

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	48 (2007)
Artikel:	"carmen Pauli Hofhaymer, quod Tandernacken inscribitur". Ein in vier Tabulaturbüchern überliefertes Zeugnis der Orgelkunst des frühen 16. Jahrhunderts
Autor:	Strobl, Johannes
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858715

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: 12.01.2026

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

«carmen Pauli Hofhaymer, quod Tandernacken inscribitur». Ein in vier Tabulaturbüchern überliefertes Zeugnis der Orgelkunst des frühen 16. Jahrhunderts

Von Paul Hofhaimers Ruhm als Organist, wie ihn viele schriftliche Zeugnisse überliefern,¹ können wir uns nur anhand einiger weniger Werke ein Bild machen. Sieht man von den zahlreichen Intavolierungen Hofhaimerscher Liedsätze in den handschriftlich überlieferten wie den gedruckten Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts ab, bleiben nach heutiger Kenntnis nur vier eigenständige Orgelwerke übrig, für die wir die Autorschaft von Paul Hofhaimer als gesichert annehmen dürfen. Dabei liegt uns in keinem Fall eine Aufzeichnung von Hofhaimers eigener Hand vor. Die einzelnen Stücke finden sich in verschiedenen Orgeltabulaturen, zumeist aus dem Umfeld von Hofhaimers Schüler- und Enkelschülerkreis.

Othmar Luscinius erwähnt in seiner *Musurgia seu praxis musicae* (Strassburg, 1536) das Carmen *Tandernacken* von Paul Hofhaimer als herausragendes Beispiel eines Stücks in der perfekten dreiteiligen Taktart:²

Et quidem temporibus quoddam est Perfectum quale videlicet ternario numero conficitur: cuius generis temporum exstat insigne carmen Pauli Hofhaymer, quod Tandernacken inscribitur.

Demnach scheint dieses Werk, dem wie zahlreichen anderen Kompositionen der Zeit³ das niederländische Lied *Tandernaken, al op den Rijn*⁴ als *cantus firmus* zugrunde liegt, den Zeitgenossen durchaus ein Begriff gewesen zu sein.

Heute nimmt der *Tandernack* unter Paul Hofhaimers Orgelkompositionen hinsichtlich seiner Überlieferungsgeschichte eine besondere Posi-

1 Vgl. die zahlreichen Angaben bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 3–68.

2 Zitiert nach VAN DUYSE, *Het oude nederlandsche lied II*, S. 1055. Freie Übersetzung bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 30.

3 Vgl. die Auflistungen bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 155 ff. oder MERIAN, *Kotter*, S. 28 ff.

4 VAN DUYSE, *Het oude nederlandsche lied II*, S. 1050 gibt die Melodie in der Überlieferung des Antwerpener Liederbuchs (1544) wieder. Seither greifen Wissenschaft und Praxis für den *cantus firmus* des Liedes immer wieder auf diese Publikation zurück.

tion ein: Während die anderen drei uns bekannten Hofhaimerschen Orgelwerke jeweils nur in einer einzigen Fassung überliefert sind (*Salve Regina* in der Tabulatur des Fridolin Sicher, *Recordare* in der Tabulatur des Leonhard Kleber sowie ein dem «Magister Paulus» zugeschriebenes *Carmen* in der anonymen Orgeltabulatur aus dem Heilig-Geist-Kloster in Krakau), existieren von Paul Hofhaimers *Tandernack* vier Fassungen in vier Quellen, die einander soweit gleichen, dass man von vier verschiedenen Versionen ein- und desselben Stücks sprechen kann. Außer in den bereits erwähnten Tabulaturbüchern von Sicher und Kleber findet sich eine Fassung des *Tandernack* noch in einem Tabulaturbuch aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach (dort eingetragen von Hans Kotter) sowie einer weiteren heute in der Basler Universitätsbibliothek aufbewahrten anonymen Tabulaturhandschrift.⁵

Das Forschungsinstitut für Salzburger Musikgeschichte an der Universität Salzburg hat den lang gehegten Wunsch einer kritischen Neuedition der Werke Paul Hofhaimers in den letzten Jahren im Rahmen der *Denkmäler der Musik in Salzburg* in die Tat umzusetzen begonnen.⁶ In diesem Zusammenhang werden auch Hofhaimers Orgelwerke sowie die zahlreichen Intavolierungen seiner Liedsätze zum Spiel am Tasteninstrument neu durchgesehen.⁷ Nach dem Prinzip der Edition einzelner Quellen werden hier alle greifbaren Fassungen eines Titels berücksichtigt, um dem Benutzer in Praxis und Wissenschaft einen möglichst breiten Eindruck von Verbreitung und Rezeption der Werke zu erschließen, die mit der Orgelkunst Paul Hofhaimers und deren Weiterwirken in Zusammenhang gebracht werden können. Im Fall des *Tandernack* wird erstmals der Notentext aller vier Fassungen in einer Publikation nebeneinander zu stehen kommen. Dies nimmt der vorliegende Beitrag zum Anlass, die vier Versionen dieses wichtigen Werks aus der Tasteninstrumentenliteratur des frühen 16. Jahrhunderts einigen analytischen Beobachtungen auszusetzen und damit an die bereits geleisteten vergleichenden Studien anzuknüpfen.

5 Diese vierte Quelle wird in der Literatur nicht immer berücksichtigt: MOSER, *Hofhaimer*, S. 155; RADULESCU, *Problem der Intavolierungen*, S. 137 f.; sowie KOTTERBA (ed.), *Kleber*, S. 178 f. erwähnen nur drei Quellen.

6 Bereits erschienen: Paul Hofhaimer, *Ausgabe sämtlicher Werke I, Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl (Denkmäler der Musik in Salzburg, 15/I), Salzburg, Selke Verlag, 2004.

7 In Vorbereitung: STROBL (ed.), *Hofhaimer*.

Die vier Quellen

CH – BASEL, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, F IX 22
 Orgeltabulatur aus dem Besitz des Bonifacius Amerbach
 fol. 24v²–7v²: «TANDERNACK VF DEM / RIN LAG. PAVLI HOF /
 HEIMER MAX. AEMILIANI / IMP. MUSICI. CARMEN.»
 fol. 103r¹–04r³: «ANDERNAK Altus. s fo 24. / in fa. Von eim andren
 darzu zuschlage[n]»

Das Tabulaturbuch des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach⁸ enthält 55 Sätze und Intavolierungen, Tänze und freie Werke. Es handelt sich um ein überwiegend weltlich ausgerichtetes Repertoire, bestimmt in erster Linie zum häuslichen Musizieren in einer humanistisch geprägten Umgebung. Von drei späteren Eintragungen abgesehen lässt sich der Entstehungszeitraum der Tabulatur auf die Jahre 1513 bis 1518 eingrenzen. Hans Kotter und Johannes Weck sind als Schreiber des größeren Teils der darin aufgenommenen Stücke identifiziert. Die dritte Handschrift gehört nach neueren Textvergleichen dem württembergischen Boten Jacob Ceir und nicht dessen Sohn Christoph. Hans Kotters *Kochersperger Spanieler* trug Bonifacius Amerbach selber in sein Tabulaturbuch ein. Unidentifiziert bleibt der Schreiber der oben erwähnten einzelstehenden Altstimme am Ende des Buchs.⁹

Hans Kotter hat Paul Hofhaimers *Tandernack* in Amerbachs Tabulaturbuch eingetragen (s. Abb. 1). Soweit sich dies heute beurteilen lässt, dürfte es sich dabei um die älteste der vier erhaltenen Fassungen des Hofhaimerschen Satzes handeln. Die Zuschreibung von der Hand Bonifacius Amerbachs nennt Paul Hofhaimer namentlich als Autor des Stücks. Ebenso vermerkt Amerbach oberhalb der am Ende des Tabulaturbuchs in weißer Mensuralnotation aufgezeichneten Stimme, dass es sich dabei um einen Altus zu *Tandernack* handle, der von einem anderen Spieler «dazu geschlagen» werden soll.

Diese Altstimme hat sowohl der Praxis wie der Wissenschaft allerhand Kopfzerbrechen bereitet. Zunächst muss festgehalten werden, dass die dreistimmige Orgelkomposition einen in sich geschlossenen musikalischen Satz überliefert, der keiner Ergänzung bedarf. Der kuriose Nachtrag stellt weder einen Grund dar, Kotters ursprüngliche Fassung des *Tandernack* als unvollkommen zu betrachten, noch gibt er Anlass, diese

8 Neuedition: MARX (ed.), *Amerbach-Tabulatur*.

9 KMETZ, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 75 ff.

eine Quelle als den anderen überlegen anzusehen. Ob man nun die Altstimme – von der wir nicht wissen, woher sie genau stammt – als Hinweis dafür werten kann, dass dem dreistimmigen Orgelsatz ein vierstimmiger Ensemblesatz voraus gegangen ist, darf bezweifelt werden.¹⁰ Hans Buchner, Hofhaimers bedeutendster Schüler, geht in seinem *Fundamentum* ganz selbstverständlich von der Dreistimmigkeit aus, wenn er zeigt, wie ein Organist aus einem vorgegebenem *cantus firmus* ein Stück entwickeln soll.¹¹ Ein Vergleich mit den zahlreichen Beispielen in Buchners *Fundamentum* macht deutlich, dass der reiche dreistimmige Satz des Hofhaimerschen *Tandernack* dieser Organistenpraxis sehr nahe steht.

Was die praktische Umsetzung einer vierstimmigen Lösung hinsichtlich des ‹Dazuschlagens› der Altstimme angeht, wird man weiterhin verschiedene Möglichkeiten erproben und beurteilen müssen. Obwohl es die Aufzeichnung in Mensuralnotation nicht eben nahe legt, geht man zunächst wohl von einem zweiten Organisten aus, der die Altstimme übernimmt. Eine Ausführung auf zwei Tasteninstrumenten – im häuslichen Umkreis durchaus denkbar – oder wenigstens zwei Manualen scheint aus technischen und klanglichen Gründen angebrachter als eine dreihändige Lösung auf einer einzigen Klaviatur. Nicht auszuschließen ist aber auch, dass ein anderes Instrument für diese zusätzliche Stimme herangezogen werden kann. Abgesehen von solchen Besetzungsfragen sieht sich jeder Versuch, die in Amerbachs Tabulaturbuch vorgeschlagene vierstimmige Version des *Tandernack* zu realisieren, aber vor allem mit dem Problem konfrontiert, dass die Altstimme zwei Takte länger ist als die von Kotter notierte Fassung des *Tandernack*.¹²

- 10 Moser stellt die Überlegung an, diese Altstimme könne einer vierstimmigen Urfassung des Werks «als Carmen etwa für Großgeigenquartett» zugeordnet werden: vgl. MOSER, *Hofhaimer*, S. 155.
- 11 Interessant ist, dass Buchner im Abschnitt über das Intavolieren von Vokalsätzen hingegen von vier- und mehrstimmigen Kompositionen ausgeht, wenn er bezüglich der Anordnung der Stimmen in der Tabulatur erklärt, dass der Diskant in Noten immer ganz oben stehen müsse, während es bei der Notation der anderen Stimmen verschiedene Gepflogenheiten gebe. Er selber empfehle, den Bass unter den Diskant zu setzen, darunter den Alt, danach den Tenor und am Schluss die weiteren Stimmen einzutragen: vgl. SCHMIDT (ed.), *Buchner*, I, S. 16.
- 12 Dieser Umstand wird in der Literatur oft nicht explizit erwähnt, doch alle Notenausgaben müssen zwangsläufig dazu Stellung nehmen und eine Lösung anbieten.

CH – ST. GALLEN, Stiftsbibliothek, Ms. 530
 Orgeltabulatur des Fridolin Sicher
 fol. 26r⁴–27v²: «Finis Duo Sequitur Dandernack»

Der St. Galler Organist Fridolin Sicher begann mit den Eintragungen in seine heute auch als «St. Galler Orgelbuch»¹³ bekannte Tabulatur vermutlich ab 1512 während seiner Studienzeit bei Johannes Buchner in Konstanz. 1521 dürfte das Buch in seiner heutigen Gestalt bis auf einen späten Nachtrag aus dem Jahr 1531 abgeschlossen gewesen sein. Zwei Drittel der darin enthaltenden Stücke stehen in liturgischem Zusammenhang oder sind Intavolierungen geistlicher Vokalwerke, die anderen gehen auf weltliche Vokalvorlagen oder *cantus firmi* zurück. Tänze oder freie Präambeln kommen nicht vor. Auffallend ist, dass viele Sätze nur sparsam oder überhaupt nicht koloriert erscheinen. Dies deutet ebenso wie die inkonsistente Behandlung der Akzidentien darauf hin, dass Sicher dieses Buch als Sammlung für seine eigene Organistenpraxis angelegt hat. Während er bei den Versen des *Sahe Regina* mehrfach auf Hofhaimer als Komponisten hinweist, fehlt im Fall des *Tandernack* jeder Hinweis auf dessen Autorschaft.

D – BERLIN, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz,
 Ms. Mus. 40026
 Orgeltabulatur des Leonhard Kleber
 fol. 17v¹–20r¹: «Tanndernack / In la.»

1524 beendete Leonhard Kleber, Organist im schwäbischen Pforzheim, mit einem eigenhändigen Vermerk die Orgeltabulatur,¹⁴ mit deren Niederschrift er um 1520 begonnen hatte. Ein erster Teil enthält 51 manualiter zu spielende Stücke, ein zweiter 62 Werke, für die Kleber den Gebrauch des Pedals fordert. Die Tabulatur enthält liturgisches Repertoire, Intavolierungen geistlicher und weltlicher Liedsätze, aber auch zahlreiche Präambeln und da und dort Improvisationsanleitungen. Wie bei Sichers Orgelbuch handelt es sich auch bei Klebers Tabulatur um eine Sammlung, die er zum eigenen Gebrauch für Gottesdienst und Unterricht angelegt hat. Allerdings werden die einzelnen Stücke nach einem offenbar zuvor festgelegten Plan und mit großer Sorgfalt in die Tabulatur eingetragen.

13 Neuedition: MARX (ed.), *St. Galler Orgelbuch*.

14 Neuedition: KOTTERBA (ed.), *Kleber-Tabulatur*.

CH – BASEL, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, F IX 57
Orgeltablatur eines unbekannten Schreibers
fol. 1v¹–4v¹: «P. H. Tanernach»

Diese nur zwei Stücke umfassende Orgeltablatur aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhundert dürfte ursprünglich Teil eines größeren Manuskripts gewesen sein. Über die Herkunft der Quelle, ihren Schreiber oder Besitzer lassen sich keine Angaben machen. Anlage und Handschrift legen einen Berufsschreiber als Verfasser der Quelle nahe, der Eintrag von Hofhaimers *Tandernack* lässt Rückschlüsse auf Entstehungszeitraum und -gebiet zu. Möglicherweise war die Quelle Bestandteil des Amerbach-Kabinetts und gelangte so in die Bestände der Basler Universitätsbibliothek.¹⁵ Dass die Initialen in diesem Fall ohne Zweifel mit Paul Hofhaimer in Zusammenhang gebracht werden können, unterstützt die Zuweisung anderer Stücke mit dem Zusatz «P. H.» in den Orgeltablaturen des 16. Jahrhunderts, denen solch eindeutige Konkordanzen fehlen.

Wenn nun die einzelnen überlieferten Fassungen des *Tandernack* von Paul Hofhaimer miteinander verglichen werden, so geht es dabei vor allem um jene Stellen, an denen sich die einzelnen Versionen deutlich voneinander unterscheiden, um solche, die Rückschlüsse auf die Beziehung der Fassungen untereinander zulassen, oder um andere, die für eine einzelne Niederschrift besonders charakteristisch erscheinen. Als in diesem Zusammenhang nicht relevant betrachtet werden kleine Varianten in der Rhythmisierung des *cantus firmus*, für die Satzstruktur unwesentliche Notationsunterschiede (wenn etwa eine punktierte Minima, der eine oder mehrere Semiminimen folgen, in einer anderen Quelle als Minima, gefolgt von einer Semiminapause aufgezeichnet wird) oder die verschieden gehandhabte Kürzung von Noten, die aus satz- oder grifftechnischen Gründen nicht in ihrer vollen Länge ausgehalten werden können. Auch die Verwendung der in Buchners *Fundamentum* beschriebenen ‹Mordentes› wird in den einzelnen Quellen unterschiedlich behandelt, bleibt jedoch für den Vergleich des Notentextes ohne Bedeutung.

15 KMETZ, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 182 f.

Erster Vergleich: Kotter / Kleber

Der bei Kleber ohne Angabe zum Autor überlieferte *Tandernack in la* kann durch die Konkordanz mit Kotters Version in Amerbachs Tabulaturbuch Paul Hofhaimer zugeschrieben werden. Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung weichen die beiden Überlieferungen dennoch an zahlreichen Stellen entscheidend voneinander ab, sodass uns damit zwei selbständige Fassungen eines Werkes vorliegen. An Hand einiger ausgewählter Beispiele sollen die wichtigsten Unterschiede zwischen Kotters und Klebers Aufzeichnung des *Tandernack* von Paul Hofhaimer im Folgenden ausführlicher dargestellt werden.



Notenbeispiel 1

Hinsichtlich des *cantus firmus* fallen in Takt 6 erste Unterschiede zwischen Kotters und Klebers Überlieferung ins Auge. Entsprechend der ersten Zäsur in der Liedvorlage ergibt sich hier eine erste Zwischenkadenz im Hofhaimerschen Satz. Auch in weitere Folge wird sich zeigen, dass sich die einzelnen *Tandernack*-Versionen besonders an solchen Schnittstellen voneinander abheben. Kotter zeigt in den Unterstimmen eine satztechnisch und klanglich bessere Lösung, die Kolorierung der Oberstimme führt in gleichmäßigem Schwung auf die Kadenz hin. Klebers Version verharrt, von der Kadenzfloskel im Diskant abgesehen, in durchgehenden Minimen. Der Kontrapunkt zwischen Tenor und Bass ist deutlich weniger gut gelungen. Hier erweisen sich auch die beiden anderen später zu besprechenden Fassungen des *Tandernack* als problematisch.

Hinsichtlich der Oberstimme wird in diesem ersten Beispiel ein prinzipieller Unterschied der beiden Versionen sichtbar. Die von Kotter überlieferte Fassung zeigt deutlich größere Experimentierfreudigkeit in der Kolorierung, arbeitet oft mit kleineren Notenwerten, strebt nicht allein nach längeren Abschnitten durchgehender Bewegung in der Oberstimme, sondern zielt stärker als die bei Kleber notierte Fassung auf ein rhythmisches Zusammenwirken aller drei Stimmen ab.

Notenbeispiel 2

Die zweite Kadenz in Takt 14 ist ein weiteres gutes Beispiel dafür, wie Kotters Version des *Tandernack* gern einen um einige kleine Zutaten reicherer Satz überliefert.¹⁶ Zwei Semiminimen am ersten Schlag der Ober-

16 Auch die Kadenz in Takt 50 ist in diesem Zusammenhang interessant.

stimme, die anschließend in Sextparallelen zum Tenor geführt wird, sowie die andere Rhythmisierung der Bassstimme lassen den Satz mit einfachen Mitteln geschmeidiger erscheinen als bei Kleber.¹⁷

Die nächsten beiden Takte formulieren eine Überleitung zur Reprise des *cantus firmus*. Interessant ist hier vor allem Takt 16: Kotter und Kleber überliefern einen klanglich identischen Satz, zeigen in der Verteilung der Töne auf die Stimmen aber unterschiedliche kontrapunktische Vorstellungen. Kotter wiederholt in Takt 16 im Tenor den Schlusston der vorangegangen Kadenz. Der Neubeginn des *cantus firmus* in Takt 17 erscheint in seiner stark verkürzten, rhythmisch versetzten Gestalt wie nur angedeutet. Das in Takt 15 begonnene Überleitungsmotiv, imitiert einen Takt später im Diskant, wird kontrapunktisch logisch weitergeführt, wodurch eine Stimmkreuzung zwischen Tenor und Bass entsteht. Kleber hingegen ordnet in Takt 16 die wiederholten Schlusstöne des *cantus firmus* dem Bass zu, Tenor und Bass kreuzen sich somit nicht. Für den Tenor ergibt sich in Klebers Fassung dadurch vor der eigentlichen Wiederaufnahme des *cantus firmus* ein freier Einleitungstakt. Der Neubeginn des *cantus firmus* danach entspricht exakt dem Beginn des Stücks.

Dieser Takt 17 mit der Wiederholung der ersten Zeile des *cantus firmus* ist ein gutes Beispiel für die unterschiedliche Art der Oberstimmenbehandlung in den *Tandernack*-Fassungen von Kotter und Kleber. Bei Kotter beobachtet man die Tendenz, dass dem Verlauf des Diskants an vielen Stellen besonders Beachtung geschenkt wird – mit der Konsequenz, dass die Unterstimmen (auch der *cantus firmus*) an manchen Stellen (möglicherweise nachträglich) angepasst werden müssen. In Klebers Überlieferung scheint die Bewegung der Oberstimme eher auf das von Tenor und Bass vorgegebene Gerüst bezogen und dementsprechend einfacher.

Im daran anschließenden Abschnitt übersteigt in Hofhaimers *Tandernack* der Bass den Tenor, der nun bis einschließlich Takt 33 tiefste Stimme des Satzes bleibt. Dies fällt sicher nicht zufällig fast genau mit der im Lied vorgegebenen Wiederholung der ersten beiden Zeilen des *cantus firmus* zusammen. Durch die Stimmkreuzung entsteht ein neuer Kontrapunkt zwischen Tenor und Bass, der zwangsläufig zu einer neuen Oberstimme führen muss. Somit entsteht für den Gesamtsatz nicht der Eindruck einer Wiederholung.

¹⁷ Vgl. dazu auch die bei Kotter anders als bei Kleber immer wieder auftretenden punktierten Rhythmen in Tenor und Bass, die dem Gesamtsatz kleine zusätzliche Impulse verleihen, etwa in Takt 3, 27, 41 oder 56.

Kotter

22

Kleber

22

Notenbeispiel 3

Wieder ist es die erste Zwischenkadenz, für die Kotter und Kleber verschiedene Versionen des Hofhaimerschen Satzes überliefern. Die Kadenzfloskel in Takt 22 weist Kotter dem Bass zu, die Stimmen werden danach logisch weitergeführt. Bei Kleber nimmt der Satz direkt vor der Kadenz einen anderen Verlauf, sodass dieselbe Figur im Diskant zu stehen kommt. Der Anschluss zum folgenden Takt, dessen Beginn mit Kotter übereinstimmt, darf als satztechnisch deutlich weniger geglückt angesehen werden. Auch bei der nächsten Kadenz in Takt 30 überzeugt die Standardkadenzformel von Kotters Version mehr als die rhythmisch entsprechende Diskantfigur bei Kleber:

Kotter

29

Kleber

29

Notenbeispiel 4

In der Oberstimme zeigt sich zwischen diesen beiden Kadenzzen bei Kotters Fassung wieder die Tendenz zu reicherer Kolorierung,¹⁸ die ganze Passage wirkt dadurch belebter als bei Kleber. Sogar der für den Satz an sich vernachlässigbare Unterschied, ob eine Note übergebunden oder wieder angeschlagen wird,¹⁹ verstärkt diesen Eindruck.

Notenbeispiel 5 zeigt zwei Stimmen (Oberstimme oben, Bassstimme unten) für Takt 37 von zwei verschiedenen Fassungen: Kotter (oben) und Kleber (unten). Die Stimmen sind in Klaviertastaturnoten dargestellt. In Takt 37 ist die Oberstimme in beiden Fassungen gleich: sie spielt eine Reihe von Achtelnoten. Der Unterschied liegt in der Bassstimme: Kotter spielt eine Reihe von Achteln, während Kleber eine Reihe von Sechzehnteln spielt. Dies verdeutlicht die unterschiedliche Kolorierung und Lebhaftigkeit der Fassungen.

Notenbeispiel 5

Als Überleitung nach der nächsten Kadenz erscheint Takt 37 in beiden Fassungen klanglich identisch. Kleber notiert logischer, wenn er den Tenor pausieren lässt und die parallelen Dezimen zur Oberstimme dem Bass zuteilt.²⁰

18 Dies sieht man an den Verzierungen in Takt 23 und 28, der gleichmäßig durchgehenden Bewegung in Takt 29 oder dem wiederholten punktierten Rhythmus in Takt 31.

19 Gemeint ist das *f'* der Oberstimme in Takt 33. Ebenso lässt die Beigabe kleiner, für den Satz unerheblicher Verzierungsflösken wie später in Takt 41 und 42 Kotters Version reicher erscheinen.

20 Dieselbe Situation lässt sich später auch in Takt 57 beobachten.

Kotter

Kleber

Notenbeispiel 6

Wie sehr die Notation auf die Tatsache eingeht, dass lange Noten – dies betrifft oft den *cantus firmus* – in der praktischen Umsetzung aus Gründen der Stimmführung oder bedingt durch grifftechnische Notwendigkeiten gekürzt werden müssen, wird in den Tabulaturen allgemein ohne große Konsequenz gehandhabt. Der Vergleich dieser beiden Handschriften zeigt das deutlich: Kotter wiederholt beispielsweise in Takt 42 den *cantus firmus*-Ton erst gar nicht, da der Bass in direkter Folge dieselbe Lage beansprucht und der Ton in jedem Fall gekürzt werden müsste, während Kleber hingegen dies unberücksichtigt lässt. Einen Takt später zeigt sich ein umgekehrtes Bild. Dort begegnet uns auch einmal bei Kleber eine sonst für Kotter typische Durchgangsnote im Bass.

Kotter

Kleber

Notenbeispiel 7

In Takt 45 fehlt seltsamerweise bei Kotter jene Parallelbewegung zwischen Oberstimme und Bass, die Kleber überliefert und die in Bezug auf ähnliche Überleitungstakte im Verlauf des Stücks logisch erscheint, auch hinsichtlich des folgenden Taktes, der diese Figur erst in beiden Außenstimmen, dann noch einmal im Bass allein sequenziert.²¹ Dafür vermeidet Kotter zu Beginn von Takt 46 mit dem *f'* in der Oberstimme den leeren Quintklang.

Der Abschnitt von Takt 51 bis Takt 54 fällt durch rhythmische Gegebenakzente des Basses zum *cantus firmus* auf, die Oberstimme entfaltet sich darüber in einer durchgehenden Bewegung. In Kotters Fassung entfaltet diese neue Idee innerhalb der Komposition durch äußerste Konsequenz noch größere Wirkung als bei Kleber, wo der *cantus firmus* in den beiden mittleren Taktten abweichend rhythmisiert wird.

Notenbeispiel 8

Die Takte 58 bis 60 zeigen in den beiden Fassungen zwei unterschiedliche, doch jeweils konsequent durchgehaltene und gleichermaßen überzeugende Lösungen sowohl für den Kontrapunkt zwischen Tenor und Bass wie auch für den Diskant. Für einmal erscheint die rechte Hand bei Kleber abwechslungsreicher koloriert, bei Kotter finden wir eine gleichmäßig durchgehende Oberstimme. Kleber sequenziert auch in den Un-

21 Umgekehrt zeigt von Kotters Fassung von Takt 65 bis 69 größere Konsequenz in der Parallelführung der Außenstimmen als die (vor allem in Takt 67 vermutlich fehlerhaft notierte) Version Klebers.

terstimmen ganz genau, Kotter überliefert eine hinsichtlich Kontrapunkt und Rhythmus interessantere Lösung.

Manche Unterschiede zwischen Kotter und Kleber scheinen sich durch Schreibversehen zu erklären, wie sie in den Orgeltabulaturen allgemein immer wieder vorkommen können.²²

Kotters Fassung von Hofhaimers *Tandernack* endet nach 75 Takten. Bei Kleber folgen ebenso wie in den beiden noch zu besprechenden Versionen noch zwei weitere Takte mit einer ausführlicheren Kadenz über dem liegenden letzten *cantus firmus*-Ton. Kotters Version endet auf d, während die anderen Fassungen auf a schließen, entsprechend der Anmerkung «in la» bei Klebers Titelangabe. Dass die von unbekannter Hand am Ende von Bonifacius Amerbachs Tabulaturbuch notierte Altstimme ebenfalls zwei Takte länger ist als der vorne im Buch von Hans Kotter eingetragene Hofhaimersche *Tandernack*, obwohl der Vermerk Amerbachs sie damit in Beziehung setzt, scheint ebenfalls dafür zu sprechen, dass die längere Version einer ‹Originalfassung› des Stücks näher steht. Warum Kotter diese letzten beiden Takte nicht überliefert, bleibt ein Rätsel.

Zweiter Vergleich: Kleber / Sicher

Die von Fridolin Sicher in sein Tabulaturbuch eingetragene Version des *Tandernack* von Paul Hofhaimer entspricht mit nur wenigen Abweichungen der von Leonhard Kleber mitgeteilten Version. Ein Vergleich anderer Konkordanzen zwischen diesen beiden Quellen zeigt, dass dies nicht immer in diesem Ausmaß der Fall ist. Handelt es sich um Intavolierungen von Vokalstücken, sind die Fassungen Klebers stets deutlich ausgearbeiteter und reicher koloriert als die entsprechenden Einträge bei Sicher, wo oft nur der reine Vokalsatz wiedergegeben wird. Im Gegensatz dazu weisen zwei in beiden Tabulaturen überlieferte Stücke von Hans Buchner, *Sancta Maria* und *Es ging ein Mann den Berg uff*, so wie Paul Hofhaimers *Tandernack* starke Ähnlichkeit auf. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich in diesen Fällen um direkt für das Tasteninstrument konzipierte Musik handelt, die Kleber und Sicher in ihre Tabulaturbücher eingetragen haben, und nicht um die Übertragung eines Vokalsatzes, den sie jeweils nach eigenen Vorstellungen bearbeiteten. Mit großer Wahr-

22 In Takt 48 unterscheiden sich die beiden Fassungen im zweiten Ton des *cantus firmus*: Kotter überliefert d', Kleber b'. Dies hat auch Konsequenzen für den Diskant. Am Beginn von Takt 72 liegen bei Kotter Tenor und Bass für einen Schlag eine Terz tiefer als bei Kleber, dessen Fassung näher am *cantus firmus* bleibt.

scheinlichkeit dürfen wir annehmen, dass Hans Buchner nicht nur für die Weitergabe seiner eigenen Kompositionen gesorgt, sondern auch bei der Vermittlung des Hofhaimerschen *Tandernack* eine wichtige Rolle gespielt hat.

Unter Berücksichtigung des Entstehungszeitraumes der beiden Tabulaturen kann man davon ausgehen, dass Sichers Niederschrift des Hofhaimerschen *Tandernack* früher erfolgte als jene von Kleber. Dass für den Vergleich mit Kotters vermutlich ältester Fassung dennoch die Version von Kleber herangezogen wurde, hängt mit Klebers wesentlich genauerer und sorgfältigerer Notationsweise zusammen. Sichers Notationspraxis geht vor allem mit Akzidentien ausgesprochen inkonsequent um, sodass in diesen Fragen immer wieder Kleber als Referenzquelle befragt werden muss. Auch in rhythmischer und satztechnischer Hinsicht tauchen bei Sicher ab und zu Fehler auf. Hier kann wieder der Vergleich mit Kleber an der einen oder anderen Stelle hilfreich sein. Außerdem verzichtet Sicher in der Oberstimme völlig auf die Kennzeichnung von ‹Mordentes›.

Im Grunde deckt sich aber Sichers Fassung des *Tandernack* bis auf wenige Unterschiede²³ vollkommen mit jener von Kleber. In Takt 6 fallen drei Oktaven zwischen Tenor und Bass auf.²⁴ Verschiedene andere Divergenzen lassen sich möglicherweise auf Schreibversehen zurückführen.²⁵

Notenbeispiel 9

23 Zusätzlich zu den im Folgenden beschriebenen Stellen soll noch Takt 24 erwähnt werden: Sicher setzt im *cantus firmus* anstelle einer Pause eine weitere Note, der Bass verläuft rhythmisch nicht genau parallel zur Oberstimme wie bei Kleber.

24 Vgl. oben Notenbeispiel 1.

25 So notiert Sicher zum Beispiel am Ende von Takt 12 ein *G* im Bass, während Kleber (satztechnisch besser) *B* überliefert. Hingegen kann man in Takt 67 Klebers Basslinie nach Sicher korrigieren, der wie Kotter an dieser Stelle Diskant und Bass konsequent parallel führt.

Die auffallendste Variante teilt Sicher in Takt 35 mit: Der von *b* zu *h* veränderte letzte *cantus firmus*-Ton ergibt zusammen mit dem *e'* der Oberstimme ein von Kleber wie auch den anderen beiden *Tandernack*-Fassungen abweichendes harmonisches Bild.²⁶

Dritter Vergleich: Kotter / Anonymus

Während die Versionen von Fridolin Sicher und Leonhard Kleber große Übereinstimmungen aufweisen, folgt der *Tandernack* der bisher vor allem in der Praxis kaum beachteten anonymen vierten Quelle an den Stellen, die Kotter von Kleber und Sicher unterscheiden, meist der von Kotter überlieferten Version.²⁷ Insgesamt ist diese Niederschrift deutlich fehlerhafter als die übrigen drei. Neben rhythmischen Ungenauigkeiten müssen vor allem viele Oktavstriche ergänzt oder korrigiert werden. Dennoch handelt es sich beim anonymen Verfasser der Quelle offensichtlich ebenso um einen Berufsschreiber wie im Fall von Kotter, Kleber und Sicher.²⁸

Notenbeispiel 10

- 26 Auch in Takt 64 teilt Sicher mit einer leicht abweichenden rhythmischen Gestalt der Oberstimme eine interessante Variante mit, ebenso in der Gegenbewegung der Außenstimmen in Takt 66.
- 27 Einen ersten ins Detail gehenden Vergleich dieser beiden Basler Quellen stellt Wilhelm Merian an: vgl. MERIAN, *Kotter*, S. 29 ff. Nowak gibt im Revisionsbericht einzelne Takte der anonymen Quelle wieder, um die «hauptsächlichsten Varianten» darzustellen: vgl. NOWAK, *Gesellschaftslied*, S. 109.
- 28 KMETZ, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 183.

Im ersten Takt notiert diese vierte Quelle am dritten Schlag *B* im Bass, die Oberstimme wird in der Folge anders koloriert. Insgesamt überzeugt dies durchaus als neue Variante für den Beginn des Stücks, ebenso die zusätzliche Verzierung am Ende von Takt 4.

Während Takt 5 genau mit Kotter übereinstimmt, muss der Tenor in Takt 6 in jedem Fall korrigiert werden. Der zweiten Note fehlt möglicherweise der Oktavstrich, die vierte Note wurde einen Ton zu hoch notiert. Es fällt auf, dass sich auch die Versionen Klebers und Sichers in genau diesem Takt als problematisch erweisen.²⁹

Kurz danach ist dem anonymen Schreiber beim Abfassen der Tabulatur ein Fehler passiert, indem er zuerst einen Takt der Oberstimme, dann nach einen Takt der Unterstimmen überspringt.³⁰ Ein ähnliches Versehen mit Auswirkungen auf den Gesamtsatz begegnet uns später noch einmal,³¹ ebenso lassen sich andere kleine Unterschiede zwischen der anonymen *Tandernack*-Version und der von Kotter mitgeteilten Fassung möglicherweise auf Notationsversehen zurückführen.³²

Notenbeispiel 11

29 Vgl. oben Notenbeispiel 1.

30 Der fehlende Diskant von Takt 11 kann einfach als Sequenz von Takt 10 rekonstruiert, Tenor und Bass in Takt 12 nach Kotter ergänzt werden.

31 Durch das Fehlen einer Pause am Beginn von Takt 40 kommt es in diesem und dem folgenden Takt zu rhythmischen Verschiebungen, die nach Kotter einfach korrigiert werden können.

32 Das *f'* der Oberstimme am ersten Schlag von Takt 28 sollte möglicherweise zu *d'* verändert werden. Die zwei abweichenden Gruppen von vier Semiminimen in Takt 53 und 54 könnten auf ein Terzversehen zurückzuführen sein. Ganz offenkundig zu hoch notiert wurde der Diskant im zweiten Teil von Takt 61. Der Bass in Takt 68 könnte rhythmisch wie bei Kotter der Oberstimme angeglichen werden.

In Takt 16 finden wir in der *Tandernack*-Version der anonymen Quelle wie bei Kleber und Sicher keine Stimmkreuzung, klanglich entspricht sie aber genau der Fassung von Kotter. Auch in Takt 17 unterscheiden sich die beiden Fassungen nur darin, inwieweit während des Notationsprozesses beim Verteilen der Töne auf den Verlauf der einzelnen Stimmen geachtet wird.³³ Dass der anonyme Schreiber dabei stärker das Prinzip verfolgt, die jeweils tiefsten Noten dem Bass zuzuordnen, zeigt sich daran, dass er im folgenden Abschnitt den *cantus firmus* – der hier klanglich zur untersten Stimme des Satzes wird – nicht wie Kotter, Kleber und Sicher im Tenor, sondern im Bass notiert.

Viele kleine Details zeigen im weiteren Verlauf die deutliche Nähe dieser vierten Quelle zu Kotter.³⁴ An manchen Stellen zeigt sich die Oberstimme da und dort einfacher koloriert,³⁵ ab und zu gibt es aber auch eine zusätzliche Verzierung.³⁶ Für einen einzigen längeren Abschnitt folgt sie der bei Kleber und Sicher mitgeteilten Version.³⁷ Die dem Schlussakkord hinzugefügte vierte Stimme erinnert an das Ende des letzten Verses von Hofhaimers *Salve Regina*.

Zusammenfassung

Stellt man nun die vier uns heute bekannten Fassungen des *Tandernack* von Paul Hofhaimer nebeneinander, ergibt sich folgendes Bild: Die beiden Versionen aus den Tabulaturbüchern von Fridolin Sicher und Leonhard Kleber stimmen weitgehend überein, unterscheiden sich aber stark von der Fassung, die Hans Kotter in Bonifacius Amerbachs Orgelbuch eingetragen hat. Der in der anonymen vierten Quelle überlieferte *Tandernack* steht Kotters Version deutlich näher als den anderen beiden Überlieferungen, ohne jedoch deren hohen Grad an Kongruenz zu erreichen. Allen vier Fassungen liegt eine gemeinsame Satzstruktur zugrunde, so-

- 33 Ein ähnliches Beispiel finden wir in Takt 65: Hier werden die acht Semiminimen der Überleitung notationstechnisch zwischen Bass und Tenor verteilt.
- 34 Vgl. die Takte 20, 33 und 35 sowie 55 bis 57 und 71. Auch die am Beginn des Motivs fehlende Parallelbewegung des Basses zur Oberstimme in Takt 45 hat die anonyme Quelle mit Kotter gemeinsam und unterscheidet sie von den anderen beiden Fassungen, ebenso der Beginn von Takt 50.
- 35 Vgl. die Takte 42, 44 und 46. Die zusätzliche Figur in Takt 74 schwächt die Vorhaltswirkung, die an dieser Stelle in den anderen Fassungen entsteht.
- 36 Vgl. Takt 67.
- 37 Vgl. die Takte 58 bis 64. Auch die Überleitung in Takt 37 wird wie bei Kleber und Sicher im Bass notiert.

dass man von verschiedenen Aufzeichnungen ein- und derselben Komposition sprechen kann.

Hans Kotter wird schon von Othmar Luscinius zu den «Paulomimen» gerechnet,³⁸ ebenso Hans Buchner, bei dem Fridolin Sicher in die Lehre ging. Leonhard Kleber könnte mit Paul Hofhaimer am Torgauer Hof zusammengekommen sein.³⁹ Somit kann für die drei namentlich bekannten Organisten, die uns den *Tandernack* überliefern, ein eindeutiger Bezug zu Paul Hofhaimer und dessen Schule festgehalten werden. Dies findet auch im verwandtschaftlichen Repertoire der drei Tabulaturbücher seinen Niederschlag.

Selbstverständlich sind alle früheren vergleichenden Analysen zu ähnlichen Ergebnissen gekommen. Vor allem wer Paul Hofhaimers *Tandernack* nicht innerhalb der Gesamtedition einer Quelle,⁴⁰ sondern als einzelstehendes Werk der Praxis zugänglich machen wollte, konnte erst nach einem Vergleich der vorliegenden Versionen eine Entscheidung über die Form einer modernen Edition treffen.

Hans Joachim Moser⁴¹ versucht, in der Kombination des dreistimmigen Satzes bei Kleber und Sicher mit der mensural notierten Altstimme in Bonifacius Amerbachs Orgeltabulatur eine vierstimmigen «Urfassung» des Stücks zu rekonstruieren. Die wenigen Abweichungen von Sicher und Kleber untereinander werden ebenso wie die zahlreichen Unterschiede zu Kotter in Fußnoten mit Notenbeispielen mitgeteilt. Die anonyme Quelle scheint Moser nicht bekannt zu haben.

Leopold Nowak⁴² gibt zunächst die Fassung von Kotter wieder. Er notiert die zusätzliche Altstimme auf einem eigenen System, wodurch sowohl der dreistimmige Satz klar erkennbar bleibt wie auch der vierstimmige Satz an Übersichtlichkeit gewinnt. Den Schluss ergänzt er nach der anderen Basler Quelle. Der bei Kleber überlieferte *Tandernack* wird als zweite Fassung abgedruckt. Im Revisionsbericht geht er ausführlich auf die «Gegenstücke» zu den beiden im Notenteil abgedruckten Versionen ein.⁴³

Michael Radulescu⁴⁴ möchte in seiner Edition durch die Darstellung jeder Stimme auf einem eigenen Liniensystem die naturgemäß polyphone Anlage der Tabulaturschrift auch in der modernen Übertragung sichtbar machen. Er gibt zunächst den bei Kleber überlieferten *Tandernack* wieder,

38 Vgl. MERIAN, *Amerbach und Kotter*, S. 163 f. Freie Übersetzung bei MOSER, *Hofhaimer*, S. 30.

39 Vgl. MARX, *Oberrheinische Orgeltabulaturen*, S. XIV.

40 Wie KOTTERBA (ed.), *Kleber-Tabulatur*; MARX (ed.), *Amerbach-Tabulatur*; und MARX (ed.), *St. Galler Orgelbuch*.

41 MOSER (ed.), *Hofhaimer-Werke*, S. 80 ff.

42 NOWAK, *Gesellschaftslied*, S. 91 ff.

43 NOWAK, *Gesellschaftslied*, S. 109 f.

44 RADULESCU (ed.), *Hofhaimer-Tandernack*.

danach jenen von Kotter mit dem Alt im Kleinstich unterhalb der anderen Stimmen. Die fehlenden letzten Takte übernimmt er von Kleber. Im Anhang teilt Radulescu die Abweichungen von Sicher im Vergleich zu Kleber mit. Die anonyme Quelle bleibt wie bei Moser unberücksichtigt.

Unter den nicht primär auf eine Veröffentlichung des Notentextes ausgerichteten Arbeiten befasst sich Wilhelm Merian⁴⁵ besonders mit den beiden in der Basler Universitätsbibliothek aufbewahrten Tabulaturen. Die Fassung von Kleber wird, von den beiden zwei zusätzlichen Takten abgesehen, als mit Kotter übereinstimmend angeführt, Sichers Version ohne nähere Angaben als anonymer Satz erwähnt.

Otto A. Baumann⁴⁶ gibt alle vier Quellen an, stellt ihre Übereinstimmung fest und vermerkt nachdrücklich, dass es sich um einen originalen Satz von Paul Hofhaimer und nicht um die Intavolierung einer fremden Vorlage handle.

Noch stärker betont Karin Kotterba⁴⁷ die Konkordanz von Kotter, Kleber und Sicher (die anonyme vierte Quelle bleibt unerwähnt). Sie betrachtet die Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen als zu gering, um daraus andere Schlüsse zu ziehen als den, dass man von der dreifachen Überlieferung eines einzigen Stücks sprechen könne.

Längst sind nicht alle Fragen zur Überlieferung von Orgelmusik in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts beantwortet. Die vier unterschiedlichen Fassungen des *Tandernack* von Paul Hofhaimer deuten darauf hin, dass man es beim Kopieren eines fremden Werks für den eigenen Gebrauch durchaus als legitim erachtete, eigene Vorstellungen und Gewohnheiten in die Niederschrift mit einfließen zu lassen, ohne damit die Originalität einer noch so berühmten Komposition zu verletzen. Möglicherweise haben wir es im Fall von Hofhaimers *Tandernack* sogar mit einer für diese Zeit außergewöhnlich ‹werktreuen› Überlieferung zu tun.

Die Grenzen zwischen Intavolierung und genuinem Orgelwerk sind nicht immer leicht zu ziehen. Wenn wir für ein in Orgeltablatur überliefertes Stück von polyphoner Anlage keine konkrete Vorlage in ensembleauglicher Notation kennen, stellt sich uns immer die Frage, ob eine solche existiert hat und verloren gegangen ist, oder ob es sich um ein Werk handelt, das von vornherein für ein Tasteninstrument bestimmt wurde. Im Fall von Paul Hofhaimers *Tandernack* spricht nicht nur die auffallende Ähnlichkeit der vier erhaltenen Fassungen dafür, dass wir von letzterem ausgehen können: Wir finden das Werk in drei wichtigen

45 MERIAN, Kotter, S. 27 ff.

46 BAUMANN, *Das deutsche Lied*, S. 82 ff.

47 KOTTERBA (ed.), *Kleber-Tabulatur*, S. 178 f.

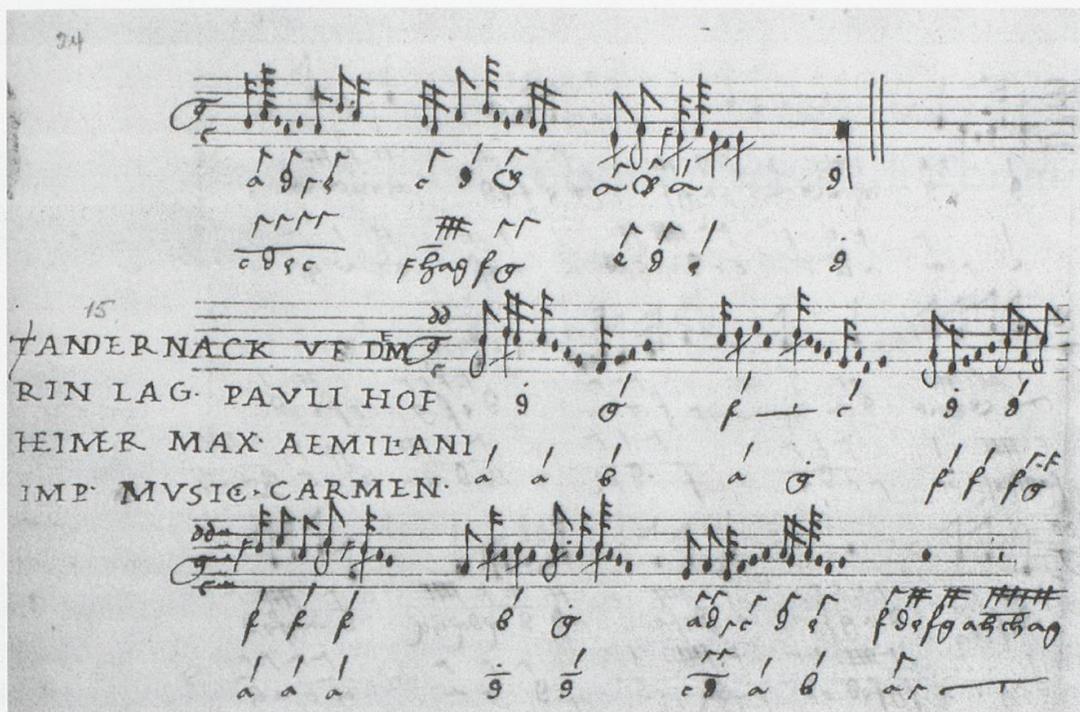


Abb. 1: Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, F IX 22: fol. 24v

Orgeltabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Verfasser direkt mit dem Kreis um Paul Hofhaimer in Verbindung gebracht werden können. Der Vergleich anderer Konkordanzen der Tabulaturbücher von Sicher und Kleber deutet ebenso wie Hans Buchners ausführliche Unterweisungen zur Ausarbeitung eines Orgelsatzes über einen *cantus firmus* darauf hin, dass wir den *Tandernack* als in vier Fassungen überliefertes Orgelwerk betrachten dürfen, das uns über die Jahrhunderte hinweg einen Eindruck von der Orgelkunst Paul Hofhaimers vermittelt.

Paul Hofhaimer stand als Organist und Lehrmeister hoch im Ansehen seiner Zeit. Sollte der Satz des Othmar Luscinius⁴⁸ «[...] id iam vulgo probari video ut videlicet iam se in Musicis profecisse sciat, cui Pauli nostri harmonia valde placet [...]» heute noch auf den einen oder anderen Musiker mit Basler Vergangenheit zutreffen, so hat der mit vorliegender Festschrift geehrte Organist und Lehrmeister wesentlich dazu beigetragen.

48 Zitiert nach MERIAN, Amerbach und Kotter, S. 163. Freie Übersetzung bei MOSER, Hofhaimer, S. 30.

