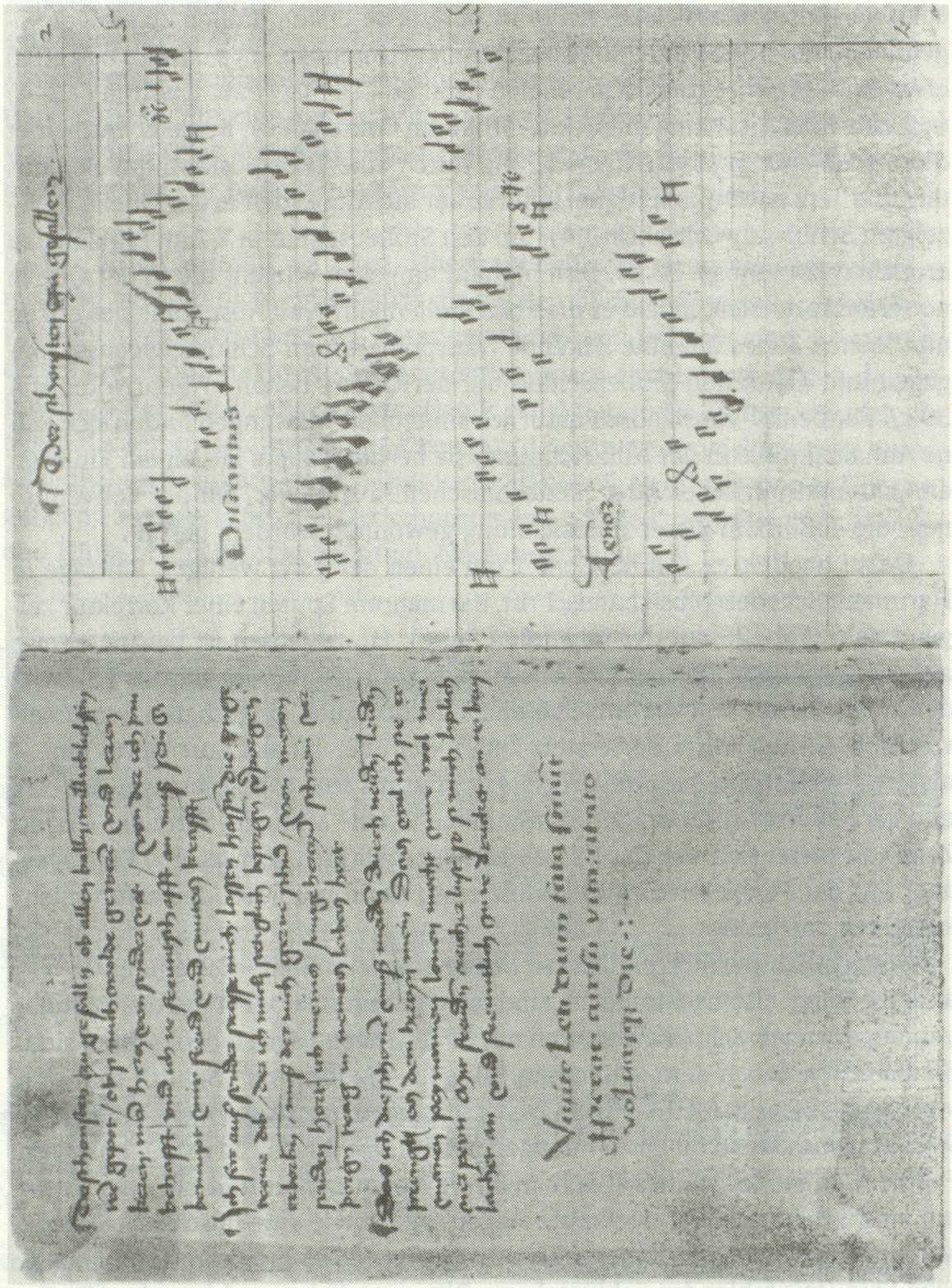


Abb. 25: Sche 1 (fol 1v–2): „Der schonsten czu gefallen …“

wurde wiederum im Tenor eine fehlende Note vor der zweiten Kadenz eingeflickt.[24] Im letzten Fall schließlich sind vielfache Korrekturen zu beobachten, wobei sie hier teilweise substanziellere Verbesserungen betreffen, aber auch nicht immer zu einer korrekten Fassung führen.[25]

Dieser Befund verweist auf die generelle Problematik der Notation deutscher Lieder, von denen die bisher in der Forschung diskutierten Frage des sogenannten Wechselrhythmus, also von wechselnden Taktarten je nach Sprachfall und musikalischer Situation, nur ein Aspekt unter mehreren ist.[26] Wie auch andere Einträge dieses Repertoires in Sche nahelegen, so könnten in dieser zweistimmigen Aufzeichnung eines deutschen Liedtenors einfache usuelle Praktiken eine Rolle spielen wie auch in diesem Umfeld mit einem eigenen Verhältnis zu musikalischer Schriftlichkeit zu rechnen ist. In jedem Fall hätte eine Ausgabe solche Informationen der Handschrift zu berücksichtigen – und nicht zu unterdrücken, wenn sie dieser Musikhandschrift als Quelle gerecht werden will.

***

Das sogenannte „Schedelsche Liederbuch" und sein Schreiber Hartmann Schedel erweisen sich als ein sehr ergiebiger Untersuchungsgegenstand für eine Vielzahl von exemplarischen Fragen nach dem medialen Charakter einer Musikhandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diese zu stellen und ihre Konsequenzen zu bedenken bildet die Voraussetzung für eine weitere Auswertung und auch eine Edition des Inhaltes. Ein wesentliches Ergebnis dieser Studien stellt die Einsicht dar, daß eine Musikhandschrift an sich noch keine Aussage über ihre Verwendung und Funktion zuläßt. Vielmehr ist eine Fülle von unterschiedlichen Möglichkeiten in Betracht zu ziehen, wobei sich die Begrenzung auf die etablierten Konzepte wie Repräsentationshandschrift,

24 Fol. 9v Zeile 3.

25 So wurde von einer zeitgenössischen Korrekturhand im Cantus T.9,3 die Minima f^1 nachgezogen und eine punktierte Semibrevis f^1 (korrekt wäre eine Minima gewesen) eingefügt sowie die folgenden drei Semiminimem um eine Sekunde nach unten versetzt; im T.17,3–4 wurden die zuerst notierten Semibreven in Minimen umgewandelt, wobei trotzdem noch ein Minima-Wert fehlt; in T.26,7 schließlich wurde die notierte Minima e^1 in eine Semiminima umgewandelt – alle übrigen Korrekturen gehören entweder zum ersten Schreibvorgang oder stammen aus jüngerer Zeit (so die um eine Sekunde nach oben korrigierte Minima d^1 im Cantus T.2,2).

26 Diese Thematik zeigt sich beispielsweise in Notenbsp. 33 c: Birmingham wählte wegen des Sprachfalls von „Der schonsten" einen Zweier-Takt für den Beginn; konsequenterweise mußte er in T.7 die notierte Longa für die Wiederholung durch eine Viertelnote wiedergeben.

Materialsammlung, Monument, Musiziervorlage etc.[27] als zu eng erweist – das Lesen eines Textes stellt nur eine Variante des Gebrauchs unter vielen dar. Besonders das gegenüber einer Nutzung scheinbar zweckfreie bzw. selbstreferentielle Abschreiben und Sammeln eines Bibliophilen spielt im Falle von SCHE ganz offensichtlich eine bedeutende Rolle, wobei der humanistische Gestus des Sammelns, Bewahrens und Überlieferns eine zusätzliche Motivation lieferte. Vor allem dieser Haltung verdanken wir die Entstehung und in gewissem Sinne auch glückliche Überlieferung einer in vielerlei Hinsicht herausragenden Musikhandschrift: „Sic vn*us* colligit alter collecta dispergit Et Rotus fortunae *semper* mutabilis est :–".

27 Vgl. diese Kategorisierungen als „Formale Funktionen" bei Schwindt, „Quellen", Sp. 1977–83.