

Neue Stimmen zum Liederbuch Peter Schöffers des Jüngeren von 1517

Zufallsfunde gibt es, auch und gerade bei Druckerzeugnissen. Manchmal führt der Weg nicht direkt und offensichtlich zur Identifikation, die Zeit klärt das in ihren eigenen Rhythmen. Das örtliche und zeitliche Umfeld dieses Beitrags bieten Mainz, Tirol, vor allem aber das Engadin und Augsburg vom 16. Jahrhundert bis zum Jahr 2020. Der Gegenstand ist das mittlere der drei noch erhaltenen Liederbücher aus der Druckoffizin von Peter Schöffers dem Jüngeren mit 36 Liedern zu vier Stimmen.¹

Die Quellen – Erwerbungsfragen

DISCANTVS

Bereits der erste Konservator der Musikalischen Abteilung in der damaligen Königlichen Bibliothek in München, Julius Joseph Maier, konnte 1880 in Robert Eitners *Monatsheften für Musikgeschichte* die Erwerbung eines einzigartigen Discantus-Stimmbuchs (D) zu einem deutschen Liederbuch mit 36 Liedsätzen auf weltliche Texte beschreiben,² das er aus dem Nachlass des mit ihm bekannten Frankfurter Malers Karl Friedrich Harveng (1832–1874)³ für die Bibliothek erwerben konnte.

1 RISM B/I [c. 1515]³ (*Répertoire International des Sources Musicales*, Reihe B, Bd. 1: *Recueils imprimés, XVIe–XVIIe siècles*, hrsg. von François Lesure, München 1960, S. 97); vdm (*Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, www.vdm.sbg.ac.at) Nr. 16 (17.6.2021). Die Datierung »c. 1515« in RISM B/I beruht auf dem im 19. Jahrhundert geschätzten Erscheinungsjahr der undatierten Discantus-Stimme.

2 Julius Joseph Maier, »Unbekannte Sammlungen deutscher Lieder des XVI. Jahrhunderts«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 12 (1880), S. 6–13 und 17–19.

3 Die in zahlreichen Varianten veröffentlichte Namensform mit Lebensdaten hier nach Carsten Roth, Art. »Harveng, Carl«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon Online*, hrsg. von Wolf Tegethoff, Bénédicte Savoy und Andreas Beyer, Berlin 2009, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00080889/html (30.12.2021).

Maier kannte das kleine, 1868 in Tirol gekaufte Bändchen bereits und schrieb, dass noch zu Lebzeiten Harvengs ein vergeblicher Suchaufruf nach weiteren Stimmen veröffentlicht wurde. Unter dem Untertitel »Peter Schöffers des Jüngeren II. Liederbuch« lieferte er eine umfassende Beschreibung der Discantus-Stimme, die er vor allem anhand der Typographie und des hohen ästhetischen Wertes dieses Drucks als ein Werk aus der Druckerei Peter Schöffers des Jüngeren identifizierte. In einer Anlage folgten die musikalischen Incipits sowie ein Facsimile der auf dem Kopf stehenden Zeichenfolge »MAS►«, die wohl ungewollt am Ende des Liedes Nummer 8 *In lieb thu ich verpflichten mich* in der zweiten Druckphase (Noten- plus Textdruck) als Blöcke im Druckstock verwendet wurden.

Anhand einer Konjektur aus einer Notiz in der Musikhandschrift »F. X. 1–4 der öffentlichen Bibliothek in Basel«⁴ konnte er sie auch noch dem Druckort Mainz zuordnen – ein kodikologisches Meisterstück. In einem alphabetischen Verzeichnis der enthaltenen Lieder konnte Maier bereits zu 18 von 36 enthaltenen Sätzen Konkordanzen in anderen gedruckten und handschriftlichen Liedersammlungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts benennen und in den durchgehend anonymen Liedern durch Quellenvergleiche vierstimmige Kompositionen von Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer und Johannes Frosch identifizieren bzw. das Vorkommen textgleicher oder -ähnlicher Lieder in anderen Quellen diskutieren. Elf Liedern können nach heutigem Stand Komponistennamen möglicherweise zugeordnet werden: Ludwig Senfl⁵ für die Lieder Nummer 8 *Geduld um Huld*, 9 *Ein Meidlein weiß*, 16 *Ein gemein Sprichwort*, 17 *Herzeinigis Lieb* und – gesichert – Nummer 18 *So man lang macht*; Paul Hofhaimer⁶ gesichert zu Nummern 22 *Meins Traurens ist*, 29 *Ach Lieb mit Leid*, 30 *Tröstlicher Lieb*, 36 *Zucht, Ehr und Lob* und

4 J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Ann. 2*), S. 8. Heute Basel, Universitätsbibliothek, F X 1–4 (*Lieder, Chansons und Motetten*, c. 1518–c. 1526). Die Baseler Quelle wurde mehrfach eingehend dargestellt von John Kmetz, »The Compilation and Ownership of Basel University Library Manuscript F X 1–4«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Stähelin, Wiesbaden 1998, S. 133–147 (Wolfenbütteler Forschungen, 83); ders., *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkundliche und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 230–251: S. 245, Hinweis auf das Liederbuch RISM B/I [c. 1515]³ (wie *Ann. 1*) bei Nr. 76, Tenor, noch mit Fragezeichen.

5 Siehe im Senfl-Werkverzeichnis die Nummern *S 122, *S 75, *S 68, *S 140 und S 283. Die mit * gekennzeichneten Kompositionen sind ungesicherter Zuschreibung: Stefan Gasch, Sonja Tröster und Birgit Lodes, *Ludwig Senfl (c.1490–1543.) A Catalogue Raisonné of the Works and Sources*, Bd. 1: *Catalogue of the Works*, Turnhout 2019.

6 Paul Hofhaimer, *Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1: *Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg 2004 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 15): Notentext der genannten Lieder auf S. 34f., 11f., 40f., 42–44 und 55f.

ungesichert zu Nummer 13 *In Lieb tu ich verpflichten mich*; Johannes Frosch zu Nummer 4 *Mars dein Geführt*.

Maier vergab für das Discantus-Bändchen unter dem Titel »[36 Lieder]« die heute noch in der Bayerischen Staatsbibliothek gültige Signatur Mus.pr. 316.⁷

Tenor

Im Abstand von mehr als einem Jahrhundert wurde die erste ergänzende Quelle öffentlich bekannt, deren Fund ebenfalls nur auf Umwegen gelang: Anlässlich der Restaurierung des Exemplars einer 1517 in Nürnberg (von Johann Schönsperger) gedruckten Ausgabe von Kaiser Maximilians I. Epos *Theuerdank* aus der Landesbibliothek Coburg⁸ tauchten im Oktober 1984 drei Druckbögen B (zwei Exemplare vorhanden) und E des Tenor-Stimmbuchs (T) auf, die als Makulatur im Einband verarbeitet worden waren.⁹ Ein besonders glücklicher Zufall war, dass nun der Schluss der Stimme vollständig mit Index, Druckermarken und Kolophon vorlag und Maiers Identifikation bestätigt wurde: **☉** *Getruckt zů Mentz/durch Peter Schöffern/un[d] voln endt vff sanct Lucien tag/im iar funffzehenhundertvnd sibenzehen*, darunter Schöffers Druckermarken: stehender Schild mit Großbuchstabe Lambda und drei fünfblättrigen Blüten. Robert Münster konnte anhand der Fragmente die inhaltliche Zugehörigkeit zu Mus.pr. 316 vornehmen und beschrieb sie 1993 in einem Beitrag zur Festschrift für Horst Leuchtmann. Die Makulaturbögen, auf denen Münster »Druckspuren eines nichtmusikalischen Werkes«¹⁰

7 Digitalisat der Stimmen in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: Mus.pr. 316): [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8) und der Landesbibliothek Coburg (Signatur: Rara / B III 1/9 (Beil. 1)): <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000014089>.

8 Coburg, Landesbibliothek, Signatur: Rara / B III 1/9. – VD16 (www.vd16.de): ZV 22337.

9 Erstmals beschrieben von Robert Münster, »Neues zum zweiten Liederbuch des Peter Schöffer jun.«, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhard Schmid, Tutzing 1993, S. 303–310. – Nicole Schwindt (*Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*, Kassel und Stuttgart 2018, S. 527) stellt anhand von Provenienzaspekten dieser der Öffentlichkeit vorenthaltenen Ausgabe die Überlegung an, dass dieses Exemplar des *Theuerdank* direkt in den Besitz von Peter Schöffer d. J. gekommen und von ihm gebunden worden sein könnte.

10 R. Münster, Neues, ebda., S. 303. Bei einem der beiden Druckbögen mit der Bogensignatur B sind Spuren eines zweifarbigen (schwarz-roten), lateinischen Text-Drucks mit ca. 30 Zeilen erkennbar, manche Seiten besitzen in der Kopfzeile eine gedruckte rote Folierung mit »fol.« Der Abdruck erscheint immer spiegelbildlich, außerdem sind Teilabdrücke von Holzschnitten mit figürlichen Darstellungen sichtbar.

Mit diesem visuellen Befund korrespondiert die Identifikation dreier weiterer, bei der Restaurierung gefundener Makulaturblätter, die Isolde Kalter (Landesbibliothek Coburg) gelang: Sie stammen demnach aus Kalenderdrucken von Peter Schöffer d. J., dem *Hortulus animae* von 1513 (VD16 H 5088 und VD16 H 5059) und dem *Hortulus animae* von 1518, siehe Maria Consuelo

feststellte, bestätigten Maiers Befunde im D-Stimmbuch und verhalfen zur korrekten Datierung der Drucklegung im Jahr 1517.

ALTVS und BASSVS

Die beiden Stimmbücher Altus und Bassus (A bzw. B) aus dem 1517 erschienenen Liederbuch von Peter Schöffer d. J. wurden schließlich im September 2020 der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek als hochmögendes Geschenk übermittelt. Mit diesem beispiellosen Vorgang der Quellenergänzung eröffnen sich für die Erforschung des bekannten Liedguts völlig neue Perspektiven.

Überraschend war die Entdeckung, dass Schöffer in allen drei vollständig erhaltenen Stimmen den Rahmen des Titelblatts mit den gleichen Zierleisten bedruckt hat, die (horizontal) die Jagd zweier Hunde auf zwei Hasen zeigen bzw. die groteske Gegenüberstellung von Eidechse – Hirschkäfer und Kröte – Reiher, an deren linker Außenseite ein nicht definierbares Kriechtier der Gruppe auflauert. Die senkrechten Leisten sind Zierrahmen, von denen die in jedem Titelblatt rechte Leiste florale Ranken mit einem mittig gesetzten Löwenkopf zeigt.¹¹ Warum Schöffer im Gegensatz zu seinem früheren Liederdruck von 1513 auf Stimmenindividuelle Rahmenleisten verzichtete, könnte mit den weiteren Fragestellungen, die sich aus diesem Notendruck ergeben, zusammenhängen.

Quellenergänzung oder eigenständige Exemplare?

Die bibliographische Zusammengehörigkeit aller drei Stimmen ergibt sich aus der inhaltlichen und formalen Übereinstimmung. Anhand der vollständig erhaltenen drei Stimmen klärt sich nun auch die umstrittene Frage nach der Vollständigkeit des Discantus-Exemplars: Jedes Stimmbuch (D, A, B) besteht im Buchblock aus fünf Lagen Papier im kleinen Oktav-Querformat für 36 vollständige Liedsätze, nur in A und B enthält die letzte Lage statt 8 nur 7 Blätter (geheftet als 4 plus 3

Oldenbourg, *Hortulus animae (1494)–1523. Bibliographie und Illustration*, Hamburg 1973, S. 49, Sigle L 73. Die Farbspuren auf dem Notendruck könnten sich von den aufgeklebten Kalenderblättern übertragen haben. Frau Kalter danken wir sehr für die akribischen Recherchen.

- 11 In seinem Liederbuch von 1513 (RISM B/I 1513², vdm 13; wie *Anm. 1*) hatte Schöffer für jede der vier Stimmen individuell gestaltete Zierleisten mit zum Teil recht obszönen Szenen und Sentenzen verwendet (Digitalisat des unikalen Exemplars München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Rar. 967: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074659> bzw. <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074659-9>). Für eine sehr genaue Erörterung der Drucktechnik und insbesondere des Erscheinungsbildes des Druckes siehe N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie *Anm. 9*), Kapitel VI.1.a, insbesondere S. 520–526.

Blätter). Im D ist das letzte enthaltene Blatt, Folio 40, unbedruckt.¹² Auch das letzte Blatt in A, Folio 39, ist völlig unbedruckt.

Das T-Stimmbuch war wegen der zusätzlichen Textstrophen zu Nummer 36 sowie wegen des erhöhten Platzbedarfs durch Index und Kolophon ebenfalls auf eine vollständige letzte Lage mit 8 Blättern angewiesen. Es überrascht nicht, dass die Bogensignaturen in allen vier Stimmen weitgehend kongruent zu den Liedern verteilt sind. Sie sind auch auf den Coburger Makulatur-Bögen (T) überwiegend erkennbar und die Anordnung der Seiten zeigt, dass der Druckbogen E¹³ das letzte Blatt (Folio 40) für Kolophon und Druckermarke nutzt.

Alle physischen Anzeichen deuten aber darauf hin, dass die Stimmen A und B eine andere Provenienz besitzen als die bekannte Münchener Discantus-Stimme. Die beiden Stimmen sind wie das Discantus-Stimmbuch in braune Ledereinbände gebunden, unterscheiden sich davon aber deutlich im Format (A und B sind an beiden Rändern um einige Millimeter größer) und vor allem durch die motivisch abweichende Prägung des Leders.

Einbände mit Blindprägung

Wie bei vielen Ledereinbänden des 16. Jahrhunderts üblich, sind auf den Einbanddecken von D, A und B mit dem Streicheisen und auch mit Rollen- und Prägestempeln blind geprägte Verzierungen aufgebracht.

Discantus

Auf dem Vorderdeckel im zentralen Feld der Stimme D ist ein einzelner lateinischer Großbuchstabe »D« eingeprägt. Die Rahmenleisten auf dem Einband des Stimmbuchs sind mit einem besonderen Motiv gestaltet: Paare und Köpfe. Ein fürstliches Paar steht auf einem Balkon oder Söller, der Fürst (jeweils die rechte Person) erkennbar an Krone und Zepter, mit einem knielangen Überrock, die kleinere Frauengestalt daneben scheint zu ihm aufzublicken. Auf dem Buchrücken sind zwei weitere Varianten des Motivs erkennbar: Fürst und Dame stehen Hand in Hand nebeneinander, in einer weiteren Gruppierung steht neben dem Fürsten eine kleinere Gestalt, sei es ein Kind, ein Putto oder eine Götterfigur (Amor? Merkur?). Ein anderes Motiv desselben Rollenstempels zeigt im Profil zwei Köpfe mit leicht geöffnetem Mund. Diese Motivik ist auch eingegrenzt auf den

12 Bereits von J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Anm. 2*), S. 6, ist der Befund so beschrieben.

13 Die Landesbibliothek Coburg stellte freundlicherweise Digitalisate der drei vollständigen Druckbögen zur Verfügung, die nicht nur die Abdruckspuren eines illustrierten Textdrucks und eines Wasserzeichens (Ochsenkopf) bestätigen (siehe oben, *Anm. 10*), sondern auch die Tatsache, dass die Rahmen fertig gesetzt und montiert waren – die Abfolge der Lieder entspricht den drei Stimmen D, A und B.

süddeutschen Raum in der kooperativen Einbanddatenbank (EBDB) mit mehreren Beispielen belegt,¹⁴ die unterschiedliche Größen (hinsichtlich Breite der Rollen) und motivische Varianten zeigen, was die Popularität dieser Gestaltung unterstreicht.

Altus und Bassus

Im Unterschied dazu sind die beiden gleich gestalteten Ledereinbände der Stimmen A und B mit einem eingepprägten floralen Motiv verziert (siehe Abbildung 1): Ein Rahmen mit einem bewohnten, welligen Rankenwerk, wohl Waldrebe (Klematis), in dem drei verschiedene Vogeltypen nach den Blüten picken. Diese Motivik erscheint häufig auch auf Einbänden aus dem Raum Augsburg bzw. Schwaben im zeitlichen Rahmen vom letzten Viertel des 15. bis über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinaus¹⁵. Die nur durch das Streicheisen gestaltete Mittelfläche der Vorderdeckel wurde mit einem achtmal aufgebrachtten Prägestempel ergänzt, der das Erdbeerblatt als Stengel mit drei gezackten Blättern und Wurzelstock zeigt.¹⁶ Die vollständigen Stimmbezeichnungen »Altus« und »Bassus« sind jeweils auf dem Vorderdeckel im oberen Feld mit gotischen Lettern eingeppräg.

Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters, konserviert in den Einbänden des Liederbuchs

Während im Discantus-Stimmbuch die Spiegel ohne zeitgenössische Eintragungen erhalten sind (das letzte, unbedruckte Blatt 40 gehört zur letzten Lage im Buchblock), weisen A und B auf dem vorderen Spiegel eingeklebt ältere Fragmente handschriftlicher, lateinischer Distichen¹⁷ (wohl aus dem 15. Jahrhundert) auf,

14 Die Datenbank ist online verfügbar unter <https://www.hist-einband.de/> (30.12.2021). Für Beispiele der Paare bzw. Köpfe vgl. die Zitiernummern aus dem Augsburger Raum: EBDB r003798, EBDB r001180, EBDB r003769, EBDB r003906, EBDB r003876. Der ikonographische Thesaurus der Datenbank verwendet für die Bezeichnung des Balkons bzw. Söllers in dieser Motivik den Begriff »Vase«.

15 EBDB (siehe Anm. 14), für Augsburger Beispiele der von Vögeln bewohnten Ranke z. B. fünf sogenannte »Jagd-Rollen«, Zitiernummern: EBDB r002777, EBDB r000704, EBDB r000697, EBDB r000688, EBDB r000643.

16 Die Erdbeerpflanze wird in der bildenden Kunst als Symbol und Attribut der Jungfrau Maria, die Frucht auch als weltliches Symbol der Lust verwendet. Eine spezifischere Bedeutung haben die dreiteiligen Erdbeerblätter, die als Verzierungen (»Zacken«, zum Teil auch mit bestimmter Anzahl zur Kennzeichnung des adeligen Rangs) in verschiedenen europäischen Ländern die Kronen von Herzögen, Earls, Dukes, Marquis usw. zieren. Bildliche Übersicht in Wikipedia <https://de.wikipedia.org/wiki/Rangkrone> (30.12.2021).

17 Der Text verkörpert die Abschrift einer spätmittelalterlichen Nachdichtung von Ovids *Ars amatoria* und den *Remedia amoris*, die in einer der Hauptquellen des Epos (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 11601, aus Kloster Polling, 14. Jahrhundert) als »de arte procandi« bezeichnet wird. Offen erkennbar sind Passagen der Verse 138–155 im Bassus-Stimmbuch und 156–177 im Altus-Stimmbuch. Der Text wurde veröffentlicht von Wilhelm Wattenbach, »Pseudo-ovidische Gedichte des Mittelalters«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*

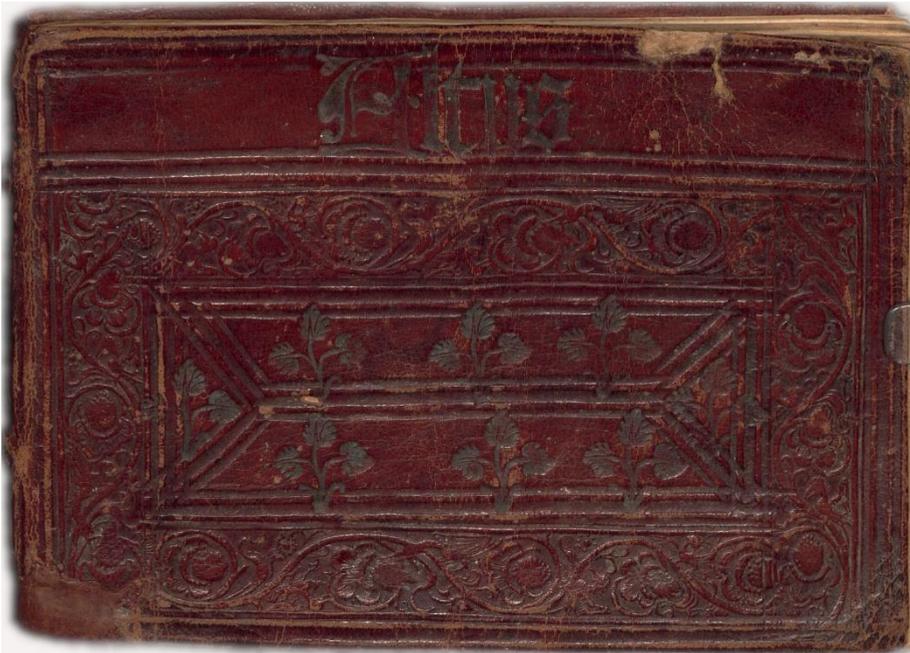


Abbildung 1: [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffler d. J., 1517, Einbandvorderseite des Altus-Stimm-
buchs. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.pr. 316; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8

die sehr sorgfältig beschnitten wurden, um Textverlust zu vermeiden. Der verborgene Inhalt war bei aller Unvollständigkeit wohl ein erhaltenswertes literarisches Dokument, das Abschnitte aus dem *Facetus moribus et vita* wiedergibt. Bereits aus der Zeit vor 1500 lassen sich erste gedruckte (Teil-)Ausgaben des *Facetus moribus*

34 (1890), S. 270–280. Insgesamt gehört dieser Text jedoch zum *Facetus moribus et vita*, einer seit dem 12. Jahrhundert in mehreren literarischen Werken rezipierten oder integrierten pseudo-ovidischen Versdichtung. Die Rezeption des *Facetus* stützt sich im Wesentlichen auf die Teilabschnitte, die auch hier im Bindematerial erkennbar sind, vgl. dazu Rüdiger Schnell, »Facetus, Pseudo-ars amatoria und die mittelhochdeutsche Minnedidaktik«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 104 (1975), S. 244–247. – Die Internet-Datenbank ARLIMA (Archives de littérature du moyen âge) benennt im Artikel »Facetus« (2. Version »Moribus et vita«) als Hauptquellen des Textes fünf weitere Handschriften aus der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Bibliothèque nationale de France Paris: <https://www.arlima.net/ch/facetus.html> (30.12.2021).

et vita in der lateinisch-deutschen Fassung von Sebastian Brant nachweisen¹⁸ – aber mit einem deutlichen Manko: Der Anfangsteil des *Facetus* mit einer ausführlichen ständischen »Benimm-Lehre« (»Ständedidaxe«) war ein für viele europäische Länder bedeutender Leitfaden korrekten Verhaltens; ihr Mittelteil jedoch, die Ovid nachgedichtete »Pseudo-Ars amatoria«, wurde bis auf wenige Eingangsverse unterdrückt,¹⁹ sodass diese häufig literarisch rezipierte Liebeslehre auch noch im 16. Jahrhundert auf handschriftliche Tradition angewiesen war.

Von ihrem Vorbild, Ovids *Ars amatoria*, drängten sich ab der ersten Werkausgabe im Jahr 1471, herausgegeben von Franciscus Puteolanus und gedruckt in Bologna,²⁰ die Nachdrucke. Die früheste Ausgabe der *Ars* in Deutschland erschien in Augsburg bei Günther Zainer am 18. Januar 1471.²¹ Die Popularität des Originals dürfte die mittelalterlichen Nachdichtungen rasch verdrängt haben, was das Auffinden von Fragmenten entscheidender Passagen aus dem *Facetus* in einem Bändchen Liebeslieder der Reformationszeit plausibel begründen kann.

Die äußeren Merkmale der Einbände und die eingefügten *Facetus*-Fragmente bieten damit zwar keine exakten Datierungen, ihre Gestaltung entspricht jedoch zeitgenössischen bayerisch-schwäbischen Lederbänden aus dem beginnenden 16. Jahrhundert.

Nicht nur die von den jeweiligen Besitzern der Stimmbücher veranlassten Einbände,²² sondern auch die handschriftlichen Eintragungen und Anteile deuten auf unterschiedliche Provenienzen der Stimmbücher D und A/B hin: Das D-Stimmbuch zeigt keine zeitgenössischen Eintragungen; die zahlreichen Eintragungen mit Bleistift, auch auf den Notenseiten, stammen aus dem 19. Jahrhundert (überwiegend vom Konservator der Musikabteilung, Julius Joseph Maier, siehe dazu

18 Der *Incunabula short title catalogue, the international database of 15th-century European printing*, https://data.cerl.org/istc/_search (30.12.2021) benennt als frühesten Druckort für den *Liber Faceti docens mores hominum* Basel: Johann Bergmann von Olpe 1496 (ISTC Nr. if00040000).

19 Rüdiger Schnell, Art. »Facetus«, in: *Verfasser-Datenbank*, Berlin 2012, <https://www.degruyter.com/document/database/VDBO/entry/vdbo.vlma.1022/html> (30.12.2021).

20 *Incunabula short title catalogue* (wie Anm. 18), ISTC Nr. io00126000.

21 Ebda., ISTC Nr. io00140400; siehe auch die Inkunabel-Datenbank der Bayerischen Staatsbibliothek *BSB-Ink* (<https://inkunabeln.digitale-sammlungen.de>) Nr. O-108, und die Datenbank des *GW* (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>), Nr. M28610.

22 Von den Schöffers-Drucken im Querformat mit Tiroler Provenienz ist hinsichtlich des Einbandes auf das Tenor-Stimmbuch der am 7. Februar 1513 gedruckten *Quinquagena Carminum* hinzuweisen (Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Sondersammlungen Depot A, 160 F 33, Digitalisat: <https://diglib.uibk.ac.at/urn:nbn:at:at-ubi:2-12060>), das Walter Senn 1964 detailliert beschrieb und dabei auf die Nähe zum kaiserlichen Hof Maximilians I. hinwies. Die ebenfalls mit Streicheisen und Einzelstempeln aufgebrauchten Verzierungen weichen völlig von der Gestaltung der unterschiedlichen Münchener Quellen ab. Walter Senn, »Das Sammelwerk ›Quinquagena Carminum‹ aus der Offizin Peter Schöffers d. J.«, in: *Acta musicologica* 36 (1964), S. 183–185.



Abbildung 2: [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffers d. J., 1517, Titelseite des Bassus-Stimmbuchs. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.pr. 316; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8

unten). Übereinstimmende Eintragungen aus dem späten 16. Jahrhundert finden sich jedoch in A und B in Form von Erwerbs- und Besitzvermerken auf den Titelblättern. Die Lust des Besitzers am Verzieren des B-Titelblattes (mit derselben Tinte) drückt sich in horizontalen und diagonalen Linien aus, die durch das Wort »BASSUS« und die Buchstaben »S« gezogen sind (siehe Abbildung 2). Abgesehen davon befinden sich darin auch handschriftlich ergänzte Noten: auf Folio 32 recto nach dem Doppelstrich von Nummer 30 drei Minimen *B-d-B* – möglicherweise eine Federprobe. Wohl von anderer Hand und mit hellbrauner Tinte folgt nach dem Schluss des letzten Liedes Folio 39 verso (Bg. [e vii]^v) eine längere Passage, die den vorausgehenden doppelten Schlussstrich durch kleine Querstrichlein in einen C2-Schlüssel umgestaltet. Eine Entsprechung konnte in den übrigen Stimmbüchern des Liederbuchs nicht lokalisiert werden.

Wer war der Besitzer?

Soweit es rekonstruierbar ist, gehörten die Stimmbücher einem Angehörigen des italienisch-schweizerischen Adelsgeschlechts von Salis, das in Soglio im Bergell

bzw. in Samedan (Engadin, Kanton Graubünden) ansässig war. Der Eigentümer Fridericus Saliceus, der im A-Titelblatt seinen Besitz vermerkte (»Frideric^o Salice^o 1590, die 15 Ju|nÿ Augustae Vindelicorum«) und im B den Kaufpreis (»Sum Fridericij Salicej emptus | fl 1 1/2 Augustae.« »Ich gehöre Fridericus Saliceus und wurde für 1 ½ Gulden in Augsburg gekauft«), war vermutlich der gleichnamige Enkel von Friedrich von Salis-Samedan (1512–1570), einem Oberst und Gesandten in Venedig²³ und Schüler von Glarean in Basel,²⁴ der darüber hinaus auch ein erfolgreicher Verfechter und Repräsentant der Reformation in der Schweiz war. Sein gleichnamiger Enkel Friedrich, geboren am 24. April 1574 in Samedan (auch: »Samaden«) als Sohn des Bergwerkbessizers und bedeutenden Vikars Johannes Saliceus und seiner Frau Eva Planta, starb im März 1616 in Paris als französischer Reichskämmerer. Wie in der *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum*²⁵ vermerkt, wurde er bereits als junger Mann nach Frankreich geschickt, wo er dem reformierten Glauben abschwor und zum Katholizismus übertrat, was eine schließlich im Druck niedergelegte theologische Korrespondenz mit seinem Vater provozierte.²⁶ Das erste Reiseziel war jedoch Augsburg, wo er laut der Regesten der Akten im Staatsarchiv Graubünden²⁷ zusammen mit seinem um ein Jahr jüngeren Bruder Johann Friedrich von Salis-Samedan²⁸ studierte. Damit

23 Eine knappe Darstellung der Genealogie findet sich in der Wikiwand »Salis (Adelsgeschlecht)«, [https://www.wikiwand.com/de/Salis_\(Adelsgeschlecht\)#/Namenstr%C3%A4ger](https://www.wikiwand.com/de/Salis_(Adelsgeschlecht)#/Namenstr%C3%A4ger) (18.6.2021).

24 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: S. 79f., schildert im Zusammenhang mit der Deutschen Lautentabulatur in Samedan, Fundaziun Planta, Ms. M 1 aus dem Besitz Friedrichs von Salis-Samedan [des Älteren] die musikaffine Haltung Friedrichs und seines Sohnes Johannes von Salis.

25 Petrus Dominicus Rosius de Porta, *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum*, Bd. 2, Augsburg 1794, S. 287f.

26 Eine vollständige Vita Friedrichs enthält die Dissertation von Martin Bundi: *Stephan Gabriel, ein markanter Bündner Prädikant in der Zeit der Gegenreformation. Ein Beitrag zur politischen und Geistesgeschichte Graubündens im 17. Jahrhundert*, Chur 1964, S. 58–60. Bereits 1594 studiert Friedrich von Salis Recht in Paris und wird zum Almosenier des französischen Königs Heinrich IV. Friedrich von Salis' Konversion erfolgte jedoch erst 1594, also ein Jahr nach der politisch motivierten Rückkehr Heinrichs IV. zum Katholizismus.

27 Alexander Pfister, *Archiv Salis-Planta, Samedan*, 2009, S. 2: Staatsarchiv Graubünden, D II a 006 und D II a 007, siehe https://www.gr.ch/DE/institutionen/verwaltung/ekud/afk/sag/dienstleistungen/bestaende/nichtstaatlichearchive/Documents/DII_Salis-Planta_Samedan.pdf (19.6.2021). Friedrich von Salis' Sterbejahr wird dort mit 1615 angegeben.

28 In der Ingolstädter Matrikel findet man Einträge für die Brüder Salis: am 3. Juli 1592 (Sommersemester 1592) für »Fridericus à Saliche Griso Cleuensis nobilis« mit einer Studiengebühr von 30 Kreuzern; für den jüngeren Bruder am 5. Oktober 1593 für das Sommersemester 1593 unter dem Namen »Ioannes Fridericus à Salis / Griso nobilis et legum studiosus« als Student der (beiden) Rechte. Johannes Friedrich von Salis zahlte die außerordentlich hohe Gebühr von 1 fl 30 kr, siehe *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt – Landsbut – München*, Teil 1:

könnte ein Aufenthalt am evangelischen Gymnasium St. Anna gemeint sein, was einen unmittelbaren Kontakt zu dessen bedeutendem Praeceptor, Kantor und Notensammler Adam Gumpelzhaimer ermöglichte und die Erwerbs- und Besitzvermerke in den beiden Stimmbüchern plausibel macht. Nicht grundlos sind die in Augsburg bis 1590 erhaltenen Stimmbücher ausgerechnet mit Fragmenten der pseudo-ovidischen Distichen ausgestattet: Es ist ein Hinweis auf das dichte Vorhandensein dieser Texte im Augsburger Raum; sie bestätigt sich heute noch durch weitere Quellen des *Facetus* im Säkularisationsgut der Bayerischen Staatsbibliothek, die aus dem Umkreis dieser Stadt stammen.²⁹ Aus den vielen Ortsbezügen, die sich mit den beiden neuen Stimmen zu Schöffers Liederbuch von 1517 verbinden, erkennt man die Bedeutung eines weiträumigen kulturellen Raumes: Basel³⁰ und Samedan sind beispielhafte Orte der Bildung und Lebensschwerpunkte von Rezipienten (in diesem Fall die Familien von Salis und Planta), die sich als Diplomaten, Reformatoren, Industrielle und Bildungsbeflissene schon seit früher Jugend einen weiten Aktionsradius in die Handelszentren eines großen sprachlich-kulturellen Raumes hinein eröffneten und die kulturellen Güter, die sich beispielsweise in der Freien Reichsstadt Augsburg sammelten, zu eigen machten. Dass ein vergleichbarer ›Umschlag‹ auch den Stimmensatz der Discantus-Stimme ebenfalls Inn-aufwärts nach Tirol führte, zeugt von der selbstverständlichen Rezeption von Werken, die der eigenen kulturellen Identität entsprachen.

Ein zeitgeschichtliches Ereignis muss sich auch den Schülern in der Freien Reichsstadt unmittelbar eingepägt haben und wirft ein anderes Licht auf die Konversion und Friedrichs späteres Studium beider Rechte: Um das Jahr 1590 wurde Augsburg und sein Umland von einer ersten Welle gegenreformatorisch motivierter Hexenprozesse mit Folterungen, Verurteilungen und in vielen Fällen auch Exekutionen überwiegend von Frauen und Kindern erschüttert, die auch

Ingolstadt, Bd. 1: 1472–1600, hrsg. von Götz Freiherrn von Pölnitz und Georg Wolf, München 1937, Sp. 1267 und 1288. Ein früherer Eintrag in der Dillinger Matrikel für Friedrich von Salis lässt sich nicht nachweisen, siehe Thomas Specht und Alfred Schröder, *Die Matrikel der Universität Dillingen*, Bd. 1: 1551–1645, Dillingen 1909 (Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, 2). Die *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum* (wie *Anm.* 25), S. 288, enthält einen Eintrag zum jüngeren Bruder Friedrichs, Joannes Fridericus a Salis, geboren im April 1575.

29 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4146 (aus dem Augustinerchorherrenstift Hl. Kreuz in Augsburg), Clm 4409 (aus dem Benediktinerkloster St. Ulrich in Augsburg) und Clm 11601 (aus Kloster Polling).

30 In Basel hatte sich Peter Schöffler d. J. nach mehreren Ortswechselln zuletzt 1539 niedergelassen und arbeitete dort als Typenschnneider, unter anderem zusammen mit Matthias Apiarius. Schöffler starb 1547 in Basel. Siehe: Severin Corsten, »Schöffler, Peter der Jüngere«, in *Neue Deutsche Biographie* 23 (2007), S. 359f., <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118795295.html#ndbcontent> (30.12.2021).

weitere bayerische Städte ergriffen. Im Jahr 1590 erhielten die bis dato staatsrechtlich ungeregelt ablaufenden Prozesse durch Bayerns Herzog Wilhelm V. für das bayerische Territorium eine erste rechtliche Grundlage, die sich auf universitären juristischen Beistand aus Ingolstadt stützte.³¹

Augsburg diente Friedrich von Salis als Ausgangsort für die Reise in eine Universitätsstadt: Seine in Ingolstadt »Idibus Octobris 1593« erschienene philosophische Disputation *De tertia mentis humanae functione ab errore vindicanda*³² wurde vom Dekan der theologischen Fakultät Gregorius de Valentia (Gregor von Valencia, 1549–1603) und dem jesuitischen Dekan der philosophischen Fakultät Ioannes Sallerus (Johannes Saller, 1563–1630) gebilligt. Der Prüfer war der aus England stammende Philosoph Adam Higinus (Adam Higgins, 1563–1612), der in Dillingen und ab 1592 in Ingolstadt lehrte. »Fridericus a Salis«, wie der lateinische Titel der Disputatio (in 15 Thesen) ihn nennt, widmet das Werk dankbar seinem Vater »Ioannes a Salis«. Möglicherweise handelt es sich bei dem Promovenden um den Besitzer der Stimmbücher – Fridericus Saliceus. Der Zeitpunkt seiner Konversion zum Katholizismus, die in der *Historia reformationis ecclesiarum Raeticarum* in »aulae Gallicae«, auf sein Eintreffen in Frankreich datiert wird,³³ wurde offiziell erst 1594 nach der Konversion seines Gönners und Dienstherren, des französischen Königs Heinrich IV., vollzogen.

Peter Schöffers Liederbuch von 1517: ein vorzeitig abgebrochenes Vorhaben?

Die Auswertung der Quellen und ihrer Druckvorgänge führte aufgrund mehrerer Auffälligkeiten zu einer neuen Arbeitshypothese, die einen Leitfaden für die folgenden Ausführungen bildet: Schöffers äußerst ambitioniertes Liederbuch von

31 Siehe Wolfgang Frühwald, »Die Freude am Leben. Zur Kulturgeschichte Augsburgs in der Frühen Neuzeit«, in: *Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm*, hrsg. von Jochen Brüning und Friedrich Niewöhner, Berlin 1995 (Colloquia Augustana, 1), S. 23–36: S. 32: »Seit dem hexenchoc von 1590 war der Hexenwahn auch in die Gelehrtenstuben der Augsburger Humanisten eingezogen«. Siehe auch Kurt Rau, *Augsburger Kinderhexenprozesse im Kontext der Hexenverfolgungen in Früher Neuzeit*, Diss. Universität Zürich 2003, <https://doi.org/10.5167/uzh-163100> (30.12.2021), S. 1: »Angst und Schrecken müssen die Bewohner der Reichsstadt erfasst haben, als um 1590 in der Umgebung Augsburgs – Menetekeln gleich – zahlreiche Hexen für ihre vermeintlichen Untaten auf Scheiterhaufen »brannten«. Eine umfassende Darstellung der Thematik liefert Wolfgang Behringer mit *Hexenverfolgung in Bayern: Volksmagie, Glaubenseifer und Staatsräson in der Frühen Neuzeit*, Studienausgabe, München 1988.

32 Fridericus a Salis, *Disputatio Philosophica, De tertia mentis humanae functione ab errore vindicanda*, Ingolstadt: Wolfgang Eder 1593, VD16 (www.vd16.de) H 3613. Friedrich von Salis-Samedan wird auf dem Titelblatt als »Philosophiae, & LL. [legum] Studios[us]« bezeichnet. Das Rechtstudium setzte er in Paris fort.

33 Wie *Ann.* 25.

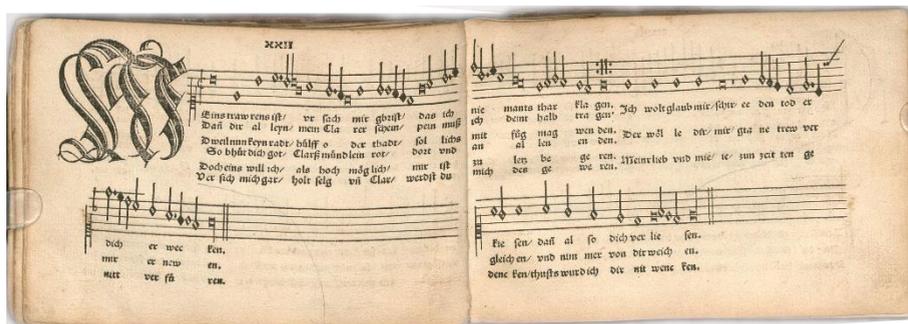


Abbildung 3: Paul Hofhaimer, Nr. 22 *Meins Trauens ist*, aus: [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffers d. J., 1517, Discantus: Bg. [Cc vii]–[Cc viii]'. Die koordinierenden Bleistift-Bögen des unteren Notensystems wurden wohl von J. J. Maier eingetragen. Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.pr. 316; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081592-8

1517 hat vermutlich die zunächst beabsichtigte Ausgestaltung in vielerlei Hinsicht nicht erreichen können, da zeitliche oder ökonomische Umstände einen raschen Abschluss erzwangen. Der Aufwand für den Satz und die Montage der Druckrahmen übertrifft in diesem Liederbuch (mit einer präzise koordinierten Silbenunterlegung mehrerer Strophen) die bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Stimmen-Drucke mit Vokalmusik und wird nur in Ausnahmefällen nachfolgend einmal aufgegriffen.

Bereits Julius Joseph Maier beschrieb 1880 die folgenden Kriterien als besondere »Eigentümlichkeiten«, ³⁴ die dies – nun auch für die Stimmen Altus und Bassus – untermauern:

(1) Die bis zu drei Textstrophen der Lieder sind hier in jeder einzelnen Stimme den Notensystemen vollständig und zeitgenössisch unvergleichbar präzise koordiniert unterlegt (siehe Abbildung 3). ³⁵ Infolgedessen haben alle vier Stimmbücher nahezu denselben Umfang – 40 bzw. 39 Blätter, da bei zwei Stimmen (A und B) das letzte, nicht verwendete Blatt 40 fehlt. Diesen auf die einfachere Nutzbarkeit des Notenmaterials durch Sänger zielenden Luxus hat Schöffers in

34 J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Anm. 2*), S. 7.

35 Zur Textunterlegung in diesem Liederbuch siehe N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 9*), S. 568–571. Andrea Lindmayr-Brandl stellte sie in den Mittelpunkt ihres Beitrags »Text und Musik im Tenorlied: eine fiktive Textierungslehre von 1517«, in: *Fontes Artis Musicae* 50 (2003), S. 36–57. Allein die Präzision der Textunterlegung ermöglicht hier die Ableitung von Usancen für deklamatorische, melismatische und kadenzierende Phrasen des Melodieverlaufs, die wegen des konsequenten Verzichts auf Binnenwiederholungen von Textphrasen oder einzelnen Worten mitunter zu kontroversen Ergebnissen führt.

keinem anderen seiner deutschen Liederbücher angewandt.³⁶ Denn es ist offensichtlich, dass die Weitläufigkeit des Notenbildes ein Resultat der koordinierten Unterlegung von drei Textstrophen ist.

Ein wichtiger Aspekt, den Nicole Schwindt einbringt, ist: »Die frühen Drucke polyphoner Lieder sind genauso viel Gedichtpublikationen für Leser, wie sie Notenausgaben für Musizierende sind.«³⁷ Dabei gilt auch noch für Schöffers Liederbuch von 1517: Allein der Tenor ist Träger der vollständigen Texte, denn trotz des Bemühens um textliche Vollständigkeit aller Stimmen in den ersten 35 Liedern sind die acht Strophen des letzten Liedes nur in der Tenor-Stimme abgedruckt. Doch keine Regel ohne Ausnahme: Im Lied Nummer 34, *Klag führ ich groß*, ist nur eine Strophe unterlegt, näheres dazu im Folgenden.

Die Praxis des Notendrucks (und auch handschriftlicher Stimmbücher) setzt andere Prioritäten, wie sich in Peter Schöffers früherem Liederbuch mit 62 Liedern von 1513 zeigt: Dort ist bei 61 Liedern außer im Tenor in keiner Stimme eine Textstrophe vollständig unterlegt; eine Ausnahme bildet nur das Lied Nummer 2 *Ich weiß ein hübschen Bauernknecht*, dessen vollständige Textunterlegung aller Stimmen sich aufgrund der komplizierteren musikalischen Faktur zweier alternierender Stimmpaare (D/A und T/B) ergab, die stets unterschiedliche Verse singen. In den übrigen Liedern enthalten alle Stimmen zu Beginn des ersten Notensystems nur die Textincipits, die als Stichworte zur Identifikation dienen (siehe Abbildung 4). Der vollständige Liedtext ist nur in der Tenor-Stimme nach dem jeweils zugehörigen Notentext verbal abgedruckt, meist auf der gegenüberliegenden Seite. Das Tenor-Stimmbuch ist als einziges umfangreich, die übrigen Stimmen haben jeweils nur etwa den halben Umfang der Tenor-Stimme, zumal bei diesem Verfahren, das weitgehend auf Textierung verzichtet, selbst bei einem kleinen Querformat drei Notenzeilen pro Seite gedruckt werden können. Gleichzeitig vereinfacht sich der Druckvorgang erheblich, da keinerlei

36 Nur das Schlusslied Nr. 36, *Zucht, Ehr und Lob* hätte mit seinen acht Strophen buchstäblich den Rahmen gesprengt; die fünf nicht unterlegten Strophen sind in den Coburger Fragmenten des Tenor-Stimmbuchs im Anschluss an den Notentext von Nr. 36 abgedruckt. Dieses Lied wurde bereits in Erhard Öglins Augsburger Liederbuch (*Aus sonderer künstlicher art ...*) von 1512 (RISM B/I 1512¹, vdm 11; wie *Anm. 1*) als Nummer 39 mit allen acht Strophen veröffentlicht. Digitalisat des Stimmensatzes der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur Rar. 27: <https://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082229>. – Das Tenor-Stimmbuch der *Quinquagena Carminum*, Mainz 1513 (wie *Anm. 22*) beschränkt sich wie deren von Ottaviano Petrucci im Chorbuchlayout gedruckte Vorlage *Canti B* (RISM B/I 1502², wie *Anm. 1*) auf die Wiedergabe kurzer Textincipits und erlaubt deshalb eine durchgehende Disposition mit drei bis vier Notenzeilen pro Seite.

37 N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie *Anm. 9*), S. 566f.



Abbildung 4: Sebastian Virdung, Nr. 54 *Was ich Geduld und Leiden trag*, einander gegenüberliegende Noten- und Textseite im Tenor-Stimmbuch, aus: *Gedrückt zu Mētz durch Peter Schoeffern. Vñ volendt Am ersten tag des Mertzten. Anno. 1513*, Bg. [G 7]^r–[G 8]^r. Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 967; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074659-9

Aufwand für eine präzise, an die Stimmenverläufe angepasste und mehrzeilige Textunterlegung entsteht.

Abweichend davon (und etwa in der Mitte zwischen beiden Prinzipien liegend) unterlegt Schöffler in seinem letzten erhaltenen deutschen Liederbuch *Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im[m] truck nie vß gangen*, das er gemeinsam mit Matthias Apiarius in Straßburg um 1536 drucken sollte, in allen Stimmen die erste Strophe. Die Folgestrophen sowie die Autorennamen finden sich aber wiederum nur im Tenor-Stimmbuch.³⁸ Schöffler nützt damit den bereits bei seinem Nachdruck von Johann Walters *Geystliche[m] Gsangbüchlin* (Worms 1525)³⁹ erprobten Kompromiss zwischen optimaler Übersichtlichkeit und ökonomischen Rücksichten.

Diese Dispositionsfragen korrespondieren direkt mit den Formaten des Satzspiegels und der gedruckten Exemplare. Das Liederbuch von 1517 besitzt ein Querformat, das Peter Schöffler d. J. bereits in seinem Liederdruck von 1513 sowie in den *Quinquagena Carminum* aus dem gleichen Jahr verwendet hatte, je nach Beschnitt und Bindung etwa in der Größe 10 x 15,5 cm. Das Format unterscheidet sich also deutlich von seinen späteren Sammlungen weltlicher und geistlicher Lieder, die er ab seiner Übersiedelung nach Worms (1518) und dem 1525 dort erschienenen Nachdruck des *Geistlichen Gesangbüchleins* von Johann Walter bevorzugt: Sie zeigen einen beinahe quadratischen Satzspiegel; buchstäblich

38 RISM B I, [c. 1536]⁸, vdm 27 (wie *Anm. 1*); Digitalisate der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur Mus.pr. 39#Beibd. 2: <https://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00081895> und der Universitätsbibliothek Freiburg, Signatur E 4293,m: <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/schoeffler1536>.

39 vdm 111 (wie *Anm. 1*), Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09219769>.

vollzog sich hier für Peter Schöffer ein formaler Umbruch. Der eventuell durch andere lokale Papierformate erforderliche Wechsel der Disposition ermöglicht trotz vollständiger Unterlegung einer Textstrophe in jeder Stimme und dem Verzicht auf die Führung der Systeme über zwei gegenüberliegende Seiten drei bis vier Notenzeilen pro Seite.

(2) Die Notensysteme laufen im Liederbuch von 1517 wie in manchen (allerdings wesentlich späteren) Tabulaturen und Partituren für Tasteninstrumente generell über die linke und die gegenüberliegende rechte Seite des aufgeschlagenen Stimmheftes (»über den Falz«, wie Maier⁴⁰ schreibt); Kustoden sind überwiegend nur am Zeilenende rechts eingefügt. Diese außergewöhnliche Anordnung der Notenzeilen⁴¹ erforderte eine maximale Präzision im Satz der Noten und bei der Montage der Druckrahmen für die Druckbögen. Die Disposition des Druckes ist überwiegend sehr großzügig und in allen Stimmen gut lesbar. Trotzdem nützt diese Anordnung angesichts der zwei verfügbaren Notenzeilen pro Doppelseite nur einen Teil des vorhandenen Platzes, denn:

(3) Jedes Lied sollte möglichst auf einer neuen Doppelseite beginnen. Durch die mehrfache Textunterlegung benötigen auch die kurzen Liedsätze (D/A/B: Nr. 16, T: Nr. 8) zwei Notenzeilen; bei den umfangreicheren Liedern wiederum bot auch die Doppelseite nicht genug Platz für den gesamten Notentext. Schöffer benötigte für die Schlüsse dieser »überlangen« Lieder eine Fortsetzung auf der Folge-seite, wofür er unterschiedliche Lösungen fand: Entweder wich Schöffer von Prinzip (3) ab und begann mit dem neuen Lied (vgl. D: Nr. 8) links unten, oder aber das gesamte untere System blieb ungenutzt und das Folgelied begann erst auf einer neuen Doppelseite (z. B. D: Nr. 17 und 35).

Eine noch gewagtere Lösung für das Problem »überlanger« Lieder wurde in D bei Nummer 21 (*Ach Frau mein Herz*) durch den Abdruck des abschließenden Halbverses »dich erwecken« auf der Verso-Seite im unteren System links unter Nummer 22 gefunden – der Schluss von Nummer 22 steht in diesem Fall auf der gegenüberliegenden rechten Seite unten (siehe oben Abbildung 3).

Dasselbe Prinzip herrscht gleich darauf auch in Nummer 23, *Mich wundert sehr*, wo in D, A und B jeweils nach der zweiten Seite (Bg. Dd / dd / d) der Schlussteil des Liedes unter der Nummer 24 ergänzt wurde; der Schluss von Nummer 24 steht wiederum rechts. Allein die verschiedenen Kustoden an den Zeilenenden geben eine gewisse Orientierung, kein zusätzliches graphisches Zeichen, wie es im Notendruck des späteren 16. Jahrhunderts üblich wird, weist

40 J. J. Maier, *Unbekannte Sammlungen* (wie *Anm. 2*), S. 7.

41 N. Schwindt, *Maximilians Lieder* (wie *Anm. 9*), S. 569f., verweist darauf, dass im Bereich zeitgenössischer Liederhandschriften lediglich eine Quelle die gleiche Disposition aufweist.

zusätzlich darauf hin. Dass eine Vielzahl an Lösungen für stets dasselbe Problem (unpassender Umfang der Lieder, d. h. zu lange oder zu kurze Sätze für eine Doppelseite) gefunden wurde, lässt zunächst die Priorität der visuellen Ästhetik über eine pragmatischere Disposition der Stücke innerhalb des Liederbuches erkennen.

Einen gewissen Spielraum für die Disposition innerhalb der jeweils ersten Notenzeile bot die unterschiedliche Größe der Initialen, für die Peter Schöffers sowohl größere gotische Zierlettern als auch kleinere, lateinische Großbuchstabentypen verwendete. Mit den lateinischen Initialen überdruckte Notenschlüssel weisen darauf hin, dass sie nachträglich mit Einzelstempeln eingefügt wurden.⁴²

Der Druck dieses Liederbuchs erzielte insgesamt eine außergewöhnlich hohe gestalterische Qualität und entsprach in seinem Layout völlig den Anforderungen der Sänger – wenn man von der von Nicole Schwindt generell festgestellten Kritik an der Zuverlässigkeit des Notentextes⁴³ absieht. Damit war jedoch ein sehr hoher Aufwand für Satz und Druck der Lieder und ein im Verhältnis zum eher schmalen Inhalt (36 Lieder) hoher Verbrauch an Papier verbunden.

Entwickelte sich das Liederbuch über dem außergewöhnlichen Aufwand zu einem derart komplexen Unternehmen, dass der Drucker sich bereits nach 36 Liedsätzen zu einem Schlussstrich veranlasst sah? War dieser Druck überhaupt kalkulierbar und verkäuflich?

Zur Spekulation regt hier ein weiteres Indiz an, das der Index offenbart (siehe Abbildung 5): 33 Liedsätze verteilen sich homogen über gut die erste Hälfte des Alphabets bis Buchstabe »M«, nur drei sehr populäre Lieder von Hofhaimer⁴⁴ und Senfl (Nr. 18 *So man lang macht*, Nr. 30 *Tröstlicher Lieb*, und das Schlussstück Nr. 36 *Zucht, Ehr und Lob*) fallen in die zweite Hälfte des Alphabets, die üblicherweise 20–30% der Titel enthält. Ein Abbruch des Unternehmens mitten im Werk wäre unter vielen Aspekten plausibel: Der 13. Dezember 1517 (St. Lucia) bezeichnet laut Kolophon die Fertigstellung dieses Musikdrucks. Peter Schöffers d. J. verließ im Folgejahr 1518 seine Geburts- und Wirkungsstadt Mainz und übersiedelte aus Glaubensgründen in das gegenüber der Reformation liberal

42 So in D: Nr. 2 und 23; A: Nr. 2; T: Nr. 36. – Siehe auch unten [Anm. 55](#).

43 N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie [Anm. 9](#)), S. 528f.

44 Die vier Lieder von Paul Hofhaimer *Ach Lieb mit Leid*, *In Lieb tu ich verpflichten mich*, *Tröstlicher Lieb* und *Zucht, Ehr und Lob* waren schon fünf Jahre zuvor (1512) in Erhard Öglins erstem Liederbuch (wie [Anm. 36](#)) gedruckt erschienen. – Vgl. Nicole Schwindt, »Elitär oder populär? Polyphone Lieder der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Druck«, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster 2012 (Populäre Kultur und Musik, 3), S. 219–240: S. 226f.

A		B	
Auff freid vnd müt.	r	Herz liebste meydt.	v.
Auff guten won.	rxij	Herz einigs lieb.	rxvj.
Ach fr aw mein herz.	xxi.	Herz liebste fr aw.	xxvj.
Ach lieb mit leydt.	xxix.	I	
Ach herzigs lieb.	xxxij	In disser zeit.	j.
B		In lieb thū ich.	xij.
Bar nit vff borg.	ix.	Ich bin versagt.	xxvj.
C		Ir berd sich neygt.	xxxj.
Cläg fruntlich zart.	xxxiij.	K	
D		Klag für ich groß.	ij.
Der welt bricht.	xv.	Kein freyd bei ir.	vij.
Der hundert mir vor.	xx.	Klag für ich groß.	xxv.
E		M	
Ein meydelein wuß.	ix.	Mars dein gefert.	ixij.
Es ist zuvil.	xixij.	Mein höchster hort.	vj.
Ein gmeyn spitchwort.	xxvj.	Meins trawrens ist.	xxij.
Ein örlein geyl.	xi.	Mich wundert ser.	xxij.
Erwelt han ich.	xxviij.	Mit gunst vnd er.	xxixij.
F		S	
Frag weiter nit.	xj.	Soman lang macht.	xxvij.
Fruntlicher gruß.	xxxixij.	T	
G		Tröstlicher lieb.	xxx.
Gedult vmb huldt.	vij.	Z	
Ganz vngesparrt.	xxv.	Zucht er vnd lob.	xxxvj.

Abbildung 5: Index der fragmentarischen T-Stimme (Makulaturbogen E) aus [36 Lieder], Mainz: Peter Schöffler d. J., 1517, Bg. [E vii]^v. Landesbibliothek Coburg, Rara / B III 1/9(Beil. 1). urn:nbn:de:hbz:70-dtl-0000014089

gesonnene Worms, einige Musikdrucke erschienen aber weiterhin mit dem Mainzer Impressum.⁴⁵

Für keinen Liedsatz des Liederbuchs besteht eine Konkordanz zu den zwei weiteren erhaltenen Sammlungen mit deutschen Liedern von Peter Schöffler aus

45 Royston Gustavson, Art. »Schöffler, Peter d. J./Werke«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Oktober 2018, <https://www.mgg-online.com>. – Eine neuere, in den Zusammenhang des publizistischen Gesamtwerks von Peter Schöffler gestellte Studie von Alejandro Zorzín befasst sich mit Schöfflers sympathisierender und kollaborativer Haltung gegenüber der Bewegung der Täufer in Worms: »Peter Schöffler d. J. und die Täufer«, in: *Buchwesen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Festschrift für Helmut Claus zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Ulman Weiß, Epfendorf am Neckar 2008, S. 179–213; sie enthält ein aktuelles Gesamtverzeichnis der 158 Drucke aus Schöfflers Offizinen. Allerdings sind dort noch das Münchner Discantus-Stimmbuch und die Coburger Druckfahnen des Liederbuchs von 1517 unter getrennten Nummern geführt. – Eine genaue Datierung des Umzugs nach Worms ist nach wie vor nicht möglich. Der laut Angabe im Kolophon erste in Worms erschienene Druck, das Bergwerck-Büchlein von Ulrich Rülein von Calw, VD16 (www.vd16.de) R 3504 ist auf den 5. April 1518 datiert. Wahrscheinlich erfolgte der Umzug der Offizin schrittweise bis spätestens 1520, siehe Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007, S. 1019.

den Jahren 1513 und ca. 1536, auch nicht zu Arnt von Aich um 1514/15 in Köln hergestelltem Holzschnitt-Nachdruck heute verschollener Schöffers-Liederdrucke.⁴⁶ Bereits J. J. Maier beschrieb die Repertoirenähe zur handschriftlichen Liedersammlung Mus.ms. 3155 in der Bayerischen Staatsbibliothek München und zu Erhard Öglins Augsburger Liederbuch von 1512. Die Konkordanzen sind nur Berührungspunkte, die eine parallele handschriftliche Überlieferung aus einem gemeinsamen größeren Fundus aus dem Umfeld des Hofes Kaiser Maximilians I. wahrscheinlich machen, was Nicole Schwindt eingehend diskutiert.⁴⁷ Für die Drucklegung der Lieder kann man vermuten, dass der Verleger über heute unbekanntes Vorlagen verfügte, aus denen die Lieder gesetzt wurden, die aber als Gesamtkorpus nicht erhalten sind. Maiers Gedankengang zur erstmaligen Beschreibung und Identifikation der im Liederbuch von 1517 enthaltenen Sätze lässt sich anhand seiner Bleistift-Notizen auf der letzten Seite der Discantus-Stimme nachverfolgen,⁴⁸ die zwei kleine Exzerpte von veröffentlichter Forschungsliteratur auf der Suche nach möglichen konkordanten Überlieferungen darstellen: »Gassenh/awer/ u. Reutterliedlin | Augsb 142^a Mon.hefte V,117 | MWB Art. | H. Gerle«. ⁴⁹ Bei manchen Liedern finden sich knappe Notizen zu konkordanten Drucken.

46 Zu dieser Identifizierung der Vorlagen siehe Grantley McDonald und Sanna Raninen, »The songbooks of Peter Schöffers the Younger and Arnt von Aich: a typographical assessment«, in: *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 9), S. 29–53.

47 N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie *Ann.* 9), Kapitel VI., »Lieder als Medien – Medien des Liedes«, S. 505–571.

48 Im Digitalisat: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00081592?page=42,43>.

49 Maiers Anmerkung bezieht sich auf den Beitrag von Robert Eitner, »Ein Liedercodex aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 5 (1873), S. 117–122. Ausgehend von methodischen Fragen (zur Notwendigkeit von bibliographischer Erarbeitung des Liedrepertoires mit Titellisten, einer Angabe der Quellen von 1512 bis 1556 und einem besonderen Hinweis auf die »wenig oder gar nicht bekannten Liederbücher von Christian Egenolff: ›Gassenhawerlin‹ [RISM B/1 1535¹⁰, vdm 21, wie *Ann.* 1] und ›Reutterliedlin‹ von 1535 [RISM B/1 1535¹¹, vdm 22, wie *Ann.* 1]« (S. 118) gibt Eitner eine genaue Beschreibung der 77 Blätter umfassenden Handschrift in der »Kreis- und Stadt-Bibliothek Augsburg« (heute: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2^o Cod 142a) aus dem früheren Besitz von Heinrich Herwarth (datierter Eintrag von 1621). – Der Verweis auf einen biographischen Artikel »Hans Gerle« in dem von 1870 bis 1910 erschienenen *Musikalischen Wochenblatt* konnte nicht verifiziert werden, obwohl diese Musikzeitschrift in jeder Ausgabe mehrere Kurzbiographien von Musikern veröffentlichte. Hans Gerles Lautentabulatur *Musica Teusch* von 1532 wurde im Rahmen eines Beitrags »Lautenbücher des XVI. Jahrhunderts« in den *Monatsheften für Musikgeschichte* 3 (1871), S. 210–212: S. 211f. vorgestellt.

18⁵⁰ der 36 Liedsätze sind ausschließlich in diesem Liederdruck von 1517 überliefert. Im Druck sind keine Hinweise auf die Komponisten dieser Sätze und die Autoren der vertonten Gedichte gegeben.

Semantische Strukturen in der Disposition enthaltener Lieder und der problematische letzte Druckbogen E

Das Liedrepertoire des Liederbuchs von 1517 konzentriert sich nicht sehr überraschend größtenteils auf Liebeslyrik, insbesondere auf die Liebesklage. Die Texte sind distanziert, häufig reflektierend – wenn sie nicht um Liebe werben, dann sind sie voll Klage, Sorge, Zorn, Pein, Unsicherheit, schildern die Nöte durch Abschied, Trennung, Verzagtheit, Vertreibung, erlittener Beschimpfung und Verleumdung (durch »klaffer«) und Untreue. Wenige Lieder brechen diese Haltung durch Sarkasmus, umgangssprachliche Derbheiten oder einfache Beteuerungen und Geständnisse auf.

Doppelte Verklammerung von Anfang und Schluss

Nicole Schwindt beschreibt die Sonderstellung des Anfangs- und Schlussliedes, die in den deutschen Liedersammlungen weit überwiegend geistlichen (oder weltanschaulich-ernsten) Charakter haben. Nummer 1, *In dieser Zeit*, ist ein Gebetslied an die Jungfrau Maria. Das Schlusslied Nummer 36, Paul Hofhaimers häufig belegtes *Zucht*,⁵¹ *Ehr und Lob*, charakterisiert sie als »weltliches Abschiedslied«.⁵² Bereits im ersten Liederdruck von Öglin (1512) war es mit acht Textstrophen wiedergegeben worden – das Akrostichon des Frauennamens »[C]Zristina« aus den Anfangsbuchstaben der Strophen würde durch eine Kürzung des Gedichtes zerstört.

Doch Schöffers Liederbuch von 1517 geht noch einen Schritt weiter: Dass das Lied *Klag führ ich groß* in zwei verschiedenen und nur hier nachweisbaren Vertonungen als Nummer 2 und Nummer 34 erscheint, verleiht dem Werk einen zweiten Rahmen. Und genau das inhaltliche Konzept dieses zweiten Rahmens

50 Siehe die Auflistung der Vokal- und Instrumentalkonkordanzen im Online-Material zu N. Schwindt, Maximilians Lieder (wie Anm. 9): www.baerenreiter.com/resource/public/products/BVK2075/infoitems/dk/01.pdf – Für eine Einzelüberlieferung der Lieder von Ludwig Senfl siehe das Senfl-Werkverzeichnis (wie Anm. 5).

51 Auch in der Schreibweise *Czucht eer vnd lob* (z. B. im Flugblattdruck von Jobst Gutknecht, Nürnberg 1520, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A AF800000000>).

52 N. Schwindt, »Lieder drucken in Augsburg – eine (neue) Herausforderung«, in: *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing, 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 3), S. 315–345: S. 338, Tabelle.

Neue Stimmen zum Liederbuch Peter Schöffers von 1517

Folio verso	Folio recto	Discantus Bassus	Lied Nr.	Altus	Lied Nr.	Tenor	Lied Nr.	Bogensignatur
	33 ^r		Rest 31		Rest 31		Rest 31	E
33 ^v	34 ^r	32	32	32 und Rest 31	32	32	32	E ij
34 ^v	35 ^r	33	33	33	33	33	33	E iij
35 ^v	36 ^r	34	34	34	34	34	34	E iiij
36 ^v	37 ^r	34	34	35	35	35	35	E v
37 ^v	38 ^r	35	35	36	36	36	36	[E vi]
38 ^v	39 ^r	36	36	36	[leer]	36 Text	36 Text	[E vii]
39 ^v	40 ^r	36	[D: leer] [B: fehlt]	[leer]	[fehlt]	Index	Kolophon	[E viii]
40 ^v		[D: leer] [B: fehlt]		[fehlt]		[T: leer]		

Tabelle 1: Disposition der Lieder auf dem fünften Druckbogen mit Bogensignatur Ee/cc/E/e in allen vier Stimmen (D, A, T, B)

mit der textlich übereinstimmenden Klage wie Nummer 2 ist für die einzige substanzielle Index-Abweichung des Tenor-Makulaturbogens, die sich Schöffers unkorrigiert leistet, verantwortlich: Im Index ist die zweite Vertonung von *Klag führ ich groß* als vorletztes Lied Nummer 35 vorgesehen; die Nummer 34 ist für das Lied *Freundlicher Gruß* gegeben. Wie mit thematischen Doppelbögen sollten Beginn und Schluss des Liederbuchs durch denselben Gedichttext in zwei verschiedenen Vertonungen miteinander verbunden werden, selbst wenn das dazwischenliegende Korpus noch erweiterbar gewesen wäre. Diese Idee wurde letztlich jedoch nicht umgesetzt: In allen vier Stimmen steht als Nummer 34 *Klag führ ich groß*, darauf folgt Nummer 35 *Freundlicher Gruß*.

Ein Blick auf die Seitenfolge des Druckbogens E in allen vier Stimmen ab Folio 33 recto verdeutlicht, dass die Nummern 34 und 35 ohne Überträge auf Doppelseiten abgedruckt wurden (siehe Tabelle 1): Das inhaltliche Konzept ist offensichtlich von der Tenor-Stimme aus entwickelt, die in der Seitendisposition für den letzten Druckbogen »E« unproblematisch war: Die Doppelseiten für die Lieder Nummer 32 bis 35 ziehen sich von der verso-Seite der Bogensignatur E (entsprechend Folio 33 verso) bis Bogensignatur E v (entsprechend Folio 37 recto) durch, der Notentext des Schlussliedes ist wie die fünf folgenden Textstrophen jeweils auf Doppelseiten (Folio 37 verso bis Folio 39 recto) abgedruckt, danach folgen Index und Kolophon. Ein Vertauschen der Liedsätze 34 und 35 im Druckrahmen wäre zwar aufwendig gewesen, erforderte aber keine Neukonzeption der gesamten Lage.

Vergleichbar ist die Disposition in Discantus und B: Dort beginnt der Bogen Ee bzw. e ebenfalls mit der 2. Hälfte des Liedes Nummer 31 und führt das Doppelseiten-Prinzip bis zum Lied Nummer 33 (Folio 35 recto) fort, trotz des zum Teil sehr engläufigen Noten- und Textbildes bei umfangreicheren Liedern.

Jetzt zeigen sich erneut Schwächen, die zu einem inhomogenen Erscheinungsbild innerhalb des Stimmbuches führen: Im Unterschied zu Nummer 2 benötigt die zweite Vertonung des Liedes Nummer 34 *Klag führ ich groß* im Discantus und Bassus insgesamt drei Doppelzeilen Platz, die Schöffer schließlich auf zwei Doppelseiten anordnet; die untere Zeile auf Folio 36 verso/37 recto bleibt in beiden Stimmen leer. Im Vergleich zu Nummer 2 ist das Lied Nummer 34 weitläufiger gesetzt, unterlegt ist aber nur die erste Strophe. Nur im Tenor verweist in Nummer 34 die Anmerkung »Reliquum vt supra.ij.« unter der tieferen Notenzeile zurück auf die Nummer 2, in den drei weiteren Stimmen fehlt diese Anmerkung. Trotz des zur Verfügung stehenden Platzes zur Unterlegung zweier weiterer Strophen (die Notenzeilen wurden standardisiert separat gedruckt) drängt sich der Text im Discantus jedoch so dicht an die Noten, dass Schöffer bereits beim zweiten Wort die Buchstaben auseinanderzieht, um die zweite Note (Semibrevis *b*) dazwischenzusetzen: »f◇ür«. ⁵³ Angesichts der ungenutzten Platzersparnis irritiert das Fehlen der zwei weiteren Strophen also in allen Stimmen.

Hier bleiben Fragen offen: Warum nutzte Schöffer das ohnehin vorhandene letzte Blatt (Folio 40) in Discantus und Bassus bzw. Folio 39 und 40 im Altus nicht – wie im Tenor – zum Abdruck der fünf weiteren Textstrophen des letzten Liedes? In den Stimmbüchern Altus und Bassus fehlen die jeweils letzten Blätter (Folio 40) des Bogens E – aus welchem Grund, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, der Musikanteil ist jedoch vollständig, im Altus ist aber auch das gesamte Blatt 39 unbedruckt. Durch das zweiphasige Druckverfahren (Linien und Noten plus Text) war die Verteilung der Linienseiten genau auf die Seiten mit Notentext abzustimmen, außerdem waren Leerseiten für reinen Textdruck oder unbedruckte Seiten vorzuhalten.

Es ist signifikant, wie sich Schöffer im vorausgehenden Teil (Bögen A bis D) um das vollständige Bedrucken aller vorhandenen Seiten bemühte, sogar mit Überträgen von abschließenden Notenzeilen unter einer neuen Nummer. Warum gab er dieses verkettende Prinzip im letzten Bogen ab Nummer 33 sogar unter

53 Die »Umklammerung« eines Notenkopfes durch die Buchstaben der dicht unterlegten Textsilbe ist in diesem Liederbuch kein Einzelfall, sie ist ein Hinweis auf einen gleichzeitigen Druck von Noten und Text (vgl. D: Nr. 32, 34; A: Nr. 11, 16, 28, 29, 30; Bassus: Nr. 11, 12, 17, 18, 20, 22–24, 31, 36. In B, Nr. 11, 1. Zeile fehlt die Silbe »eyn«, da der Platz von einer Note besetzt wird. In A, Nr. 13 umgeht Schöffer die Verwendung von Hilfslinien über dem System durch einen Schlüsselwechsel vom C4- zum C3-Schlüssel beim Zeilenwechsel.).

Weglassung von bereits vorbereiteter, vollständiger Textwiedergabe wieder auf? Oder ist die vorliegende Form der Stimmbücher bereits das Ergebnis einer revidierten Disposition des letzten Druckbogens? Erst die Billigung mehrerer leerstehender Notenzeilen ermöglicht letztlich die Modifikation der Reihenfolge fertig gesetzter Lieder nach dem Baukasten-Prinzip, da keine Überträge von Liedschlüssen als Verbindungsglieder mehr eine bestimmte Abfolge der Lieder erzwingen.

Der Kontext der Umdisponierung der Lieder im letzten Druckbogen E lässt auch andere Seitenaspekte in anderem Licht erscheinen: Im Discantus existiert eine Fehlnummerierung des Liedes *Klug, freundlich, zart* als Nummer 33 (statt Nr. 32), dem ebenfalls mit 33 nummeriert das Lied *Ach herzijs Lieb* (Bg. Ee ij^v bis Ee iij^r) folgt. Im Altus ballen sich mehrere Auffälligkeiten: Die Nummerierungen bei Nummer 32 (*Klug, freundlich, zart*) und bei Nummer 34 (zweite Version von *Klag führ ich groß*) fehlen. Direkt danach folgt die offenbar korrigierte Nummerierung »XXX V« zum Lied *Freundlicher Gruß*. Ging es also um eine nicht vollständig ausgeführte Umstrukturierung der Lieddisposition im letzten Druckbogen E ab Nummer 32, die auch das Vertauschen der fertig gesetzten Lieder 34 und 35 bewirken sollte und so ihre Spuren hinterließ? In jedem Fall würde die Disposition, die semantischen Kriterien folgt, mit einer Doppelversion der Fassungen von *Klag führ ich groß* den Gesamtzusammenhang des vollständigen Liederbuches stützen – und gleichzeitig die von Nicole Schwindt⁵⁴ gestellte Frage aufwerfen, warum Schöffers dieses Liederbuch nicht wie üblich mit einem geistlichen Lied abschloss.

An anderen Stellen vorhandene, zufällige Flüchtigkeiten stützen den Eindruck, dass für das Liederbuch gegen Jahresende 1517 ein eiliger Abschluss gefunden werden musste: Bisweilen fehlen die Mensurzeichen beim Liedbeginn, auch die Nummerierungen der Lieder und die Initialen sind unvollständig wiedergegeben.⁵⁵ Und vereinfacht nicht auch der oben erwähnte Verzicht auf Stimmen-individuelle Rahmenleisten für die Titelblätter den Aufwand für das Setzen?

Zwölf vollständige Lieder

Unter dem Aspekt der Komposition ist nun zumindest für die zwölf Lieder, die auch in den Druckbögen der Tenor-Stimme vollständig erhalten sind (Nr. 8–14

54 Im Dialog mit der Autorin.

55 Fehlende Mensurzeichen in Nr. 2 und 4; B; Nr. 7: D, B; Nr. 18 und 21: D; Nr. 19: A; Nr. 32: A, T; Nr. 34: A. – Fehlende Initialen: A: Nr. 21, 23 und 32. – Fehlende Nummerierung nur im A bei Nr. 32 und 34, d. h. im Zusammenhang mit der Disposition im Druckbogen E, nicht aus Versehen.

und 32–36) und für drei Liedfragmente, bei denen nur der Liedbeginn oder der Liedschluss im Druckbogen überliefert ist (Nr. 7, 15, 31), die Transkription bzw. (Teil-)Rekonstruktion des vierstimmigen Notentextes in der Schöffer-Fassung von 1517 möglich. Bei sechs dieser zwölf Lieder (Nr. 8, 9, 11, 13, 35 und 36) war die Herstellung einer vierstimmigen Version bisher nur über die Konkordanzquellen möglich. So ist der größte Gewinn, dass aufgrund der neu erworbenen Stimmen Altus und Bassus insgesamt sechs deutsche Lieder erstmals vollständig in ihrer vierstimmigen musikalischen Gestalt bekannt werden (Nr. 10 *Aus Freud und Mut*, 12 *Auf guten Wahn*, 14 *Es ist zu viel*, 32 *Klug, freundlich, zart*, 33 *Ach herzigs Lieb* und 34 *Klag führ ich groß*, zweite Vertonung).

Es bleibt abzuwarten, welche weiteren Fragen sich bei der Konstitution eines Notentextes aufgrund der unterschiedlichen Provenienzen innerhalb eines Stimmensatzes (Tirol – Makulaturbögen – Augsburg/Schweizer Umfeld) aufwerfen⁵⁶ und ob nicht das Auftauchen eines vollständigen Tenor-Stimmbuches die offenen Fragen beantworten könnte.

56 Die in diesem Beitrag vorgestellten Zusammenhänge wurden mit vielen Hilfestellungen, Hinweisen und Auskünften durch die bibliothekarische und fachwissenschaftliche Kollegenschaft unterstützt, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei: Frau Dr. Silvia Pfister, der Direktorin der Landesbibliothek Coburg und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die profunde Unterstützung im Wissen um die Provenienz der Coburger Druckbögen und die Übermittlung hochwertiger Reproduktionen; Frau Dr. Irmhild Ceynowa, der Leiterin des Instituts für Bestandserhaltung und Restaurierung (IBR) in München, die sich umgehend um die Sicherung der fragilen Bändchen kümmerte, Herrn Dr. Helmut Lauterwasser, Herrn Dr. Bernhard Schmid und Frau Ursula Winter für ihre profunde Unterstützung bei bibliographischen und musikhistorischen Fragen; vor allem aber Frau Prof. Dr. Nicole Schwindt, die die Veröffentlichung des Beitrags in jeder Hinsicht förderte.