

des musikalischen Vortrags, der Dynamik, des rechten Zeitmaßes älterer Musik wurden systematisch behandelt. Vor allem aber: Er hat seine Schüler zur Arbeit an den Quellen angehalten, wozu die nach Tübingen verlagerten Handschriften der einstigen Preußischen Staatsbibliothek geradezu herausforderten.

Er wußte diese Möglichkeiten für sich und seine Schüler fruchtbar zu machen. Selbst bereits mit der Edition der Werke Ludwig Senfls und Adrian Willaerts beschäftigt, hat er die *Neue Bach-Ausgabe*, die *Neue Mozart-Ausgabe* mitbegründet. Ohne seinen entscheidenden Einfluß wäre die *Neue Schubert-Ausgabe* kaum entstanden, die seitdem von zweien seiner Schüler redigiert wird. Die Arbeit an den Quellen sollte sich jedoch nicht in der Edition erschöpfen, diese hatte vielmehr nur die Grundlage für die zutreffende Interpretation zu sein — für die klingende aus der Hand des Künstlers wie für die deutende aus der Feder des Wissenschaftlers.

Begabt mit einem wachen politischen Sinn, hat er einer fachblinden Esoterik entgegengewirkt und sich immer auch den öffentlichen Aufgaben gestellt. So war er mit zahlreichen Ämtern und Ehrenämtern betraut. 1965/66 war er Rektor der Tübinger Universität. Die organisatorischen Aufgaben haben ihn, der von der Notwendigkeit einer Universitätsreform überzeugt war, dann nicht mehr losgelassen. Nach seiner Emeritierung im Jahr 1970 hat er den Schwerpunkt seiner Arbeit nach Salzburg an das Zentralinstitut für Mozartforschung und an die Salzburger Universität verlegt, die ihn mit der Ehrendoktorwürde und dem Titel eines Honorarprofessors ausgezeichnet hat.

Walter Gerstenberg war eine Künstlernatur durch und durch. Schütz und Bach waren seine Ziehväter, aber Mozart und Schubert seine Genien. Für ihre Musik wußte er seine Schüler wahrhaft zu begeistern. Seine Lehrtätigkeit war von pädagogischer Leidenschaft geprägt. Er hat, auf die Menge gesehen, nicht viel geschrieben. Er hatte einen ausgeprägten Sinn für Persönlichkeit, für Qualität. Er war ein Anreger, und viele seiner Ideen sind in die Schriften seiner Schüler eingegangen. Seine letzte größere Arbeit war die Würdigung Paul Hindemiths in der Nationalbiographie *Die großen Deutschen*. Von einem körperlichen Zusammenbruch vor fünf Jahren hat sich der ruhelose Mann, der nie krank gewesen war, nicht mehr erholt. Am 26. Oktober 1988 ist er im Alter von 83 Jahren gestorben. Seine Schüler haben ihm viel zu verdanken.

## Bemerkungen zum verbrannten Manuskript Straßburg M. 222 C. 22

von Martin Staehelin, Göttingen

### I

Wer sich um die Musikgeschichte des früheren 15. Jahrhunderts bemüht, weiß, welche empfindliche Lücke in unserer Quellenkenntnis der Verlust des im Bombardement von 1870 zugrunde gegangenen umfangreichen Sammel-Manuskriptes M. 222 C. 22 der

Straßburger Stadtbibliothek (im Folgenden = *Str*) bedeutet. Quellen dieser Art aus dem Gebiet nördlich der Alpen fehlen uns für das frühere 15. Jahrhundert seither so gut wie ganz, und man wird erst in den Codices *Aosta* und *St. Emmeram* Handschriften wenigstens entfernt vergleichbarer Erscheinung, Größe, Herkunftsregion und Bedeutung benennen können.

Daß immerhin Aussagen wie eben diese gemacht werden können, liegt an einem Umstand, den man als ‚Glück im Unglück‘ bezeichnen möchte. Noch vor der Zerstörung von *Str* hat bekanntlich der belgische Musikforscher Edmond de Coussemaker den Codex beschrieben und weite Teile aus ihm kopiert. Die Coussemakersche Abschrift ist erhalten geblieben; sie liegt heute in der Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique zu Brüssel<sup>1</sup>. Diese Kopie ist es gewesen, die Charles van den Borren instand gesetzt hat, in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts eine umfangreiche und gründliche Monographie über den Codex zu verfassen<sup>2</sup>. Daß es hier möglich wurde, eine Jahrzehnte früher vernichtete größere Handschrift verhältnismäßig genau zu beschreiben und ihren Inhalt zu erschließen, hat van den Borrens Untersuchung in der Folge zugleich zu einer Art *exemplum classicum* unter jenen Studien gemacht, die sich um die Rekonstruktion einer verlorenen Quelle bemühen: So erschien — um es einmal sehr pointiert auszudrücken — der Folgegeneration hier gleichsam alles geleistet, was zu diesem verschwundenen Manuskript überhaupt noch zu leisten war.

Daß diese Deutung berechtigt ist, beweist die Tatsache, daß *Str* zwar in Konkordanzverzeichnissen zu anderen Quellen dieser Zeit mehrfach berücksichtigt, aber nicht oder doch kaum mehr zum Gegenstand von direkt und auf sie selbst bezogenen Untersuchungen gemacht wurde. Außer einem Aufsatz Heinrich Besseler<sup>3</sup> — in dem lediglich einige Falschzuschreibungen in *Str* vorgeführt wurden —, außer Kurt von Fischers und Max Lütolfs *RISM*-Bänden<sup>4</sup> — in denen, nach deren Ziel und Anlage, Beschreibung und Inhaltsangabe der Handschrift jedoch einfach eingeschlossen werden mußten —, außer Klaus-Jürgen Sachs' sowie Rudolf Denks editorischen Bemühun-

<sup>1</sup> Vgl. die Faksimile-Ausgabe *Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, XV<sup>e</sup> siècle*, in: *Thesaurus Musicus* II, hrsg. von Albert van der Linden, Brüssel 1972. — Auf Coussemakers handschriftliche Kopie gehen die von ihm in CS III abgedruckten Texte von drei in *Str* enthaltenen musiktheoretischen Traktaten zurück, vgl. auch unten, S. 4f.

<sup>2</sup> Vgl. Charles van den Borren, *Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV<sup>e</sup> siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker*, zuerst in: *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique* 71–74 (1923–1925, 1927), leichter zugänglich in vollständiger Form als Buch mit demselben Titel, Antwerpen 1928. Im Folgenden wird mit der Abkürzung „vdB“ nach dieser Buchausgabe zitiert. — vdB nennt S. 5ff. auch die älteren kleineren Handschriftenbeschreibungen von P. Tarbé (1850), A. Lippmann (1869), P. Meyer/R. Reuss (1883), E. R. Müller (1888), M. Vogeis (1900), J. Wolf (1904) und M. Vogeis (1911); zu ergänzen ist P. Ristelhuber, *Notice sur un manuscrit musical du XV<sup>e</sup> siècle*, in: *Bibliographie Alsacienne* 1869, Straßburg 1870, S. 117–122. Vorzüglich gelehrte Information bietet, was hier eigens vermerkt sei, Friedrich Ludwig in der Ausgabe: Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*, 2. Bd., Leipzig 1928, Einleitung, S. 37\*–40\*

<sup>3</sup> Vgl. Heinrich Besseler, *Falsche Autornamen in den Handschriften Straßburg (Vitry) und Montecassino (Dufay)*, in: *AMI* 40 (1968), S. 201–203, bes. S. 201f.

<sup>4</sup> Vgl. Kurt von Fischer u. Max Lütolf, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *RISM B IV*3/4, München u. Duisburg 1972, Bd. 1, S. 550–592. Knappste, in einzelnen Details teilweise weiterführende Gesamtüberblicke bieten die Lexikonartikel von Peter Gülke, Art. *Straßburg, Ms. 222 C. 22*, in: *MGG*, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 1437f., sodann Art. *Sources/Straßburg, Bibliothèque municipale, 222 C. 22*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 1980, S. 665, schließlich *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Bd. 3, Neuhausen u. Stuttgart 1984, S. 163f.

gen<sup>5</sup> — die jedoch nur einigen Einzeltraktaten aus *Str* galten — und schließlich außer einer jüngeren Fragmentenveröffentlichung Reinhard Strohm<sup>6</sup> — die am Ende einen längeren Exkurs über die mögliche Herkunft der Straßburger Quelle vortrug — lassen sich keine eigenen oder doch umfangreicheren Beiträge zum Codex, sondern höchstens einige beiläufige Hinweise der Literatur nennen, die in anderem Zusammenhang gegeben wurden oder werden<sup>7</sup>.

Diese Zurückhaltung der Forschung ist deshalb unbegründet, weil die Informationen, die wir über *Str* besitzen, es trotz allem zulassen, zu neuen Einsichten über die Handschrift zu finden. Dies an einem Beispiel zu zeigen, ist die Absicht der folgenden — durchaus skizzenhaften — Ausführungen; sie sind das Ergebnis von seit längerer Zeit beiläufig vollzogenen Bemühungen des Verfassers um den Codex. Es sei betont, daß an dieser Stelle vor allem nach Gestalt und Zusammensetzung, nach Entstehungszeit und -ort der Quelle gefragt wird; Einzelstudien zur Überlieferung, namentlich der vertretenen Kompositionen sind hier mit Absicht zurückgestellt worden und mögen weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

## II

Es ist nötig, hier zunächst den Aufbau und den Inhalt von *Str* in großen Zügen nochmals darzustellen, so wie das van den Borrens Studie und die in dieser verarbeitete Kopie Coussemakers sowie einige kleinere, vor 1870 verfaßte Mitteilungen verschiedener Autoren über den Codex<sup>8</sup> möglich machen.

### Aufbau und Inhalt von *Str*

A Erste alte Foliierung	fol.
— (Alter) Index der im Musikalienkorpus von Teil B enthaltenen Kompositionen	1—2
— Traktatgruppe mit	
— Philippus de Vitriaco, <i>Liber musicalium</i> * [= CS III, S. 35—46]	
Inc. „Quoniam de arte mensurabili tractare proponimus [ .]“	
Expl. „[ . ] non debent disjungi, ut patet taliter [Musikbeispiel]“	3—7

<sup>5</sup> Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, *Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter*, Stuttgart 1970/1980, Bd. I, S. 52f. und S. 99—113, sowie Bd. II, S. 248f. und 316f.; Rudolf Denk, *„Musica getuscht“ Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*, München 1981, S. 15—25.

<sup>6</sup> Vgl. Reinhard Strohm, *The Ars Nova Fragments of Gent*, in: *TVNM* 34 (1984), S. 109—131, bes. S. 121—123.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. Erika Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck u. Hamburg 1972, S. 131—134, oder Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974, S. 87, 179 und 203. — Ob Fernand Leclercq, *Contribution à l'étude des sources musicales polyphoniques musicales conservées en Belgique*, Thèse Université libre, Brüssel 1978, auch *Str* (nach der Kopie Coussemakers) behandelt, vermag ich nicht zu sagen; die Arbeit war nicht erreichbar. Erst nach Abschluß des vorliegenden Textes erschien der *Str* ebenfalls berührende Aufsatz von Lorenz Welker, *New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony*, in: *EMH* 7 (1987), S. 187—226.

<sup>8</sup> Vgl. vdB, S. 11ff.; da dort die Kopie Coussemakers nachgedruckt wird, zitiere ich nicht nach dieser, sondern der Einfachheit halber nach vdB. Vgl. auch oben, Anm. 2.

- Anonymer, titelloser deutscher Traktat über Mensuralmusik\* [= CS III, fol. S. 411—413 („Anonymus IX“, *de musica mensurabili*); Denk, S. 18—22]  
Inc. „In der mensurabili musica so heissen die noten [...]“  
Expl. „[...]als in diser nach geschribene formen [Musikbeispiel]“ 7'—8
- Anonymer deutscher Traktat *Von den Monocordion*\* [unpubliziert]  
Inc. „Es ist ze wyssend wie man di manocordium [...]“  
Expl. „[...] die Hand metriet ein tempus [Musikbeispiel]“ 8—9
- Anonymer Traktat *De organis*\* [= Sachs I, S. 99—113 (Traktat *Prima fistula ad*) und, daran direkt angefügt, Sachs I, S. 52f. (Traktat *Inter quascumque*)]  
Inc. „Cognista [!] omnis [!] consonantia fistularum [...]“  
Expl. „[...] fit motus incertus spatiis terminari.“ 9
- Anonymer Traktat *Aliae regulae de <notulis>*\* [Schluß = CS III, S. 413—415 („Anonymus X“, *de minimis notulis*)]  
Inc. „Notularum non ligaturarum quatuor [...]“  
Expl. „[Musikbeispiel] et vocatur alteratio.“ 9—11
- leer 11'—12'

## B Zweite alte Follierung

- Corpus mit 212 ein- und mehrstimmigen Kompositionen [davon 54 Stücke\*] 1—119
  - Anonymer titelloser Choraltraktat  
Inc. „Quoniam ut dicit Sanctus Augustinus in domo dei [...]“  
Expl. „[...] Et sic de aliis cantibus octavi toni.“ [dazu mehr, S. 5ff.] 120—142
  - Zwei nachträglich angefügte Kompositionen 142'—143'
- \* = In Coussemakers Kopie erhalten (s. oben S. 3)

Die Übersicht über den Handschrifteninhalt zeigt zunächst dessen Sonderung in zwei, durch zwei alte Follierungen äußerlich voneinander abgesetzte, ungleich große Manuskriptteile, von denen der erste im wesentlichen eine Gruppe von theoretischen Texten enthält, der zweite das Kompositionencorpus sowie einen umfangreicheren weiteren Traktat und zwei angefügte, offenbar später ergänzte Sätze umfaßt. Sodann wird deutlich, daß der erste Teil in Coussemakers Abschrift ganz, der zweite jedoch nur in mehreren Stücken aus dem Kompositionencorpus erhalten geblieben, der dort stehende Choraltraktat jedoch in Coussemakers Kopie übergangen worden und somit heute verloren ist — oder besser: verloren zu sein scheint.

Dieser Traktat ist nämlich in einer — bisher übersehenen<sup>9</sup> — Konkordanz erhalten geblieben; die Nachrichten über die Kapiteltitel und -incipits seiner Straßburger Fassung, die Coussemaker immerhin bewahrt hat, lassen keinen Zweifel aufkommen, daß es sich um denselben Text handelt. Die angedeutete Konkordanz ist in der Texthandschrift F VIII 16 der Basler Universitätsbibliothek (im Folgenden = *Bas*)<sup>10</sup> überliefert,

<sup>9</sup> Vgl. aber unten, Anm. 10.

<sup>10</sup> Vermutlich hat Johannes Wolf die Konkordanz erkannt, denn in seiner *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Bd. 1, S. 388, schreibt er in Anm. 5: „Erhalten in dem Kodex der Basler Universitätsbibliothek in

einem Manuskript, das von der Hand eines Studiosus und nachmaligen Basler Predigermonches Albrecht Löffler — nach den beigegebenen Kopierdaten zwischen 1436 und 1442 — geschrieben worden ist. Dabei handelt es sich um einen Sammelband von etwas mehr als 200 Folien, der zunächst zu etwa drei Vierteln seines Umfangs mehrere im wesentlichen mathematische, astronomische, komputistische und medizinische Texte, ab fol. 144 bis fast zum Bandende auf fol. 205' ein Corpus von musiktheoretischen Traktaten enthält. Es mag der Anschauung dienen, wenn der Inhalt wenigstens dieses abschließenden Bandteiles hier in einer tabellarischen Übersicht dargestellt wird:

### Inhalt von *Bas*

Inhalt	fol.
— Verschiedene Traktate, Texte, Figuren und Tabellen mathematischen, astronomischen, komputistischen und medizinischen Inhalts; Verfasser sind Johannes de Sacrobosco, Johannes Erfordiensis, Nicolaus de Raterstorf, Thaddaeus de Florentiis/Johannes Parisiensis, Alexander de Villadei und Conrad Spechtshart.	1—143'
— (Hugo von Reutlingen), <i>Flores musicae</i> , 1 Teil, datiert 1439, mit anonymem Kommentar	144—154
Inc. „Musicae per flores [ ]“	
Expl. „[ ] et dicitur naturalis cantus.“	
— Tabellen und Texte zur Hexachord- und Mutationslehre	154—155
— leer	155'
— Anonymer titelloser Kommentar zu Hugo von Reutlingens <i>Flores musicae</i> , datiert 1442	156—184
Inc. „Quoniam ut dicit sanctus Augustinus In domo dei [ ]“	
Expl. „[ ] Et sic de alijs cantibus octaua toni.“	
Auf der nächsten Zeile folgt unmittelbar das Kolophon. „Et sic cum dei adiutorio libellus iste musicalium ad honorem Christi sponsi veri dei nec non et matris eius gloriosissime virginis marie finitus est Anno domini M CCCC xlij Quapropter vocibus sedulis intima deuocione mentis ad eundem sponsum supra dictum christum vnanimisque vocibus clamitemus ut participes nos facere dignetur sua felicissima passione et morte	

4° F VIII. 16" Die zugehörige Fußnoten-Zahl im Haupttext ist aber irrig zur einstimmigen Liedweise *Ich suffzen von herte* (fol. 118') geraten; van den Borren hat später seinen Basler Kollegen Karl Nef in *Bas* suchen lassen, freilich, wie aus vdB, S. 184, zu Nr. 209, hervorgeht, ohne Erfolg. Auch Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß, 500—1800*, Straßburg 1911, meinte S. 90, „vor Jahren in einer Handschrift der Baseler Bibliothek einen ähnlichen Traktat [ ] gesehen zu haben“, konnte sich an Genaueres jedoch nicht erinnern. Später hätten Lynn Thorndike u. Pearl Kibre, *A Catalogue of Incipits of Medieval Scientific Writings in Latin*, London 1963, Sp. 1308, die Konkordanz bequem nachweisen können. — Zum Manuskript selbst vgl. Julius Richter, *Katalog der Musik-Sammlung aus der Universitäts-Bibliothek in Basel*, in: *Beilage zu den MfM*, Leipzig 1892, S. 23f., Nr. 9; Karl-Werner Gumpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen, Flores musicae (1332/42)*, Mainz u. Wiesbaden 1958, S. 73f. (= S. 23f.); neuerdings auch Beat Matthias von Scarpatetti, *Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550*, Dietikon/Zürich 1977, Bd. 1, Text, S. 213, Nr. 566, und Bd. 1, Abbildungen, Abb. 227—229; am genauesten ist die handschriftliche Beschreibung des Codex von Carl Roth u. Gustav Binz (Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung). — An dieser Stelle danke ich den Herren Vorstehern der Handschriftenabteilung der Basler Universitätsbibliothek Dr. Max Burckhardt und Prof. Dr. Martin Steinmann bestens für ihre Auskünfte und Hilfe.

crudelissima quam pro nobis peccatoribus subijt in cruce cuius passionis memoriam ecclesiam [!] recolit ut sic mereamur ab eo adiuuari saluari et protegi qui in trinitate et vnitate perfecta viuit et regnat deus per omnia secula seculorum amen."	fol.
— 〈Philippe de Vitry〉, <i>Liber musicalium</i> , 2. Teil, datiert 1442 Inc. „Notandum est circa figuraciones notularum [...]" Expl. „[ ] non debet disiungi utque taliter [Notenbeispiel] "	184'—187'
— Anonyme <i>Nota de Generibus proporcionum</i> Inc. „Notandum quod proporcio est duorum terminorum [...]" Expl. „[ ] Et tantum de proporcionibus ad presens."	188—188'
— leer	189—190'
— Anonymer Kommentar zu Hugo von Reutlingens <i>Flores musicae</i> Inc. „PPropter maiorem euidenciam musice artis [ ]" Expl. „[ ] et finitur in ddlasol in linea et probatur sic etc."	191—198'
— leer	199
— Anfang des Dominikanischen Tonars Inc. „Omnis cantus ecclesiasticus in medijs clauibus [ ]" Expl. „[Notenbeispiel, mit Textunterlegung: . ] et filio et spiritui sancto."	199'—203
— leer	203'
— Anonymer Text über den Quadranten mit Zeichnung	204—205'

Die Übersicht über das musiktheoretische Traktatcorpus in der Sammelhandschrift *Bas* und die Untersuchung der Texte selbst zeigen zunächst die für ihr oberrheinisches Provenienzgebiet offenbar dominierende Stellung der *Flores musicae* des Hugo von Reutlingen<sup>11</sup>. Nicht nur ist der Traktat auf fol. 144ff. eine kommentierte *Flores*-Abschrift bzw. derjenige auf fol. 191ff. ein eigenständiger *Flores*-Kommentar, sondern es gibt sich auch der mit der verlorenen Fassung von *Str* konkordante Theoretikertext auf fol. 156ff. als ein Choraltraktat zu erkennen, der sich am Leittext der *Flores* entlangbewegt: Sowohl folgen seine Kapitel der Reihung der Gegenstände, wie sie in den *Flores* behandelt sind, als auch sind in das Prooemium, in die Kapitel über die Erfinder und die Definition der Musik, sodann in die eigentlichen Sachkapitel über Töne allgemein, über Solmisation, Hexachordtöne, Tongeschlechter, Mutation, Intervalle, Tonarten und deren Anwendung immer wieder Zitate aus den *Flores* eingefügt, und zwar in jener gleichen Abfolge, wie sie auch die *Flores* zeigen.

Nun ergibt der Vergleich der beiden in Frage stehenden Handschriften aber, daß sich ihre Entsprechung im geschriebenen Theoretikerwort nicht auf den eben genannten *Flores*-Kommentar beschränkte. Direkt auf dessen Explicit — es wird uns noch beschäftigen — folgt in *Bas*, bisher unerkannt, nämlich die zweite Hälfte des auch den Teil A von *Str* eröffnenden, dort Philippe de Vitry zugewiesenen *Liber musicalium*. Der Basler Schreiber hat allerdings dessen Prooemium und die unmittelbar darauf

<sup>11</sup> Vgl. zum Folgenden K.-W. Gumpel (wie Anm. 10), passim. — Zum Tonar auf fol. 199'—203 vgl. Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris 1971, S. 368ff

folgenden *Regule discantus* übersprungen und allein die in der zweiten Hälfte des Traktats vorgetragene Abschnitte über Notenformen, Modi, Tempus und Prolatio, Punkte, Ligaturen, Alteration und Pausen aus seiner Vorlage in sein Manuskript übernommen. Der Grund für diese Einschränkung liegt auf der Hand: Der Kopist von *Bas*, der nicht Komponist war, interessierte sich nur für jene Vorschriften, welche die Ausführung mehrstimmiger Musik regeln, nicht aber für satztechnische Vorschriften, wie sie eben die *Regule discantus* versammeln.

Angeichts dieser Lage wird man den Verdacht hegen, daß die beschriebene Korrespondenz der beiden Handschriften in sogar zwei, teilweise umfangreichen Traktattexten kein bloßer Zufall sein kann. Im Gegenteil, eingehendere Vergleiche zwingen geradezu zu dem Schluß, daß *Bas* in diesen Teilen eine direkte zeitgenössische Abschrift nach *Str* darstellt. Dies möge im folgenden ausgeführt werden, ohne daß dabei freilich auf jede Einzelheit eingegangen werden könnte.

### III

1. Zunächst erscheint es für den Text des genannten *Flores*-Kommentars gewiß problematisch, überhaupt eine Vergleichsbasis zu gewinnen, da ja die Fassung von *Str* hierzu verloren und, wie erwähnt, in Coussemakers Kopie nicht erhalten geblieben ist. Sodann wird man von vornherein zu bedenken haben, daß gerade Theoretikertexte im Spätmittelalter beim Kopieren leicht verändert worden sind, so daß eine Vorlage-Abschrift-Beziehung vielleicht schon deshalb nicht erkennbar werden könnte.

Immerhin hat Coussemaker, wie schon angedeutet, einige Zwischentitel und -incipits festgehalten, wie sie sich in der Straßburger Fassung des Traktats vorgefunden haben<sup>12</sup>; nach den Kenntnissen, die wir vom Kopisten Coussemaker besitzen, wird man freilich nicht garantieren können, daß sie immer korrekt oder vollständig seien<sup>13</sup>. Sie mögen hier neben die entsprechenden Angaben aus *Bas* gestellt werden.

#### Zwischentitel und -incipits des *Flores*-Kommentars

<i>Bas</i>		<i>Str</i>	
<i>De inventoribus musice artis</i>	fol. 157	<i>De inventoribus musice artis</i>	fol. 120'
Inc. „Primus autem inventor [ ]”		Inc. „Primus autem inventor [ ]”	
<i>De diffinitione et interpretatione siue deriuacione musice artis siue huius termini musica</i>	fol. 158	<i>De diffinitione, divisione et derivatione musice</i>	fol. 121'
Inc. „Musica namque sic describitur [ ]”		Inc. „Musica namque sic describitur [.. ]”	
<i>Sequitur de hys que ex sinistra manu musicalia nouuntur etc.</i>	fol. 159	<i>De musicalibus que in sinistra manu reperiuntur</i>	fol. 122'
Inc. „Hijs dictis pro principio [ ]”		Inc. „His dictis pro principio [ ]”	

<sup>12</sup> Vgl. vdB, S. 14f.

<sup>13</sup> Vgl. Kl.-J Sachs (wie Anm. 5), Bd. I, S. 8, Anm. 6, und unten, Anm. 39.

<i>Bas</i>		<i>Str</i>	
<i>Sequitur de clauibus</i>	fol. 159'	[Ohne Zwischentitel]	fol. ?
Inc. „Deinde est notandum quod [ ]”		Inc.?	
<i>Sequitur de sex vocibus</i>	fol. 160	[Ohne Zwischentitel]	fol. ?
Inc. „Illis habitis sciendum est [ ]”		Inc.?	
[Ohne Zwischentitel]	fol. 161	<i>De tribus cantibus in musica</i>	fol. 125'
Inc. „In musica tres sunt [ ]”		Inc. „In musica tres sunt [ ]”	
[Ohne Zwischentitel]	fol. 161'	<i>Regule de mutatione et solfatore</i> [!]	fol. 125'
Inc. „Sed quia volentibus [ ..]”		Inc. „Sed quod volentibus [ ..]”	
<i>Sequitur de nouem modis interualli</i>	fol. 163	<i>De nouem modis intervallis</i> [!]	fol. 128'
Inc. „Omnes qui canendi [ ]”		Inc. „Omnes qui canendi [ ..]”	
[Ohne Zwischentitel]	fol. 167	<i>De octo tonis</i>	fol. 131'
Inc. „Restat dicere [ ]”		Inc. „Restat nunc dicendum [ .. ]”	

Es wird deutlich, daß sich die Titelzeilen und die Incipits in den beiden Traktatfassungen weitgehend entsprechen. Daß, in beiden Textzeugen, einzelne Titel oder Incipits zuweilen fehlen, kann die These der direkten Abschrift nicht widerlegen: Diese Lücken sind vielmehr bedingt durch die Praxis der zeitgenössischen Kopisten, kurz entschlossen Abschnitte des Textes neu zu bilden oder aufzuheben, ein Vorgang, der jedermann vertraut ist, der sich schon um die Überlieferung solcher Texte bemüht hat. Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehören die besonders leicht veränderlichen Zwischentitel, die in der einen Quelle mit „De“, in der anderen mit „Sequitur de“ u. ä. eingeleitet werden oder, wie beim dritten Titel, Wortwahl und -stellung unwesentlich modifizieren. Daß der Basler Schreiber beim zweiten Titel nicht, wie seine Vorlage, von „divisio“, sondern von „interpretatio“ spricht, dürfte an seinem Versuch liegen, den Inhalt des zugehörigen Textabschnittes genauer zu bezeichnen, als es ihm die Vorlagehandschrift zu tun schien. Schließlich dürfte „quod“ für „quia“ an drittletzter Stelle bloße Verlesung oder Verschreibung des Basler Kopisten sein.

Bleiben diese Vergleichen trotz allem noch etwas ungewiß, so ist allerdings diejenige des Kolophons der beiden Fassungen — Cousse-maker hat dessen Anfang in *Str* glücklicherweise festgehalten — schlagend. Der Kolophon-Wortlaut in *Bas* ist oben mitgeteilt<sup>14</sup>, und der Leser möge ihn hier zum Vergleich heranziehen; der Text in *Str* lautete nach Cousse-maker wie folgt<sup>15</sup>:

„Et sic cum dei adiutorio libellus iste musicalium ad honorem Christi sponsi veri Dei nec non et matris ejus gloriosissime Virginis Sancte Marie finitus est anno Domini M° CCCC° XI° feria tertia post dedicationem palmarum in oppido Zomgen, etc.”

Diesem Text entspricht, soweit Cousse-maker ihn erfaßt hat, bis auf zwei Einzelheiten die Basler Formulierung genau: Nur das Datum und der Ort der Niederschrift

<sup>14</sup> Vgl. oben, S. 6f

<sup>15</sup> Vgl. vdB, S. 15.

sind in dieser verändert bzw. weggelassen worden; dazu soll später noch Weiteres gesagt werden. Inhaltlich wird auffallen, daß der Schreiber sich schon an erster Stelle zum göttlichen Beistand bekennt, der ihn seine Arbeit hat vollenden lassen; daß dieses Bekenntnis kein bloßer Topos war, sondern daß dem Kopisten die Arbeit wirklich erheblich und mühevoll vorkam<sup>16</sup>, deutet die formelle, fast feierliche Nennung von genauem Datum und Ort an, ein Vorgang, der seinen Sinn ja nur dann bekommt, wenn die Arbeit der Niederschrift tatsächlich umfangreich war; auch das soll später noch einmal berührt werden. Nun zeigt das „etc.“-Zeichen am Schluß der Cousse-makerschen Notiz, daß der Text des Straßburger Kolophons im Original noch eine Fortsetzung hatte: Es muß genau diejenige gewesen sein, die sich in der Kopie *Bas* erhalten hat. Hier erkennt man, wie lang jene Fortsetzung noch war und was sie enthielt; auch versteht man nun leicht, warum Cousse-maker sie in seiner Abschrift nicht aufnahm: Er wollte offensichtlich nur notieren, was unmittelbar quellenkundliches Gewicht hatte. Inhaltlich bekommt diese in *Bas* bewahrte, aber von Cousse-maker übergangene Kolophon-Fortsetzung ihren vollen Sinn allein aus der in *Str* gebotenen Datierung auf den Dienstag der Karwoche des Jahres 1411. Ihr Schreiber fühlte sich offenkundig durch eben dieses Datum gedrängt, die fragliche Kolophon-Fortsetzung in ihrer ganzen Länge niederzuschreiben — eine Äußerung also, die zunächst und vor allem direkter Ausdruck von dessen persönlicher Erfahrung der auf ihren Höhepunkt zugehenden Passionszeit war; es bleibe offen, ob dieses Bekenntnis nicht vielleicht auch die erfahrene Pein des Kopisten bei der Herstellung seiner umfangreichen Abschrift in eine — freilich unausgesprochene — Beziehung zu dem viel größeren Leiden Christi am Kreuz setzen wollte. Der Kopist von *Bas* hat, im Gegensatz zu *Str*, Zeit- und Ortsangaben seiner Vorlage weggelassen, weil sie für ihn offensichtlich nicht zutrafen, aber, ohne sich der Begründung des Folgenden durch die Datierung bewußt zu werden, die passionsbezogene Frömmigkeitsäußerung des Schreibers von *Str* übernommen. Dieser Vorgang verbietet es geradezu, für diesen Choraltraktat an eine andere Handschrift als an *Str* als Vorlage von *Bas* zu denken.

2. Die oben erwähnte zweite Hälfte des in *Str* Philippe de Vitry zugewiesenen *Liber musicalium*, die auch in *Bas* erhalten geblieben ist, setzt uns in die glückliche Lage, nun zwei wirklich vorhandene Texte vergleichen zu können: Die Fassung von *Str* hat, wie erwähnt, Cousse-maker kopiert und sogar in der Sammlung seiner *Scriptores* nachgedruckt<sup>17</sup>. Es ist aus Raumgründen nicht möglich und auch zu umständlich, die Kollation der beiden Texte hier im einzelnen vorzuführen, und so sei allein deren Ergebnis referiert.

<sup>16</sup> vdB, S. 16, glaubte, daß die Kolophon-Formulierung „[ . ] finitus est“ eher auf die inhaltliche Abfassung als auf die Niederschrift des Traktats bezogen werden müsse; andere Autoren sind ihm dabei gefolgt. Wie irrig diese Deutung ist, zeigt just die unveränderte Übernahme dieser Formulierung in *Bas*, die hier wirklich nur die Kopierarbeit meinen kann. Daß schon in *Str* der Abschreibevorgang gemeint war, scheint die unten, S. 15, erörterte Rahmenstellung der Wortfügung „libellus“/„Liber musicalium“ zu beweisen.

<sup>17</sup> Vgl. CS III, Sp. 41a—46b. Um der Einfachheit willen wird im Folgenden auf diese gedruckte Textwiedergabe Bezug genommen, wo vom Text Cousse-makers die Rede ist.

Zunächst lassen sich sowohl im Coussemakerschen Abdruck als auch in *Bas* verschiedene Lücken erkennen, die zum Teil immerhin so groß sind, daß man an einer direkten Kopie zweifeln könnte. Eine nähere Untersuchung ergibt aber, daß die meisten dieser Auslassungen im Druck Coussemakers allein auf dessen Nachlässigkeit entweder bei der Anfertigung eines Druckmanuskriptes oder bei der Kontrolle der Druckfahnen zurückgehen. Fast alle diese größeren Lücken sind nämlich in Coussemakers handschriftlicher Codex-Kopie in Brüssel gefüllt, so daß sich die Texte aus *Str* und *Bas* sogleich viel enger zusammenschließen, als man im ersten Augenblick vermuten würde. Die noch verbleibenden Unterschiede erklären sich ziemlich problemlos einmal aus einzelnen absichtlichen oder unabsichtlichen Sprüngen des Schreibers von *Bas*. Von diesen seien hier allein die beiden verhältnismäßig größten noch verbleibenden Lücken, CS III, 44 a, Z. 5—4 von unten, zusammen mit dem folgenden Musikbeispiel, und CS III, 45 b, Z. 14—13 von unten, genannt: Die erste Auslassung ist wohl wegen des ähnlichen Anfanges des vorangehenden Abschnittes „si vera“ / „si vero“ entstanden, die zweite erscheint leicht begründbar mit dem mutmaßlichen Unverständnis des Basler Kopisten, nach der ausgiebigen Darlegung von mensuralen Grundbegriffen und -regeln seinen Vorlagentext unvermittelt auf Aussagen zur *Musica ficta* überspringen zu sehen. Andererseits finden sich auch verschiedene Belege jener im kleinen verändernden Überlieferung, wie sie in theoretischen Texten des Spätmittelalters durchaus üblich ist: äußere Umgestaltung von Abschnitt- und Zeilendispositionen, Veränderung der Einleitung von Abschnitten und von Hinweisen auf folgende Musikbeispiele (etwa dieser Art: „Nota quod [...]“ / „Notandum quod [...]“ / „Sciendum est quod [...]“; „sic“ / „ut hic [...]“ / „exemplum ut hic [...]“ / „ut patet ibi [...]“; „seu [...]“ / „sive [...]“, u. ä.). Auch läßt *Bas* eine Reihe von Varianten der ‚kleinräumigen‘ Formulierung, etwa Wortformen, erkennen, natürlich auch eigentliche Fehler, entstanden aus mutmaßlicher Unachtsamkeit beim Lesen oder bei der Niederschrift. Keine einzige von allen diesen Abweichungen gibt jedoch hinreichende Handhabe, die These von der direkten Kopie von *Bas* nach *Str* zu widerlegen.

3. Ein letztes, freilich kräftiges Argument ergibt sich schließlich aus Beobachtungen zu Niederschrift und Manuskriptgestalt von *Bas*. Mag das astronomisch-mathematisch-komputistisch-medizinische Hauptcorpus der Sammelhandschrift *Bas* auch gelegentlich Varianten der Lagenordnungen zeigen, so besteht ihr musiktheoretischer Teil von fol. 144 bis fol. 190 aus einer wohlgeordneten und durchgehaltenen Folge von Sexternionen. Zumindest die Lagen fol. 156/166<sup>18</sup>, 167/178 und 179/190 enthalten auch dasselbe, leider nicht genau datierbare Ochsenkopf-Wasserzeichen<sup>19</sup>. Eben mit fol. 156 beginnt die Niederschrift der beiden fraglichen Traktate, wobei der Anfang des

<sup>18</sup> Von dem nach fol. 166 ursprünglich folgenden Schlußblatt der Lage existiert heute nur noch ein Stummel; er ist nicht foliiert

<sup>19</sup> Das hier auftretende Wasserzeichen ‚Ochsenkopf mit Kreuzstange‘ entspricht ungefähr Gerhard Piccard, *Die Ochsenkopf-Wasserzeichen*, 1 Teil, Stuttgart 1966, Abt. VII, Nr. 609 oder Nr. 618. Die Wasserzeichen der Abt. VII, Nr. 111—955, stammen durchweg aus Papieren des Gebietes Piemont-Vogesen-Oberrhein (Piccard, S. 33); eine genauere Fixierung von Alter und Herkunft ist leider nicht möglich.

zweiten bezeichnenderweise nicht mit einer neuen Lage zusammenfällt, sondern, fol. 184', ohne dazwischenliegende Leerseite (wie sie in der Handschrift sonst gerne zwischen zwei Traktaten stehengelassen ist) direkt auf der Folgeseite an das Ende des ersten Textes anschließt: Der zweite ist also auch äußerlich dicht mit dem ersten verbunden. Wenn man nun noch weiß, daß die beiden Traktate auch nach Tintenfarbe und Schriftduktus völlig übereinstimmen — wo der Sammelband *Bas* gewisse, durch die Zeitdifferenzen der Niederschrift bedingte Schwankungen im Schriftbild des Kopisten sonst durchaus erkennen läßt —, und wenn man sich daran erinnert, daß beide Texte an ihrem Ende vom Schreiber ausdrücklich auf das Jahr 1442 datiert sind, darf auch mit Blick auf diese eng benachbarte Überlieferung als erwiesen gelten, daß die beiden Traktate direkt und zusammen aus *Str* kopiert worden sind.

#### IV

Die hier vorgeführten Einsichten können nicht ohne Auswirkung auf die Beurteilung einiger seit langer Zeit offener Probleme bleiben, die *Str* stellt: Es sind dies die Probleme der Datierung und Herkunft der Handschrift. Freilich hängen sie unübersehbar mit der Frage nach deren Gestalt oder, noch deutlicher, nach deren Gesamtgestalt zusammen, also mit der Frage entweder nach der Einheitlichkeit und Geschlossenheit oder der vielleicht über lange Zeiträume hingezogenen Kombination des Manuskriptes aus verschiedenen und möglicherweise sehr diffusen Einzelbestandteilen. Darauf muß, soweit das überhaupt möglich ist, in großen Zügen eingegangen werden, noch ehe nach Datierung und Herkunft von *Str* gefragt werden kann; dabei läßt sich nicht vermeiden, daß im Folgenden auch einiges wiederholt wird, was bereits van den Borren ausgebreitet und erläutert hat.

Nach den uns überkommenen Mitteilungen über das Manuskript<sup>20</sup> waren zwei Schreiber feststellbar gewesen. Der eine, Schreiber 1, für die erste, hauptsächliche Schicht der Eintragungen verantwortlich, hatte einen Teil des Index und die Theoretikertexte in Teil A sowie den Hauptbestand des Musikalienkorpus in Teil B notiert. Auf den anderen Kopisten, Schreiber 2, gingen die in diesem Musikalienkorpus nachgetragenen Stücke sowie die Ergänzungen der entsprechenden Textincipits im Index zurück. Zum Teil undeutlich bleibt dabei, welche Stücke des Musikalienkorpus genau dem Schreiber 1 oder dem Schreiber 2 zu verdanken waren. Als eben dessen Nachträge wird man gewiß die weiß notierten Sätze ansprechen und ihre Eintragung dann in die dreißiger Jahre oder die dicht folgenden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts datieren wollen. Einige dieser Stücke erweisen sich als mutmaßliche Nachträge auch aus der besonderen Stellung ihres Textanfanges im Index der Handschrift<sup>21</sup>, aber in einer Reihe anderer, zunächst zwar ähnlich erscheinender Fälle ergeben sich hierbei dann doch Widersprüche<sup>22</sup>. Auch die Eintragungsfolge der weiß notierten Sätze im Musikalien-

<sup>20</sup> Vgl. zum Folgenden vdB, S. 11 ff.

<sup>21</sup> Vgl. vdB, S. 25—36.

<sup>22</sup> Hierbei möchte ich mich entschieden skeptischer verhalten als andere Autoren.

corpus ergibt keine Klarheit im einzelnen: Strohm's Vorschlag, bei fol. 89 eine Grenze zwischen älteren und jüngeren Stücken zu ziehen<sup>23</sup>, kann nicht voll überzeugen, da die Reihe der nach fol. 89 folgenden weißen Stücke immer wieder von schwarz notierten Sätzen durchbrochen wird und dabei nicht entscheidbar ist, ob es sich um insgesamt in weißer und schwarzer Notation nachgetragene Stücke gehandelt hat oder ob die Sätze der ersten Schicht gegen Ende des Musikaliencorpus — was in Handschriften der Zeit ja auch sonst vorkommt — mit Unterbrechungen und zerstreut notiert worden sind: Die Lücken hätte dann erst der Schreiber 2 mit Nachträgen ausgefüllt. Auch bleibt vorläufig offen, ob die beiden Eintragungsschichten nochmals in sich eine gewisse Differenzierung erforderlich machen müßten: Insgesamt kann man im Folgenden mit den beiden genannten Schreiberschichten operieren, freilich ohne sie im Musikaliencorpus genau und ins einzelne gehend begrenzen zu können; davon bleibt natürlich die grundsätzliche Tatsache unberührt, daß es Nachträge wirklich gegeben hat.

Fraglich ist auch, welche Stellung im Gesamt der Handschriftengestalt der *Flores*-Kommentar von Teil B eingenommen hat. Daß nicht Teil A vergrößert und der Traktat dort an die vorhandenen Theoretikertexte angereiht, sondern daß jener erst an das Musikaliencorpus von Teil B angefügt worden ist, deutet fürs erste ebenfalls auf einen Nachtrag. Allein das Kolophon, das ihm folgt<sup>24</sup>, und die dort enthaltene, verhältnismäßig frühe Jahreszahl 1411 lassen einen dann doch stutzig werden. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß dieses Kolophon voraussetzt, daß eine wirklich umfangreiche Abschreibearbeit geleistet worden sein muß; allein der *Flores*-Kommentar würde dieser Forderung wohl nicht hinreichend entsprechen. Das Kolophon muß also über diesen Text hinaus zurückwirkend verstanden worden sein. In dieser Lage dürfte die glaubhafteste Erklärung die sein, daß Schreiber 1 auch noch der Schreiber des *Flores*-Kommentars war; eine Änderung der Schreiberhand an dieser Stelle hätte übrigens, wie man gewiß annehmen darf, Coussemaker ausdrücklich vermerkt. Schreiber 1 war von der Idee ausgegangen, im Handschriftenteil A die Theoretikertexte und in Teil B die praktischen Kompositionen unterzubringen: Schon die Erkenntnis dieser Idee reicht, um die Duplizität der beiden alten Foliierungen in der Handschrift zu erklären. Nun hatte er Teil A bereits kopiert und war eben mit der Niederschrift der Hauptschicht der praktisch-musikalischen Stücke in Teil B beschäftigt. Währenddessen kam ihm die Vorlage des *Flores*-Kommentars in die Hand; da Teil A bereits beschrieben und jener Kommentar auf den zwei leer gebliebenen Blättern an dessen Ende nicht mehr unterzubringen war, konnte er die Kopie des Traktats nur noch im Anschluß an die Musikalien in Teil B seiner Abschrift anfügen. Eben diese Annahme kann die dankbare Erleichterung des Schreibers in seinem Kolophon nach dem *Flores*-Kommentar<sup>25</sup> noch besser begründen, da die Kopieraufgabe auf diese Weise ja nochmals größer geworden war. Und zugleich erklärt sich das dort gegebene Jahr 1411 ganz natürlich als Datum der Kopie der gesamten Arbeit des Schreibers 1: Es gilt also nicht, wie schon vermutet wurde, der Niederschrift nur des *Flores*-Kommentars. Übrigens

<sup>23</sup> Vgl. R. Strohm (wie Anm. 6), S. 121f.

<sup>24</sup> Vgl. oben, S. 6f und 9.

<sup>25</sup> Vgl. oben, S. 10.

bestätigen die Stilhöhe des Repertoires — man liest darin bekanntlich die Namen zum Beispiel von Philippe de Vitry, Machaut, Prunet (Perneth), Tailhandier, Landino u. a. —, sodann die Konkordanzanlage — jedenfalls der schwarz notierten Sätze im Musikaliencorpus von *Str* — und schließlich die Berücksichtigung einer gewissen Verzögerung für *Str* aufgrund der mutmaßlichen Entstehungsregion dieses Manuskriptes eine solche Datierung ohne Schwierigkeiten.

Die verhältnismäßig enge Verklammerung der Einzelteile der Eintragungsschicht des Schreibers 1 — also der Traktatgruppe in Teil A, der älteren Sätze und des *Flores*-Kommentars in Teil B von *Str* — läßt sich mit einer Reihe weiterer Beobachtungen erhärten. Einmal muß man auf den Schlußabschnitt *de minimis notulis* des letzten Traktats in Teil A hinweisen, der bekanntlich drei Stücke, nämlich *Molendinum de Paris*, ein *Gloria* von „Zeltenpferd“ und den Rondellus *Virginis meritum* namentlich nennt<sup>26</sup>, Sätze, die alle im Musikaliencorpus von Teil B stehen: Diese eigentlichen Fingerzeige auf die praktischen Stücke müssen in Kenntnis des folgenden Musikalienbestandes und mit Bedacht erfolgt sein. — Ein vergleichbarer, bisher übersehener Vorgang, aber in umgekehrter Richtung verlaufend, ergibt sich sodann vom *Flores*-Kommentar aus mit Blick auf das Musikaliencorpus. Eine im Traktat vorgetragene Hermannus-Contractus-Legende bringt nämlich, wie *Bas* nun lehrt, die Komposition der Antiphon *Dum starem supra ripam Rheni fluminis audivi novem molendinaria resonantia/Alma redemptoris* nicht bloß mit Hermanns Rheinfahrt und den dabei wahrgenommenen Mühlenrädern in Verbindung, sondern fügt bei: „Sic etiam quidam dicunt cantum illum compositum fuisse ex sono rotarum molendinarum molendinum de parisius“<sup>27</sup>. Daß es sich hierbei um einen bewußt mit Blick wiederum auf das in Teil B enthaltene Stück *Molendinum de Paris* unternommenen Einschub in *Str* handelt, ergibt sich aus der Tatsache, daß dieser in der Parallelversion der Legende in einer Stuttgarter Handschrift fehlt<sup>28</sup>; der Kopist von *Bas* hat auch an dieser Stelle den

<sup>26</sup> Vgl. CS III, Sp. 413a—415b, bes. Sp. 414b—415a.

<sup>27</sup> Die Legende ist nach *Bas* abgedruckt von Jacques Handschin, *Hermannus Contractus-Legenden*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 72 (1935), S. 1—8, bes. S. 4f. (vgl. auch *AMI* 7, 1935, S. 160); J. Richter (wie Anm. 10), S. 24f., gab bereits eine deutsche Kurzparaphrase

<sup>28</sup> Vgl. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 4° 52, fol. 4—4'; zur Quelle vgl. K.-W. Gumpel (wie Anm. 10), S. 86 (= S. 36), sowie Michel Huglo u. Christian Meyer, *The Theory of Music*, in: *RISM B III*<sup>3</sup>, Bd. 3, München 1986, S. 193. — Da Handschin die Fassung von *Bas* abgedruckt hat, gebe ich hier nur diejenige der Stuttgarter Handschrift (Abbrüviaturen sind aufgelöst sowie Interpunktionen sparsam ergänzt): „[ ] amonet quemcumque studiosum clericum, ut imprimat presentes flores musice artis tenaci memorie, ut fecit quidam novellus ut legitur de quodam glorioso comitte [!] ut [!] nomine hermannus. qui, cum fuerat iuenculus et scolaris applicatur in civitate augusta, durissimi fuit inienii [ingenii]. cui accidit doctor, qui prosperabat processu temporis ipsum fieri episcopum in augusta, si bene proficeret per suam doctrinam. Nunc contegit [!] quod idem doctor erat predicens materiam quandam huic iuenculo hermanno. Et minabatur ei, si eandem doctrinam non metrificaret regulariter et bene, eum verberare vellet usque ad sanguinis effusionem. ex huiusmodi igitur minis perteritus [!] fugit [!] apposteriorem partem altaris sancte aufre [afre] martiris, ipsius preconium flendo invocans et gemendo, ut huius modi verberibus persequeretur; sicque obdormivit cui apparens beata aufra [!] dicens ‚elige de duobus unum utrum velis fieri, episcopus augustensis in multa humana dignitate et ignarus, vel melior clericus in scientia et cladus [claudus] semper permaxime in timore dei‘ Qui mox elegit viri melioris et excellentioris clericus ceteris et semper contractus et cladus [!]. Quod statim factum est Evigilans autem et cladus [!] eximius spiritu sancto illuminatus in scientia pulcherrima dicdamina [!] ad laudem dei et suorum sanctorum et sanctarum composuit propter quod ab omnibus desiderabatur audiri et videri. Percipiens autem hoc episcopus colonigenis [coloniensis] statim misit pro eo, ut sibi novas mutetas sive cantelenas [!] fabricaret. Idem Hermannus contractus et cladus [!] navigando per renum [!], cum audiret vilem sonum in rotis molendinarum, composuit hanc antiphonam ‚alma redemptoris‘, scilicet ‚Dum starem super ripam‘ [ . .]“  
Herrn Prof. Dr. Fidel Rädle (Göttingen) danke ich auch hier herzlich für freundliche Beratung.

Grund für den Einschub in *Str*, nämlich die Existenz des genannten Stückes im Musikalienkorpus der Resthandschrift, nicht erkannt und den fraglichen Satz getreulich in seine Traktatkopie übernommen. — Schließlich scheint es, daß die Bezeichnung „libellus iste musicalium“ im Kolophon des *Flores*-Kommentars ebenfalls bewußt auf den eher ungewöhnlich formulierten Titel eines „Liber musicalium“ Bezug nimmt<sup>29</sup>, der nach dem Index, Philippe de Vitrys Traktat vorangestellt, die Handschrift *Str* eröffnet hat. Wenngleich hier ein Mißverständnis zwischen Traktattitel und Codexbezeichnung erfolgt sein dürfte, manifestiert sich doch darin auch die gewisse Geschlossenheit der zur ersten Schicht in *Str* gehörenden Eintragungen.

## V

Wenn der Schreiber von *Bas* im Jahre 1442 zwei Traktate aus *Str* kopierte, dann schrieb er, nach dem oben Ausgeführten zu schließen, eine Vorlage aus, die in den Eintragungen ihrer ersten Schicht schon seit geraumer Zeit, eben bereits seit 1411, ihre endgültige äußere Gestalt gefunden hatte. Die Datierung der mit der zweiten Schicht in das Manuskript eingegangenen Nachträge ist schwieriger; es wird darauf später noch kurz zurückzukommen sein.

Mit der Datierung von *Str* hängt nun auch die Frage nach dem Ort der Niederschrift des Manuskripts zusammen. Geht man wiederum von den Traktatkopien in *Bas* aus, so muß man fragen, wo ihr Schreiber sich im Jahre 1442 aufgehalten hat und Teile der nachmaligen Handschrift *Str* hat kopieren können.

Albrecht Löffler, der Schreiber von *Bas*, ist der Basler Handschriftenkunde wohl bekannt<sup>30</sup>. Er ist 1416 oder 1417 in Rheinfelden, etwas oberhalb Basels am Rhein, geboren, ist 1436 als Student in Ulm, dann bis 1439, vielleicht 1440 in Heidelberg nachgewiesen, wo er 1439 Baccalaureus in artibus wurde. 1440/41 erhielt er an unbekanntem Ort, vielleicht in Basel, die Priesterweihe, und 1445 ist er in seiner Vaterstadt Rheinfelden als Kaplan am St. Andreasaltar zu St. Martin bezeugt. Im gleichen oder im folgenden Jahre trat er in Basel in den Predigerorden ein, und in den Konvent brachte er zahlreiche Codices mit, die er selbst geschrieben hatte und die sich, offenbar weitgehend, bis heute in Basel erhalten haben. 1451 bis 1454 erscheint er in Verbindung mit dem Frauenkloster Himmelskron in Hochheim bei Worms, seit 1453 als Beichtvater; dieses Amt nahm er 1454 auch im Frauenkloster Steinbach wahr. 1455 ist er als Dominikanerprior in Basel, 1460 und 1462 als Beichtvater der Schwestern von Liebenau belegt, dazwischen wieder als Konventuale zu Basel; er starb im Dezember 1462.

<sup>29</sup> Danach hat, soweit ich sehe, als erster Autor Fr Ludwig (wie Anm. 2), S. 38\*, gefragt. — In diesem Zusammenhang erscheint mir der Hinweis von R. Strohm (wie Anm. 6), S. 121 und S. 127, Anm. 42, auf die Schenkung eines „liber scientie musicalium“ in Brügge, 1438, problematisch; nach Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 186 (unter dem Namen „Martini“), heißt die originale Formulierung übrigens „liber scientie musicarum“ *Str* bietet jedoch allein „libellus musicalium“, meint also ein „Buch mit Musik“, und nicht, wie die Notiz aus Brügge, ein „Musiklehr-Buch“ Strohm's Versuch, *Str* mittels dieser Formulierung mit Flandern zu verknüpfen, scheint mir unzulässig.

<sup>30</sup> Vgl. Philipp Schmidt, *Die Bibliothek des ehemaligen Dominikanerklosters in Basel*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 18 (1919), S. 160–254, bes. S. 169–173; B. M. von Scarpatetti (wie Anm. 10), Bd. 1, Text, S. 251

Diese Biographie, die fast ganz aus Löfflers eigenen Schreibervermerken in den von ihm kopierten Handschriften erschlossen ist, zeigt, daß er „ein klassischer clericus vagans“<sup>31</sup> war, der im oberrheinischen Gebiet weit herumkam. Gerade für das Jahr 1442 fehlen nun ärgerlicherweise alle Nachrichten; man hat jedoch schon gemeint, daß er sich von 1439 bis 1444 in Basel aufgehalten habe<sup>32</sup>. In der Tat ergeben sich gute Argumente dafür, daß er sich wenigstens 1442 in Basel befand, und zwar, wie es scheint, in einer Beziehung zum damals noch immer daselbst tagenden Konzil.

Löffler hat 1442 nämlich noch zwei weitere Texthandschriften — oder zumindest wesentliche Teile von ihnen — geschrieben und je zweimal mit dem Datum dieses Jahres versehen<sup>33</sup>. Dabei handelt es sich einmal um den Codex A VIII 24 der Basler Universitätsbibliothek, und zwar in seinem Manuskriptteil III, der fol. 110—171 umfaßt und sich durch eine geschlossen gleiche Präparation des Schriftfeldes, eine durchgehalten abweichende Tintenfarbe und eine gleiche Variante des Schriftdukus von den restlichen Manuskriptteilen I, II und teilweise auch IV abhebt. Von Bedeutung ist nun, daß Löffler das eine Jahresdatum, fol. 139, im Anschluß an zwei sich unmittelbar folgende Traktate des Johannes Gerson notierte, von denen jedenfalls der eine, *De auferibilitate pape ab ecclesia*, im Meinungskonflikt zwischen der Superiorität des Papstes und derjenigen des Konzils entschieden für das Konzil eintritt: Bereits die Abschrift eben dieses Textes scheint Löffler im Jahre 1442 in die Nähe zum Basler Konzil zu rücken. — Die andere Löffler-Handschrift der Basler Bibliothek, Ms. A VII 37, enthält in zwei kleineren eröffnenden Codex-Teilen Texte des Guilelmus Sagineti und des Johannes de Turre cremata, die auf das Konstanzer Konzil Bezug nehmen bzw., wie Löffler weiß und ausdrücklich festhält<sup>34</sup>, „in concilio Basiliensi“ verfaßt worden sind. Wichtiger ist jedoch, daß der umfangreiche Teil III des Codex — der 1441 begonnen wurde und kurz vor Band-Schluß (fol. 358) das zweimalige Datum des Jahres 1442 bringt — nicht nur einige Basler Konzilsschriften, sondern fast zwanzig, teilweise ungedruckte Traktate wiederum Johannes Gersons enthält, von denen einige in der Konzilssammelhandschrift A II 34, die meisten aber in der sicher eng verwandten Gerson-Sammelhandschrift A II 38 der Basler Bibliothek wiederkehren. Die erste dieser beiden Konkordanz-Handschriften stammt vielleicht aus dem Basler Predigerkloster, die zweite mit Sicherheit aus der Bibliothek der Basler Kartause. Diese Konkordanzlage bindet Codex A VII 37 wohl noch gebieterischer als Codex A VIII 24 in ihren 1442 entstandenen Abschriftteilen an Basel, und damit dürfte auch ihr Urheber Löffler in dieser Zeit als in Basel fixiert nachgewiesen sein. Man hat also allen Anlaß zur Annahme, daß die Vorlage *Str* für *Bas* im Jahre 1442 in Basel lag und, entgegen manchen schon geäußerten Meinungen, mit Straßburg nichts oder doch noch nichts zu tun hatte.

<sup>31</sup> So Herr Dr. B. M. von Scarpatetti (Basel) in einem persönlichen Brief vom 19. Februar 1981

<sup>32</sup> Vgl. Ph. Schmidt (wie Anm. 30), S. 170. — Herrn Prof. Dr. Hartmut Boockmann (Göttingen) danke ich an dieser Stelle bestens für freundlich gewährten Rat

<sup>33</sup> Vgl. Ph. Schmidt (wie Anm. 30), passim, sowie maschinenschriftliche Manuskript-Beschreibungen von M. Steinmann (Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung). Gedruckte, in Einzelheiten gehende Beschreibungen der im Folgenden erörterten vier Basler Codices mit A-Signaturen liegen noch nicht vor. Vgl. auch Ph. Schmidt (wie Anm. 30), S. 200, Nr. 105, und S. 197, Nr. 89.

<sup>34</sup> Fol. 12.

Eben diese Annahme läßt sich durch weitere Beobachtungen erhärten. Schon die in *Str* enthaltene Komponistenangabe „Henricus Hessmann de Argentorato“ schließt Straßburg, die Nennung „Heinrici de libero castro“ übrigens auch Freiburg i. Br. als wahrscheinliche Orte der Manuskript-Niederschrift eher aus als ein<sup>35</sup>; es ist bisher nicht gelungen, die regional klingenden kleineren Komponistennamen in Straßburger Akten wieder aufzufinden<sup>36</sup>. Auch die verschiedentlich herausgestellte Repertoire-Verwandtschaft zwischen *Str* und dem heutigen Prager Sammel-Codex XI E 9 (im Folgenden = *Pr*)<sup>37</sup> — für den wiederholt Straßburger Provenienz beansprucht worden ist — kann eine Straßburger Herkunft der 1870 verbrannten Handschrift nicht beweisen. Zum einen ist, trotz unzweifelhaft auf Straßburg deutender Einzelteile des Manuskripts *Pr*, dieses ein aus zahlreichen und sehr verschiedenartigen Lagen zusammengesetzter Sammelband, für den eine Niederschrift in Straßburg insgesamt bisher nicht nachgewiesen ist, wenn eine solche für die musikalischen Partien auch nicht ausgeschlossen erscheint<sup>38</sup>. Zum andern sind von dem reichlichen Dutzend konkordanter Sätze nur zwei auch in den Notentexten von *Str* durch Coussemaker kopiert und erhalten, mithin überhaupt vergleichbar, und gerade diese differieren unübersehbar nach Stimmenzahl, zum Teil auch nach Stimmenverlauf, von ihren Konkordanz in *Pr*; daß auch einige der übrigen konkordanten Notentexte nach Stimmenzahl, Kontrakturtexten u. a. in den beiden Handschriften ungleich waren, somit auch hier

<sup>35</sup> Vgl. vdB, S. 128, zu Nr 120; S. 87, zu Nr 55, und S. 144, zu Nr 138.

<sup>36</sup> Ich danke den Herren Dr. Martin Alioth (Basel, jetzt Irland), Dr. Christian Meyer und Prof. Dr. Francis Rapp (Straßburg) auch an dieser Stelle nochmals herzlich für ihre ausgezeichneten und hilfreichen Auskünfte. M. Vogeleis (wie Anm. 10), S. 86, erwog eine Identität des „Henricus Hessmann de Argentorato“ mit einem „Henricus organista“, tätig im, wie er schrieb, 14./15. Jahrhundert als Straßburger Münsterorganist. Allerdings ist dieser, wenn überhaupt, eher identisch mit dem von 1403 bis 1428 in Straßburg verschiedentlich bezeugten „Heinrich Cofeler“, von Armstetten, gestorben wohl 1432/33; vgl. auch Chr. Meyer, *L'utilisation de l'orgue à la Cathédrale de Strasbourg. Contribution à l'étude de la fonction liturgique de l'orgue au moyen âge*, in: *Archives de l'Eglise d'Alsace*, 3. sér., 6 (1986), S. 55–69, bes. S. 56. Ein „Heinrich Hessmann“ ist in Straßburg nicht belegbar; eine Identität mit einem „Heinrich Hesse“, Sohn eines „Hessemann Hesse“, wäre zu erwägen, und zwar zweimal: 1395 findet sich ein erster, 1443 und 1444 ein zweiter „Heinrich Hesse“, mit je einem Vater des genannten Wortlauts, doch ist in beiden Fällen, abgesehen von der mangelhaften Übereinstimmung der Namen, von einer musikalischen Tätigkeit nichts beizubringen. Ein „Heinrich Freiburger“ schließlich hat 1463 das Straßburger Bürgerrecht erworben, doch bleibt wie in allen vorgenannten Fällen auch hier eine Identität fraglich; zur versuchten Gleichung mit Heinrich Lauffenberg vgl. unten, S. 19. Den Namen „Zeltenpferd“ schließlich (vgl. oben, S. 14), der in *Str* bei einem vielleicht Antonio Zacara gehörenden *Gloria* stand (vgl. vdB, Nr. 59), erklären Herr Prof. Dr. K. von Fischer (Zürich) unter Hinweis auf L. Welker (Basel) und Herr Prof. Dr. Fr. Rapp (Straßburg) in einem Vortrag bzw. in einem Brief mit der Vermutung, es sei dieser Name als Übernahme und im Sinne eines im Paßgang gehenden oder gar hinkenden Pferdes zu verstehen und somit auf den bekanntlich an Händen und Füßen behinderten Komponisten Antonio Zacara zu beziehen; vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15, Leipzig 1936, bes. Sp. 622, und Agostino Ziino, „Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo“: *alcune date e molte ipotesi*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 14 (1979), S. 311–348, bes. S. 314: „fuit statura corporis parva, et in manibus et pedibus non nisi decem digitos habuit [...]“ — Der Versuch, die hier genannten Namen über die Register des Historischen Grundbuches im Basler Staatsarchiv für das Basel des 15. Jahrhunderts nachzuweisen, ist erfolglos geblieben; Forschungen in Freiburg i. Br. anzustellen, war mir nicht möglich.

<sup>37</sup> Vgl. Friedrich Kammerer, *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg u. Brunn 1931, S. 11f., sowie K. von Fischer u. M. Lütolf, *RISM* (wie Anm. 4), S. 255–262.

<sup>38</sup> Die vorliegende Literatur läßt die Verschiedenartigkeit der zahlreichen Einzelteile dieser Prager Sammelhandschrift — das Musikalische oder Musiktheoretische ist nur ein geringer Teil des Gesamtinhalts — nicht oder nur unzureichend erkennen. Abgesehen von den vielen sehr ungleichen Texten dokumentiert sich diese Buntheit in sehr verschiedenen Papieren, Lagen-gestalten (Lagen zu 3 bis 7, einmal gar 12 Doppelblättern!) und Kopistenschriften. In die Erwägungen müßte man auch ein Fragment im Basler Staatsarchiv einbeziehen, vgl. Martin Staehelin, *Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz*, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1978), S. 57–83, bes. S. 57–59, mit Abb. 1 — Einzelnachweise der im Folgenden berührten Konkordanzverhältnisse schlage man bei Fr. Kammerer (wie Anm. 37), passim, bzw. bei K. von Fischer u. M. Lütolf, *RISM* (wie Anm. 4), nach.

wesentliche Überlieferungsvarianten es offensichtlich verbieten, die beiden Codices ohne nähere Beweisführung als am gleichen Ort entstanden auszugeben, liegt auf der Hand. Und schließlich deutet auch die sprachgeschichtliche Überprüfung zumindest des deutschen Theoretikertextes *Von den Monocordion* in *Str* — so problematisch sie aus mehreren Gründen auch sein mag — eher auf einen westlich süddalemannischen, mithin eher baslerischen, als auf einen mittleren oberrheinischen, mithin Straßburger Schreibern; so urteilt jedenfalls der Fachmann<sup>39</sup>.

## VI

Aus allen diesen Beobachtungen ergeben sich mehrere wichtige Folgerungen. Einmal wird man den rätselhaften Ortsvermerk des Straßburger Handschriften-Kolophons „in oppido zomgen“<sup>40</sup> mit gutem Gewissen wirklich auf die etwa 60 Kilometer südöstlich von Basel<sup>41</sup> liegende Kleinstadt Zofingen beziehen und Cousse-makers Schreibweise — wie schon an anderer Stelle vermutet — als ungenaue Lesung einer abgevierten Form, in diesem Falle der Form „zouigen“, erklären dürfen<sup>42</sup>. Strohm's Versuch, den Codex an den Genter Augustinerinnen-Konvent und die diesem nahestehende „Seigneurie“ von Zomergen zu binden<sup>43</sup>, scheint damit erledigt zu sein. In Zofingen, einem „oppidum“, das in seinem weltlichen Kollegiatstift St. Mauritius einen kulturellen Mittelpunkt besaß<sup>44</sup>, wäre die Niederschrift von *Str* durch einen namentlich unbekanntem Kopisten im Jahre 1411 denkbar: Man hätte sie sich — worauf schon die Traktate deuten mögen — dann mit vermehrter Gewißheit als ein eher ‚privates‘, weniger ein zu offiziell-kirchlichem Gebrauch gedachtes Manuskript eines vielleicht mit dem Stift in äußerer Beziehung stehenden Schreibers zu denken<sup>45</sup>. Woher die Vorlagen stammten, läßt sich nicht sagen, auch nicht, wie das Manuskript später nach Basel und von dort zu einem früheren oder vielleicht sehr viel späteren Zeitpunkt in die Straßburger Johanniter-

<sup>39</sup> Herr Prof. Dr. Konrad Kunze vom Historischen Südwestdeutschen Sprachatlas (Freiburg i. Br.) war so freundlich, den Text des genannten Traktats sprachgeographisch zu begutachten; dafür danke ich ihm auch an dieser Stelle nochmals bestens, ebenso Herrn Prof. Dr. Volker Honemann (Göttingen), der in hilfreicher Weise den Weg dahin ebnete. Methodische Vorbehalte, unter denen das Gutachten entstand, betreffen einmal die Tatsache, daß Cousse-makers Abschrift nicht fehlerfrei erscheint, beruhen aber auch auf den verhältnismäßig wenigen schriftmundartigen Eigenheiten dieses musiktheoretischen Fachtextes, der übrigens auch sprachgeographisch fremde Einflüsse verrät (z. B. das mitteldeutsche „aldus“), schließlich auch auf dem sehr beschränkten Wortschatz des Textes.

<sup>40</sup> Vgl. oben, S. 9. — Die Fügung „in oppido zouingen“ bzw. „die statt Zoffingen“ ist in städtischen Akten Zofingens im 14./15. Jahrhundert durchaus üblich.

<sup>41</sup> Zofingen liegt nicht, wie verschiedentlich, zuletzt von R. Strohm (wie Anm. 6), S. 122, behauptet wird, in der Nähe des oder gar am Bodensee, sondern etwa in der Mitte des Dreiecks Basel-Bern-Luzern.

<sup>42</sup> Offenbar hat Ed. Richard Müller, *Heinrich Loufenberg, eine litterar-historische Untersuchung*, Diss. Straßburg 1888, S. 4, zuerst die Gleichung „zomgen“ = „Zofingen“ vorgeschlagen; Fr. Ludwig (wie Anm. 2), S. 38\*, hat sie als erster Autor mit einer abgevierten Schreibweise zu erklären gesucht.

<sup>43</sup> Vgl. R. Strohm (wie Anm. 6), S. 123.

<sup>44</sup> Vgl. Carl Brunner, *Das alte Zofingen und sein Chorherrenstift*, Aarau 1877; Franz Zimmerlin, *Zofingen, Stift und Stadt im Mittelalter*, Zofingen 1930, passim; Albert Bruckner, *Scriptoria medii aevi Helvetica. Denkmäler schweizerischer Schreibkunst des Mittelalters*, Bd. 7, Genf 1955, S. 125–134; Georg Boner, *Die Urkunden des Stiftsarchivs Zofingen*, Aarau 1945.

<sup>45</sup> Auch wäre bei Niederschrift des Manuskripts durch einen Stiftsherrn selbst die Kolophon-Formulierung „in oppido zouigen“ eher unwahrscheinlich; man müßte in einem solchen Fall eher einen Wortlaut erwarten, der den Kopisten als Mitglied „capituli ecclesie Zouingensis“ o. ä. bezeichnete.

bibliothek gelangte<sup>46</sup>. Erwägenswert wäre jedoch die Vermutung, daß die in weißer Notation ergänzten Sätze von Nicolaus de Merques ebenfalls in Basel in die Handschrift eingetragen wurden, weil der Komponist sich in den Jahren 1433 und 1436 persönlich in der Stadt aufhielt<sup>47</sup> und damit der direkte ‚Lieferant‘ der Stücke gewesen sein könnte. Das Basler Konzil ist zweifellos ein höchst wichtiger ‚Umschlagplatz‘ von mehrstimmiger Musik jener Zeit gewesen<sup>48</sup>, und es wäre sogar denkbar, wenn auch keineswegs erwiesen, daß die zweite Schicht mit den Nachträgen in *Str* weitgehend in Basel entstand; das schließt nicht aus, daß einzelne Nachträge auch noch aus späterer, nachkonziliarer Zeit datieren könnten.

Die wissenschaftliche Bemühung um *Str* war bekanntlich lange Zeit unnötig belastet durch die Fragen, ob die im Manuskript genannten Verfasseramen „Heinricus [L.]“, „Heinricus de libero castro [?]“ u. ä. den Dichter Heinrich Lauffenberg meinten, ja, ob das Manuskript *Str* selbst vielleicht Eigentum, ja gar autographe Abschrift Lauffenbergs gewesen sein könnte<sup>49</sup>. Man wird alle diese Erwägungen ohnehin nur mit größter Zurückhaltung beurteilen wollen; aber auch die hier vorgestellten neuen Einsichten führen nicht zu einer veränderten Betrachtung. So kann die nun in ihrem Grundbestand gestärkte Zofinger Provenienz der Handschrift nicht dazu veranlassen, den Dichter doch als Besitzer oder Schreiber des Manuskriptes wahrscheinlicher zu machen; die vorgeführten Autornamen der Handschrift stimmen auch jetzt nicht mit der von Lauffenberg selbst sonst verwendeten Formulierung überein, wonach er eben „Heinrich Lauffenberg“ und nicht „Heinrich von Freiburg“ u. ä. hieß<sup>50</sup>, und auch jetzt läßt sich nicht übersehen, daß die einzig bekannten Bezeugungen des Dichters Heinrich Lauffenberg in seiner gleichzeitigen Eigenschaft als Dekan des Zofinger Stifts erst in die Jahre 1433 und 1434 fallen<sup>51</sup>, also mehr als zwanzig Jahre nach dem für die Ent-

<sup>46</sup> Man übersehe nicht, daß *Str* erst im Bibliothekskatalog von Johann Jacob Witter, *Catalogus codicum manuscriptorum, in Bibliotheca sacri ordinis Hierosolymitani Argentorati asservatorum*, Straßburg [1746], S. 25, erstmals als zur Bibliothek des Straßburger Johanniterkonvents gehörig erscheint („C. 22. Philippi de Vitriaco Liber Musicalium. ch. f.“); weil Heinrich Lauffenberg seit 1445 zum selben Kloster gehörte, ist diese (frühe?, späte?) Handschriftenprovenienz dann leichthin mit dem Lebenslauf des Dichters verbunden worden, was die Forschungslage wohl eher verwirrt als geklärt hat (vgl. unten). In die „Bibliothèque Publique“ in Straßburg eingegliedert erscheint der Codex bei Gustav Haenel, *Catalogi librorum manuscriptorum* [ . ], Leipzig 1830, Sp. 464 („Philippi de Vitriaco lib. musicalium; fol.“); zur frühen Straßburger Bibliotheks- und Kataloggeschichte vgl. Jean Rott, *L'ancienne Bibliothèque de Strasbourg, détruite en 1870: les Catalogues qui en subsistent*, in: *Refugium Animae Bibliotheca. Mélanges offerts à Albert Kolb*, Wiesbaden 1969, S. 426–442.

<sup>47</sup> Vgl. Johannes Haller (Hrsg.), *Concilium Basiliense*, Bd. 2, Basel 1897, S. 516; 540; Bd. 4, Basel 1903, S. 355 und Tom R. Ward, *The Structure of the Manuscript Trent 92-I*, in: *MD 29* (1975), S. 127–147, bes. S. 142–144 und 146f.

<sup>48</sup> Die Musikforschung neigt bekanntlich in neuerer Zeit dazu, die Entstehung von wesentlichen Teilen der Handschriften Aosta und Trient 92 sowie vielleicht diejenige des Fragments Zwettl mit Basel und dessen Konzil in Verbindung zu bringen; vgl. *Census-Catalogue* (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 7; Bd. 3, S. 230; Bd. 4, S. 177 — Lehrreich auch Paul Lehmann, *Konstanz und Basel als Büchermärkte während der großen Kirchenversammlungen*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum* 4 (1921), S. 6–11 und 17–27; jetzt bequemer greifbar in: Paul Lehmann, *Erforschung des Mittelalters*, Bd. 1, Stuttgart 1941, Reprint Stuttgart 1959, S. 253–280, bes. S. 270ff.

<sup>49</sup> In mancher Hinsicht klärend hat Ludwig Denecke, Art *Lauffenberg, Heinrich*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, Berlin 1943, Sp. 27–35, gehandelt; dort auch reiche Literaturhinweise.

<sup>50</sup> Vgl. Heinz H. Menge, *Das „Regimen“ Heinrich Lauffenbergs. Textologische Untersuchung und Edition*, Göttingen 1976, S. 539f.

<sup>51</sup> Die Identität des Zofinger Dekans Heinrich Lauffenberg mit dem Dichter scheint durch eine lange Zeit übersehene Urkunde vom 16. Juli 1433 erwiesen zu sein, die sich im Archiv der Münsterfabrik zu Freiburg i. Br. befand, die aber verloren ist, ohne in ihrem originalen Wortlaut bekannt gemacht worden zu sein; vgl. J. König, *Der Dichter Heinrich Loufenberg*, in: *Freiburger Diöcesan-Archiv* 20 (1889), S. 302–307, bes. S. 302, und H. H. Menge (wie Anm. 50), S. 542. Die Zofinger Belege liest man bei Walther Merz, *Das Stadtrecht von Zofingen*, Aarau 1914, S. 108 (22. Juli und 13. August 1433), sowie bei W. Merz u. Fr. Zimmerlin, *Die Urkunden des Stadtarchivs Zofingen*, Aarau 1915, S. 194f., Nr. 348 (20. September 1434).

stehung von *Str* wesentlichen Richtdatum von 1411 liegen. Zugleich gehören sie in eine Zeit, während der, falls die oben erwogene Merques-Vermutung zutreffen sollte, die Handschrift wohl schon nicht mehr in Zofingen, sondern in Basel aufbewahrt wurde. Daß sich diese Ungewißheit auch nicht dadurch mildert, daß das Musikalien-corpus von *Str*, allerdings vielleicht als Nachtrag, einen echten, auch andernorts überlieferten Marienleich und vielleicht ein weiteres Stück Lauffenbergs enthielt<sup>52</sup>, liegt auf der Hand.

## VII

Gewiß ergeben die vorstehenden Ausführungen, daß Bemühungen selbst um ein verlorenes Manuskript dieser Zeit unter gewissen Vorbedingungen auch noch heute zu neuen Einsichten und Erkenntnissen führen können. Freilich haben sich dabei nur bestimmte Fragen beantworten lassen; andere bleiben nach wie vor offen, und neue sind hinzugetreten. Das mag der Forschung ein Ansporn sein, in ihren Arbeiten an *Str* nicht nachzulassen. Die vorstehenden Ausführungen können andeuten, wie wichtig es dabei auch in Zukunft sein wird, aus dem engeren Bereich der Musikforschung hinaus in deren Nachbargebiete, wie diejenigen der Allgemeinen Geschichte, der spätmittelalterlichen Literatur verschiedener Sprachen u. a. m. einzudringen. Die Wege der heutigen Forschung können nur die gleichen sein, welche die sie beschäftigenden Gegenstände damals selbst durchlaufen und auf denen diese Gegenstände ihre besondere, uns überlieferte Gestalt gewonnen haben.

# Ein bisher unbekanntes Konzert für Violoncello und Orchester von Boccherini Zur Frage von Ausführung und Besetzung des Bratschenbasses in Boccherinis Konzerten für Violoncello

von Christian Speck, München

Im Werkverzeichnis von Yves Gérard sind insgesamt elf Konzerte für Violoncello und Orchester nachgewiesen<sup>1</sup>, die Luigi Boccherini zugeschrieben werden, wenngleich in einem Fall die Authentizität der „orchestration“ von Gérard angezweifelt wird<sup>2</sup>. Von Boccherini selbst liegen über die Satzanfänge oder auch nur die Anzahl seiner Violoncellokonzerte keinerlei Aufzeichnungen vor, und dies auch nicht in seinem Werkver-

<sup>52</sup> Vgl. vdB, S. 183, Nr. 207 und 208; Text zu Nr. 207 bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, Bd. 2, Leipzig 1867, S. 585, Nr. 763. Das Stück war auch in der ebenfalls 1870 zerstörten Straßburger Handschrift B 121 4°, fol. 88, enthalten.

<sup>1</sup> Es handelt sich um die Konzerte G 474 bis G 483 und G 573, nachgewiesen in: Yves Gérard, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London 1969.

<sup>2</sup> So bei G 478. Vgl. Y. Gérard 1969, S. 532.