

MARTIN HORYNA, unter Mitarbeit von JAKUB ŠIMEK

Musikalische Motive in den Illustrationen des *Welschen Gastes*

Eine spezifische Illustrationengruppe in zehn Handschriften des *Welschen Gastes* wird von Bildmotiven gebildet, die Musiker, Musikinstrumente und weitere Klangquellen, musikalische Notation, Hilfsmittel für die Musikerziehung sowie Figuren beim Tanz darstellen und so die Vorstellung von Klang, Gesang, Instrumentalmusik oder von musikalisch begleiteter Bewegung hervorrufen.¹ Die Illustrationen stehen meist in einem engen Bezug zu bestimmten Textpassagen; sie verstärken entweder hyperbolisch die Textaussage oder fügen eine Perspektive hinzu, die im Text nicht zum Ausdruck kommt, die aber für den Leser einen Aussagewert haben musste. In diesem Beitrag versuchen wir zweierlei: Erstens beschreiben wir, was in diesen Illustrationen abgebildet ist; in der Regel handelt es sich dabei um extrem vereinfachte Bilder, die die dargestellten Realien auf ein Minimum typischer Elemente reduzieren. Zweitens geht es uns darum, den Sinn der Illustrationen aus verschiedenen Blickwinkeln zu deuten: Die Zeit, in der diese Illustrationen entstanden, war Symbolen und Allegorien zugetan, und die Autoren der Bilder wählten solche Mittel, die für Leser verständlich sein sollten.

Thomasins Schrift bewahrte ihre Aktualität bis in die zwei Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein; mehr als zwei Jahrhunderte trennen die ältesten von den jüngsten Illustrationen. Das ist eine lange Zeitspanne, während derer es zu einer Reihe gesellschaftlicher und stilistischer Veränderungen sowie zu einer Verschiebung der Stellung und des Bildungsniveaus derjenigen Schichten kam, für die Thomasins Lehrgedicht entstanden war und in denen es Anklang gefunden hatte. Auch wenn einige der dargestellten Motive sich, abhängig von Ort und Zeit, in einzelnen Details mehr wandelten als andere und obwohl einige Motive im Kontext des Gedichts offenbar ihre Bedeutung oder ihre Verständlichkeit einbüßten, ist es unstrittig, dass ihr wesentlicher Entwurf bereits in den ältesten erhaltenen Handschriften als abgeschlossen präsentiert und mit der Zeit in seinen groben Zügen kaum verändert wird. Deshalb werden wir uns gerade den veränderlichen Details mit besonderer Aufmerksamkeit zuwenden.

- 1 Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen eines Gastaufenthalts von Martin Horyna am Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 ‚Materiale Textkulturen‘ im Mai 2017 dank der Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Jakub Šimek begleitete die Untersuchungen, besorgte die Übersetzung aus dem Tschechischen, redigierte die Transkriptionen und Übersetzungen der Handschriften und passte den Aufsatz geringfügig für die Veröffentlichung im vorliegenden Band an.

Im ikonographischen Programm des Lehrgedichts haben musikalische Motive eine primär symbolische Bedeutung, die sich aus der gesellschaftlichen Rolle eines bestimmten Musiktyps und seiner Träger sowie aus den Haltungen gewisser sozialer Schichten gegenüber verschiedenen zeitgenössischen Genres musikalischer Kultur ergibt. Die Thematik des Gedichts macht deutlich, dass es sich um die Perspektive eines gebildeten Klerikers handelt, der sich an ein weltliches Adelspublikum wendet. Diese beiden Schichten konnten sehr verschiedene Einstellungen zu bestimmten musikalischen Phänomenen haben. Neben der wertneutralen Symbolik der Musiktheorie und der musikalischen Notation sind die meisten Beispiele praktischer musikalischer Darbietungen, die im *Welschen Gast* vorkommen, mit negativen Wertkonnotationen besetzt. Es werden musikalische Motive gemieden, die ethisch oder ästhetisch positive Werte tragen könnten. Während die Verdammten durch einen lauten Auftritt der Spielleute zur Hölle begleitet werden, werden die Erlösten am Himmelstor nicht etwa vom freudigen Gesang himmlischer Chöre begrüßt, sondern sie betreten den Himmel in Stille.

Die negative Perspektive konzentriert sich besonders auf die Figur des fahrenden Musikers, des Spielmanns. Im *Welschen Gast* dient er als Beispiel des gesellschaftlich ankerlosen, unbeständigen Menschen.² Dabei konnte er für einige adelige Rezipienten von Thomasins Gedicht einen untrennbaren Bestandteil ihrer zeitgenössischen Musikkultur darstellen, besonders der Kultur des Minnesangs, die sich zur Entstehungszeit des *Welschen Gastes* auf ihrem Höhepunkt befand.³ Thomasin berührt dieses Thema nur am Rand. Seine kritischen Bemerkungen, die sich gegen eine antipäpstlich eingestellte Person richten (*der guote kneht*, V. 11.191), werden allgemein als Angriffe gegen seinen Zeitgenossen Walther von der Vogelweide verstanden.⁴ Dessen Gesang, wie auch immer er gestaltet sein mag, kann in Gottes Augen sein moralisches Versagen nicht wieder gutmachen:

*ich wæn daz allez sîn gesanc,
beide kurz unde lanc,
sî got niht sô wol gevallen
sô im daz ein muoz missevalen,
wan er hât tûsent man betœret [...].*
(V. 11.219–11.223)

2 Vgl. zur Haltung der Kirche gegenüber Spielleuten SALMEN 1960, 61–73; SALMEN 1983, 38–45; HAMMERSTEIN 1974, 50–53.

3 Vgl. die gemeinsamen Darstellungen von Spielleuten zusammen mit Minnesängern im Codex Manesse (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 139^r, 146^r, 399^r, 423^v).

4 Die gesamte Passage: V. 11.163–11.250 in der Ausgabe von Heinrich Rückert. Dass Thomasin sich an der Stelle auf Walther von der Vogelweide bezieht, hat bereits Karl Lachmann in seiner Walther-Ausgabe festgestellt; vgl. Lachmann 1827, 155–157.

Ich glaube, dass all sein Gesang, sowohl kurz als auch lang,⁵ Gott nicht so wohlgefällig ist, wie ihm das eine sicher missfällt: Denn er hat Tausende Menschen verführt.

In dem den sieben freien Künsten gewidmeten Abschnitt wird gleichwohl auch poetisches und musikalisches Schaffen höher wertgeschätzt.

* * *

Im Folgenden soll die Darstellung einzelner musikalischer Bildmotive in der Reihenfolge des Bilderzyklus erörtert werden.

Motiv 13: Ein Bär soll das Singen lernen

Das Bildmotiv bezieht sich auf V. 357f.: *ich wil iu sagen daz der per / wirt nimmer ein guot singer*.⁶ In allen zehn Illustrationen sind übereinstimmend eine männliche Figur und ein Bär dargestellt. Die Figur hat ein Spruchband in den Händen, das sie dem Bären vor die Augen hält und dessen Inhalt sie ihm vermutlich vorsingt. Es handelt sich um die marianische Antiphon *Alma redemptoris mater*. Die zeitlich und örtlich bedingten Vorstellungen der Illustratoren, wie der Gesangsunterricht zur auf dem Spruchband festgehaltenen Antiphon bildlich auszudrücken sei, sind der variabelste Bestandteil der Illuminationen. Die Bandbreite der Darstellungen reicht vom unkonkreten ‚Bild‘ von Neumen und Noten bis hin zu weitgehend genauer Melodienotation und zu Bildelementen, die an schulischen Musikunterricht erinnern.

Hs. A: Im Spruchband befindet sich die Initiale *A* und eine Reihe linienloser Neumen. Die Neumen entsprechen nicht der Melodie der Antiphon, es handelt sich nur um ein ‚Bild‘ der Neumennotation, das anhand einer zufälligen Auswahl formauffälliger Zeichen zum Ausdruck gebracht wird. So würden etwa die beiden Zeichen des Typs *Torculus* zu Beginn der Notenreihe einer anderen melodischen Bewegung

5 Rückert lehnt in RÜCKERT 1965, 594 ab, dass der Gegensatz ‚kurz – lang‘ als Unterscheidung zwischen kurzen (Spruch) und langen (Lied) Formen lyrischer Dichtung zu verstehen sei. Aus musikalischer Sicht könnte es sich auch um den Gegensatz zwischen strophischem Lied und Leich handeln.

6 RÜCKERT 1965, 520 weist darauf hin, dass es sich um ein volkstümliches Sprichwort handelt; vgl. dazu SEIFERT 1995, 338, 2.2. Im *Welschen Gast* gibt es mehrere Stellen, an denen die vergebliche Mühe, Tieren menschliche Fertigkeiten beizubringen, demonstriert wird, z. B. in V. 14.712–14.724 und im entsprechenden Bildmotiv 114, wo der Wolf das Vaterunser lernt. Zu bedenken ist aber auch, dass dressierte Bären im Mittelalter bei Darbietungen fahrender Musiker und Jokulatoren als ‚Tänzer‘ eingesetzt wurden; dazu SALMEN 1999, 66–68, 208, Abb. 33.

entsprechen, als sie traditionell mit der Antiphon verbunden wird. Als Vorbild dienten hier Neumen deutschen Typs; neben dem Torculus-Zeichen fand der Illustriator wohl auch an einigen Formen von Liqueszenzen Gefallen, zum Beispiel dem Quilisma.⁷

Hs. D: Im Spruchband steht ein deutscher Text ohne Zusammenhang mit der Antiphon oder der Notation (*meín lez ift an dir vnbestat* – „Meine Lehre hat bei dir keinen Bestand“).⁸

Hs. G: Zwischen den Silben *Al-ma* befindet sich eine Notenreihe ohne Linien. Verwendet wird die sogenannte gotische bzw. deutsche Notation (auch ‚Hufnagelschrift‘), an Zeichen gibt es Punctum, Virga und Torculus, ohne Bezug zur Melodie der Antiphon. Für die Reihe aufsteigender und absteigender Noten dienten möglicherweise, wie es auch in den im Folgenden beschriebenen Illustrationen zum selben Motiv der Fall ist, vergleichbare Darstellungen aus der elementaren Musiklehre als Inspirationsquelle.

Hs. U: Im Spruchband findet sich der Text *Alma redemptoris mater*, zwischen den Silben *Al-ma* sind ein aufsteigendes und ein absteigendes ‚Pentachord‘ als linienlose Noten eingetragen. Zum Einsatz kommt die ‚gotische‘ bzw. ‚deutsche‘ Notation, wobei die höchsten Töne als Virga, die anderen als Punctum notiert sind. Das durch die Noten ausgedrückte musikalische Motiv, das für die Musiklehre und den Musikunterricht als Ganzes steht, ist aus der elementaren Musiktheorie übernommen. Fast jeder praktisch orientierte mittelalterliche Choraltraktat behandelt anfangs das Tonsystem und dessen Intonationsbewältigung mithilfe der Hexachorde – sechsstufiger diatonischer Reihen mit einem Halbton in der Mitte. In der Notation wurde dies durch das Paar eines aufsteigenden und eines absteigenden Hexachords ausgedrückt.⁹

Hs. W: Ungenaue Kopie (?) von U, einige Zeichen des Typs Punctum sind durch die Virga ersetzt.

7 Vgl. die tatsächliche Notation derselben Antiphon mit Neumen ähnlichen Typs aus dem 12. Jahrhundert im *Codex Albensis*, Faksimile, fol. 114^r (online unter <http://manuscripta.at/?ID=8017> bzw. <http://143.50.26.142/digbib/handschriften/Ms.0200-0399/Ms.0211/index8.html>), hier als Antiphon zur zweiten Vesper an Mariä Himmelfahrt. Vgl. auch CORBIN 1979, passim, bes. 3.48–3.52; FLOROS 1970, passim, bes. 364–369, Abb. 99a, 99b und 103; STÄBLEIN 1975, 32ff.

8 Hier und im Folgenden richten sich die Transkriptionen der handschriftlichen Texte nach den Konventionen der Edition *Welscher Gast digital*, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/> (Stand: 22.12.2021). Abbrüviaturen werden stillschweigend aufgelöst.

9 Als einige Beispiele seien genannt: AMON 1977, 23; HORYNA 2005, 3–7, 42f.; DENK 1981, 55.

Hs. a: Ähnliche Darstellung wie U und W, Text *Alma redemptoris*. Zwischen den Silben *Al-ma* ist eine Notenreihe in linienloser ‚gotischer‘ Notation eingefügt; die melodischen Gipfel sind als Virga notiert, andere Töne als Punctum. Die Melodieführung und die Notenzahl entsprechen dem Melodieanfang der Antiphon.¹⁰



Abb. 1: Rekonstruktion der Melodie nach Handschrift a.

Hs. Erl: Zwischen den Silben *Al-ma* befindet sich eine Notenreihe in linienloser ‚gotischer‘ Notation, an Notenzeichen gibt es Punctum, Virga und Torculus, ohne Bezug zur Melodie der Antiphon.

Hs. H: Im Spruchband stehen nur die Wörter *Alma Alma*.

Hs. E: Das Spruchband hinter der Figur des Lehrers enthält den Satz ‚*Da ist der meyster vnd spricht sing*‘ – ‚Da ist der Meister und spricht: ‚Singel!‘‘ Im anderen Spruchband in der Hand des Lehrers steht der Text *Alma redemptoris*, zwischen den Silben *Al-ma* ist ein Platz mit vier Notenlinien freigelassen, in die nachträglich zwei Notenzeichen ohne Bezug zur Melodie der Antiphon eingetragen wurden.

Hs. b: In der Hand des Lehrers befindet sich eine Tafel mit einem Vierlinien-Notensystem sowie den Schlüsseln *F* und *C*; verwendet wird die sogenannte böhmische Notation. Die Noten geben korrekt den Anfang der Antiphon wieder, mit ungenau unterlegtem Text *all-ma* [sic!] *redemptoris* [sic!],¹¹ am Ende des Systems ist ein Cus-tos angedeutet, aber ohne die tatsächliche Höhe des Tons anzuzeigen, mit dem im Folgenden weitergesungen werden soll. Der Zeichner oder Autor der Vorlage hatte eine konkrete Vorstellung von der Melodie und Notation der Antiphon, wie sie aus böhmischen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts bekannt ist. Der Typ der ‚böhmischen‘ (rhombischen) Notation erscheint etwa ab der Mitte des 14. Jahrhunderts lediglich in Quellen böhmischer Herkunft oder in Abschriften böhmischer Vorlagen. Die Tafel in der Hand des Kantors steht wahrscheinlich mit einem schulischen Milieu in Zusammenhang. Die mit dem Kirchengesang betrauten Schüler fertigten für sich Abschriften von Gesängen an oder lernten diese von der Tafel auswendig, was besonders bei häufig wiederholten Gesängen wie der Antiphon *Alma redemptoris mater* der Fall war. Der Autor dieser Miniatur oder ihrer Vorlage hatte ohne Zweifel selbst diese Praxis erlebt und kannte die Melodie sowie deren Notation auswendig. Eine ähnliche Kenntnis kann man übrigens auch beim Zeichner der Handschrift a annehmen.

¹⁰ Vgl. die Melodie in *Antiphonale monasticum* 1939, 173f.

¹¹ Der Anfang (*all-ma*) könnte aus falscher Anlehnung an *alleluia* entstanden sein.

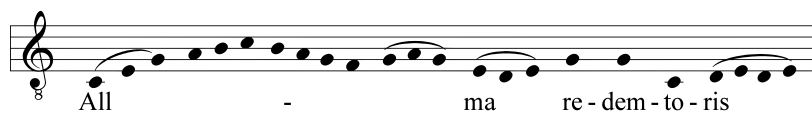


Abb. 2: Transkription der Melodie nach Handschrift b. Die Unterlegung des Textes, in der Handschrift fehlerhaft, ist rekonstruiert. Ein Schreiberfehler (Wiederholung des Zeichens für die Ligatur des Porrectus-Typs nach Note 16) ist in der Handschrift korrigiert, in der Korrektur steht eine Note g zu viel.

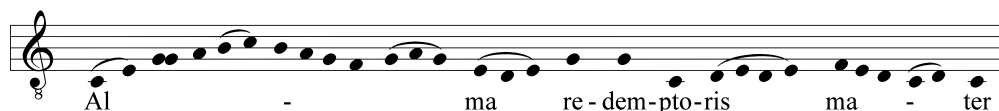


Abb. 3: Transkription nach einer böhmischen Vergleichsquelle (Prag, Národní muzeum, MS XIII A 2, fol. 84^v), transponiert. Die Handschrift aus dem Jahr 1512 wurde für die Literatenbruderschaft in Kolín nad Labem (Kolin an der Elbe) hergestellt und gehört zu den offiziellen Gesangbüchern für den utraquistischen Gottesdienst um 1500. Die Antiphon erscheint dort als Teil der Votivmessen *Rorate* für den Advent, ihre Gestaltung ist in all diesen Quellen einheitlich. Choralgesänge in diesen Handschriften entsprechen einer für die Prager Diözese um 1400 typischen Redaktion.

Insgesamt kann man feststellen, dass die Illustratoren jeweils unterschiedliche Fähigkeiten und Bedarfe hatten, die melodische Form der Antiphon zum Ausdruck zu bringen, mehr noch spiegelt sich aber in den Bildern die Variabilität der Notation wider, die vom 13. zum 15. Jahrhundert einen beträchtlichen Wandel erfuhr und zudem regional unterschiedlich gehandhabt werden konnte. Aus der Perspektive der ‚Illustration‘ war es sicherlich nicht notwendig, die Antiphon mit Noten wiederzugeben; dennoch erscheint ihre Melodie zweimal – in Handschrift b präzise, in Handschrift A ansatzweise aufgezeichnet – doch wer die Melodie kannte, konnte sie leicht aus dem Gedächtnis ergänzen. In den anderen Fällen gaben sich die Illustratoren mit dem Anschein einer Musiknotation zufrieden, oder sie begnügten sich mit der Nachahmung von Beispielen aus der elementaren Musiklehre, die in Verbindung mit einem bekannten Text hinreichend andeuteten, dass es sich um Gesang handelte. In einer Miniatur blieb das Notensystem leer (Hs. E, vielleicht nicht fertiggestellt), zwei Illustratoren verzichteten auf die Notation ganz (Hss. D und H). Hinsichtlich der geographischen Einordnung der Notenzeichen überwiegen die für das gesamte deutsche Sprachgebiet charakteristischen Notentypen (Neumen in Hs. A, *nota choralis gothica* in Hss. G, U, W, a, Erl), in einem Fall kam die für Böhmen typische *nota choralis rhombica* zum Einsatz (Hs. b).

Motiv 34: Ein Welp mit Schelle am Schwanz

Bei Motiv 34 handelt es sich nicht um ein musikalisches Bildmotiv im strengen Sinne, doch der Klang der Schelle, die in anderen Zusammenhängen durchaus zur Musik gehören konnte, spielt darin eine wichtige Rolle. Übereinstimmend in allen Handschriften (A, D, G, S, U, W, a, b) wird ein Welp dargestellt, der vor einer runden Schelle flieht, die an seinem Schwanz befestigt ist. Er symbolisiert einen unbeständigen Menschen, der nicht weiß, was er will.

Motiv 65: Höllentor

Ritter auf Pferden fahren ins Höllentor ein, Musiker befinden sich in ihrer Begleitung oder nehmen sie zusammen mit Teufeln in Empfang. Während die Erlösten das Himmelstor ohne Schall betreten (vgl. Bildmotiv 64, in einigen Handschriften mit dem vorliegenden Motiv verbunden), begleitet lärmende Musik die Verdammten. Der Spielmann steht hier nicht nur für einen unbeständigen Menschen außerhalb der Gesellschaft, sondern fungiert geradezu als *minister Satanae*.¹² Die Szene ist in neun Handschriften überliefert.

Hs. D: Zwei Musiker (bezeichnet als *die spilleut*) stehen direkt im Höllenschlund. Links befindet sich der Trommler, der eine kleine Trommel an der Brust hält und diese mit einem Schlägel in seiner rechten Hand anschlägt. Wer den zweiten Schlägel hält, ist nicht klar erkennbar – entweder der Trommler mit seiner linken Hand oder der andere Musiker mit der rechten. Der Gegenstand, den der andere Musiker in seiner Linken hält, ist undeutlich; es könnte sich um eine Rahmentrommel oder ein anderes Rhythmusinstrument handeln. Die Kombination zweier Spieler mit Schlaginstrumenten kommt sonst in den Miniaturen des vorliegenden Motivs nicht vor. Sinnvollerweise würde der andere Musiker eher ein Blasinstrument spielen. Von der – nicht ganz eindeutigen – Bildgestaltung her ist es sogar vorstellbar, dass vom Mund dieses Spielers ein Blasinstrument ausgeht (Platerspiel, Schalmei?), dann würde der Spieler es aber nicht mit der Hand halten.

Hs. G: Vor dem Höllentor stehen zwei Musiker: Ein Fidelspieler spielt eine Fidel, die er auf seine Schulter stützt. Zu sehen sind die folgenden Teile des Instruments: eine flache breite Wirbelplatte mit vier Wirbeln, vier Saiten, ein konvexer Streichbogen, ein Schallloch. Der Flötenspieler spielt eine Querflöte, deren Tonlöcher nicht dargestellt sind.

¹² HAMMERSTEIN 1974, Abb. 74 führt eine Illustration aus einem Psalter vom Beginn des 14. Jahrhunderts an (Christi Abstieg zu den Seelen im Limbus), worauf ein ähnlicher Höllenschlund wie in einigen Miniaturen des *Welschen Gastes* dargestellt ist. Auf einer Trommel und auf Blasinstrumenten spielen hier die Teufel und die Monster selbst.

Hs. S: Vor dem Höllentor stehen drei Musiker. Der erste spielt ein konisches Blasinstrument (Schalmei, Horn oder Trompete); durch Striche ist der aus dem Schallstück ausgehende Ton angedeutet. Der andere Musiker ist ein Fidelspieler. An seinem Instrument sind drei Saiten sowie vier Wirbel in einer flachen Wirbelplatte zu erkennen, der Steg ist falsch platziert. Der Spieler hat sein Instrument auf die Schulter gelegt und spielt mit einem konvexen Bogen. Der dritte Musiker spielt eine Querflöte, die mit fünf Tonlöchern versehen ist.

Hs. U: Vor dem Höllentor stehen wieder drei Musiker. Der erste spielt, wie in Handschrift G, ein konisches Blasinstrument (Schalmei, Horn oder Trompete). Ein anderer spielt Querflöte, an der vier Tonlöcher dargestellt sind. Der dritte Musiker hält eine Trommel mit Spannschnüren an der Brust und trommelt mit einem Schlägel.

Hs. W: Fast identische Darstellung wie in Handschrift U; die Tonlöcher der Querflöte sind weggelassen.

Hs. a: Vor den Rittern reiten ein Trompeter und ein Trommler. Der Trompeter spielt eine große gewundene Naturtrompete, der Trommler hält eine Trommel (Pauke?) mit Spannschnüren auf dem Schoß, wobei ein Schlägel sichtbar ist.

Hs. H: Dargestellt sind zwei Musiker: ein Trommler mit einer kleinen Trommel und einem Schlägel sowie ein Flötenspieler, der seine Flöte (Querflöte?) in einer ungewöhnlichen, senkrechten Haltung spielt. Am Instrument sind fünf Tonlöcher erkennbar.

Hs. E: Unter der Beischrift *Spjllude* sind zwei Musiker dargestellt: Der eine hält eine Querflöte mit einem erkennbaren Mundloch und drei sichtbaren Tonlöchern, der andere hält über seinem Kopf eine kleine Trommel (vielleicht eine Rahmentrommel oder ein Tamburin) mit einer über der Membran aufgespannten Schnarrsaite und einer Schelle im Rahmen; auch er trommelt mit einem Schlägel.

Hs. b: Unter der Beischrift *Dy fpilleute* ist nur ein Musiker mit einer Querflöte abgebildet, das Instrument zeigt fünf Tonlöcher.

Insgesamt sind diese Kombinationen von Musikern dargestellt:

- ein Musiker – Flötenspieler (Hs. b)
- zwei Musiker – Trommler und ein weiterer, nicht zu identifizierender Musiker (Hs. D), Fidelspieler und Flötenspieler (Hs. G), Flötenspieler und Trommler (Hss. H und E), Trompeter und Trommler bzw. Pauker auf Pferden (Hs. a)
- drei Musiker – Spieler eines konischen Blasinstruments, Fidelspieler und Flötenspieler (Hs. S), Spieler eines konischen Blasinstruments, Flötenspieler und Trommler (Hss. U und W)

Das Bildmotiv mit dem Höllentor kommt in Handschriften aus einer Zeitspanne von etwa anderthalb Jahrhunderten vor, von der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die am häufigsten abgebildeten Musikinstrumente in diesem Zeitraum sind die Trommel und die Querflöte, und wenn sie zusammen auftreten (das ist die häufigste Kombination), sind sie immer auf zwei Spieler verteilt.¹³ Die Fidel kommt nur in Handschriften des 14. Jahrhunderts vor (Hss. G und S). Das konische Blasinstrument (Hss. S, U und W) wird am ehesten eine Schalmei mit Doppelrohrblatt gewesen sein; sie kommt nur in Kombinationen dreier Instrumente vor (mit Flöte und Fidel oder Trommel).¹⁴ Privilegierte, weil berittene Musiker (Trompeter und Trommler bzw. Pauker) im Dienst des Adels kommen nur einmal in einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor (Hs. a). Die geringere Häufigkeit der Fidel kann darauf zurückzuführen sein, dass es sich um ein eher leises Instrument handelt, oder auch darauf, dass sie gleich in der nächsten Bildszene, die in einigen Handschriften auf derselben Seite (oder derselben aufgeschlagenen Doppelseite) folgt, eine andere Rolle übernimmt (Hss. D, G, U, a, H und E).

Motiv 66: Der ehrgeizige Herr, ein Armer und ein schmeichelnder Spielmann

Das in zehn Handschriften überlieferte Bildmotiv stellt übereinstimmend einen Adligen dar, der einem Musiker mit einem Saiteninstrument ein kostbares Kleid zum Lohn schenkt und es zugleich ablehnt, einem halbnackten Bettler eine Almose zu spenden. In den meisten Fällen entspricht das Instrument der Fidel, dem im Mittelalter am häufigsten in den Händen eines Spielmanns abgebildeten Musikinstrument.¹⁵ Der Spielmann ist in einem Fall auch tatsächlich als *Der loter* („Der Gaukler“) überschrieben. Seinen Lohn erhält er für das von ihm komponierte Stück (*geticht* – gemeint ist wahrscheinlich ein vertontes Gedicht), in dem er dem nach Ruhm und Anerkennung trachtenden Herrn schmeichelt. Der Spielmann fällt auf diese Weise mit der Figur eines Dichters und Komponisten zusammen, und die Fidel symbolisiert die weltliche Musik – so wie später die Laute.

Hs. A: Der Spielmann hält eine Fidel mit drei Saiten, drei Stimmwirbeln in einer flachen Wirbelplatte, einem Saitenhalter und zwei Schalllöchern. Das Geschenk an den Musiker ist als *Defruems gab* bezeichnet.

13 In der Praxis wurden nämlich sonst beide Instrumente – die Einhandflöte und die kleine Trommel – häufig nur von einem Spieler gespielt.

14 Ähnliche Musikerensembles kommen in den genannten Miniaturen des Codex Manesse vor (siehe oben, Anm. 3); vgl. auch SALMEN 1983, 229–231, Abb. 138–141.

15 Vgl. ULLREICH 1995.

Hs. D: Das Instrument des Spielmanns hat die Form einer Laute bzw. Quinterne, mit einer lautenartig geknickten Wirbelplatte, lautenartigem Steg (Befestigung der Saiten mittels eines auf die Decke aufgeleimten Querriegels wie bei der Laute) und wohl vier Saiten; auf dem Rücken der Figur ist ein konvexer Bogen zu sehen.

Hs. G: Eine Fidel mit vier Saiten, vier Wirbeln in einer flachen Wirbelplatte, Steg, Saitenhalter und Schalllöchern. Der Musiker ist als *Der loter* („Der Gaukler“) bezeichnet, der Herr ist *defrvmeſ gírích*.

Hs. S: Eine Fidel mit drei Saiten, drei Wirbeln in einer flachen Wirbelplatte, Saitenhalter und Schalllöchern. Der Musiker ist als *der ſpilman* überschrieben, der Herr ist auch hier wieder *de[s] rvmes gírík*.

Hs. U: Eine Fidel mit einer sichtbaren Saite, einer flachen Wirbelplatte ohne Wirbel, einem Lautensteg und Schalllöchern. Der Musiker bietet *Des rúmes geticht* dar.

Hs. W: Eine Fidel mit drei oder vier Saiten, einer geknickten Wirbelplatte, einem Lautensteg und Schalllöchern. Wie in Handschrift U präsentiert der Spielmann *Des rúmes geticht*.

Hs. a: Eine gitarrenförmige Fidel mit drei Saiten, einem sichtbaren Griffbrett, einem Saitenhalter, Schalllöchern und einer runden Wirbelplatte mit vier am Rand entlang platzierten Wirbeln. Der Musiker trägt wieder *des rúmes geticht* vor.

Hs. H: Eine stark stilisierte gitarrenförmige Fidel, ohne Saiten und weiteres Zubehör; nur zwei Schalllöcher sind erkennbar. Die Beischrift *Dez rúemes geitichat* („Gier nach Ruhm“) ist in die Position einer Bildüberschrift an den oberen Miniaturrand gerückt.

Hs. E: Eine gitarrenförmige Fidel mit drei Saiten, Schalllöchern und einer runden Wirbelplatte mit drei am Rand entlang verteilten Wirbeln. Der Steg und der Saitenhalter fehlen. Der Musiker trägt die Beischrift *Der ſpilman*.

Hs. b: Eine gitarrenförmige Fidel mit drei Saiten, einem Steg, Schalllöchern und hohen Zargen; drei Wirbel in der Wirbelplatte sind durch Punkte angedeutet. Der Musiker präsentiert dem Herrn *Des rvmes getichte*.

Die Fidel war das gängigste Streichinstrument des europäischen Mittelalters. Wenn darauf in den vorliegenden Miniaturen Saiten abgebildet sind, bewegt sich deren Anzahl zwischen drei und vier. Die Instrumente sind unterschiedlich detailliert dargestellt, ein Streichbogen ist nur in Handschrift D abgebildet: Der Spielmann hat ihn auf dem Rücken, sein Instrument sieht dabei aber eher wie eine kleine Laute (Quinterne) mit geknickter Kopfplatte aus. Sonst überwiegt eine

gitarrenförmige bzw. 8-förmige Fidel, in einem Fall mit einer überzogenen Höhe der Zargen. Wenn die Wirbelplatte dargestellt ist, ist sie meist flach mit von oben eingesetzten Wirbeln, in zwei Fällen (Hss. a und E) sind die Wirbel rechtwinklig zum Rand der Wirbelplatte abgebildet. In den Handschriften aus dem späteren 15. Jahrhundert macht sich häufiger ein verloren gegangenes Bewusstsein für die Erfordernisse der Streichinstrumente bemerkbar: Die Illustratoren versehen sie mit unrealistischen Elementen, beispielsweise mit einem lautenartigen Steg (Hss. D, U und W) oder einem nach hinten abgeknickten Wirbelkasten wie bei der Laute (Hss. D und W).

Motiv 106: *Ars Musica*, Timotheos von Milet und die Musik

Thomasin legt seinem Leser als einen gewissen Gipfel der zeitgenössischen Bildung eine knappe Übersicht über die zu den sieben freien Künsten gehörenden Wissensdisziplinen vor.¹⁶ Die Musik, oder besser ihre Theorie, wurde zum Bestandteil des Quadriviums wegen der physikalischen Bedingtheit einiger akustischer Phänomene, die durch Zahlenverhältnisse ausgedrückt werden können. Thomasin geht es aber nicht um einen tiefergehenden Einblick in die einzelnen Fächer, sondern darum, welchen „guten Dienst“ sie demjenigen erweisen können, der sie beherrscht.¹⁷ Die praktische Zweckdienlichkeit der *musica* wird an drei Textstellen hervorgehoben:

Mvfica mit weise schoëne

Geit vnf weiftvm an di doëne

(V. 8.929f., nach Hs. A, fol. 139^r)

Musik mit schöner Melodie gibt uns Weisheit bezüglich der Töne.

Der kan mvficam czu recht

Das er fein leben machet |fo| flecht

Das er machet feiner worte dōne (Glosse: *fuorum verborum confonanciam*)

Mit den wercken alfo schōne

(V. 9.021–9.024, nach Hs. b, fol. 68^{r-v})

musica beherrscht richtig, wer sein Leben so aufrecht gestaltet, dass er die Töne seiner Worte (Glosse: den Zusammenklang seiner Worte) passend zu seinen Werken macht.

¹⁶ Genauer zur Behandlung der sieben freien Künste in der Hs. A vgl. STOLZ 1998. Hier beschränken wir uns nur auf einige Aspekte der auf die *musica* bezogenen Abbildungen in den neun illustrierten Handschriften.

¹⁷ Vgl. STOLZ 1998, 350f.

Ob der muficus heiffen schol

Der die dōne machet hellen (Glosse: refonare) wol

So ist der muficus der feinen mut

Machet hellen (Glosse: refonare) mit dem vnd er tūt (Glosse: fecundum hoc quod fact)

(V. 9.053–9.056, nach Hs. b, fol. 68^v)

Wenn derjenige *musicus* heißen soll, der die Töne gut erklingen lässt, so ist [auch] derjenige ein *musicus*, der sein Gemüt erklingen lässt im Einklang mit dem, was er tut.

Die Rede ist also nicht von *musica* als spekulativer Musiklehre und -theorie, sondern von musikalischer Schöpfungskraft und ästhetischem Genuss der Musik. Während es Thomasin an den zitierten Stellen auf der Literalebene vermutlich um die Übereinstimmung von Melodie und Worten geht, stellt sich der Autor der lateinischen Glossen in Handschrift b (um 1420) bei denselben Wörtern eher mehrstimmigen Gesang vor (*confonanciam*).

Wie andere Disziplinen hat auch die Musik ihre Autoritäten: *An mvfica Gregorius / Micalvs Millefivs* (V. 8.951 f., nach Hs. A, fol. 139^r). In neun Handschriften (A, D, G, U, W, a, Erl, H und b) ist jeder Disziplin jeweils eine Illustration mit einem Figurenpaar gewidmet. Das Fach ist durch eine weibliche Figur mit lateinischer Bezeichnung der Disziplin (*Musica*) personifiziert, ihr gegenüber sitzt oder steht eine männliche figürliche Darstellung einer der Autoritäten; im Fall der Musik ist es *Milesius*, also Timotheos von Milet. Beide Figuren tragen gemeinsam das Symbol der jeweiligen Disziplin, bei der Musik handelt es sich um das Monochord.

Papst Gregor I. (Gregor der Große, gest. 604) wurde im Mittelalter für den Urheber (*inventor*) des gregorianischen Chorals gehalten. Timotheos von Milet war aus einem Absatz bekannt, den ihm Boethius im Proömium seiner Schrift *De institutione musica* gewidmet hatte.¹⁸ Wer *Micalus* ist, ist nicht sicher,¹⁹ alle drei Personen werden aber im *Anticlaudianus* des Alanus ab Insulis (Alain von Lille) zusammen genannt (III, 457, 465 und 467).²⁰

Während in Thomasins Text spekulative Musiktheorie an keiner Stelle erwähnt wird, bezieht sich die entsprechende Illustration genau darauf. Außer der Miniatur in Handschrift b, wo der Raum zwischen den beiden Figuren leer ist, halten die Figuren eine schematische Darstellung des Monochords, eines Instruments, das seit der Antike im Unterricht der Musiktheorie verwendet wurde. Die Art der Darstellung, die aus Musiktraktaten mit Boethius-Bezug übernommen ist, hat sich bis ins Spätmittelalter nicht verändert.²¹ Am Beispiel der Teilung einer Saite sind darauf die durch Zahlenproportionen ausdrückbaren Grundintervalle des

¹⁸ Boethius, *De institutione musica*, 182–184.

¹⁹ Handelt es sich vielleicht um Michael de Pomposa, den Adressaten des Briefes *Epistola de ignoto cantu* des Guido von Arezzo?

²⁰ Vgl. STOLZ 1998, 350.

²¹ Vgl. SMITS VAN WAESBERGHE 1986, 80–91; zur Miniatur in Hs. A s. auch STOLZ 1998, 356 f.

pythagoräischen Tonsystems dargestellt: Oktave (Diapason, Verhältnis 1:2), Quinte (Diapente, Verhältnis 2:3) und Quarte (Diatessaron, Verhältnis 3:4). Alle Diagramme sind ungenau: Das Intervall der Oktave wird nicht durch die ganze Saitenlänge repräsentiert, sondern durch die Hälfte, die Quarte ist meist als gleich groß oder größer als die Quinte (optisch kleiner erscheint sie nur in Hss. D und Erl). Die Entdeckung der Tatsache, dass Intervalle durch Zahlenverhältnisse ausgedrückt werden können, wird seit der Antike traditionell Pythagoras zugeschrieben. Laut einer durch Boethius vermittelten Legende kam er auf diesen Gedanken, als er an einer Schmiede vorbeiging und unterschiedlich hohe Klänge der Hämmer hörte. Er ließ die Hämmer wägen und stellte die Zahlenproportionen 6:8:9:12 fest. Die Tonhöhe hängt zwar in Wirklichkeit nicht vom Gewicht ab, die Zahlenverhältnisse gelten aber für die oben genannten Intervalle bei einer Demonstration an einer aufgespannten Saite. Außer den erwähnten Intervallen ist in der Zahlenreihe mit 8:9 noch der große Ganzton enthalten. Diese Zahlenreihe erscheint in richtiger Form am Monochord nur in den Handschriften A und G.²² In beiden Fällen ist das Monochord lateinisch mit *Sonorum proportio* überschrieben, die Handschrift D bewahrt nur noch *proportio*, und in den restlichen Handschriften kommt die Überschrift nicht mehr vor. In den Handschriften Erl und H sind am Monochord Reihen fiktiver zweistelliger Zahlen ohne eigentlichen Sinn verzeichnet, sie dienen nur als ‚Bild‘ für Zahlenproportionen. In der Handschrift D ist die Symbolik der komplizierten Theorie durch die Versinnbildlichung praktischer Musiklehre ersetzt, statt der Zahlen steht dort die Reihe der Solmisationssilben im Hexachord *ut re mi fa sol la*. In den Handschriften U, W und a fehlen die Inschriften am Monochord ganz.

Die Illustration zum Begriff *Musica* geht an Thomasins Text völlig vorbei, aber sie verweist auf eine höhere Sphäre des zeitgenössischen Wissens, die Laien und Nicht-Lateinern schwer zugänglich war. Die symbolische Abbildung der Disziplin mit geheimnisvollen Zahlenoperationen und dem Verweis auf das Genie einer Autorität konnte so auf die Existenz einer weiteren Erkenntnisebene hinweisen, die nur den Eingeweihten vorbehalten war.²³ Die spekulative Musiktheorie war nämlich eine Art Philosophie. Nach den gleichen Zahlenverhältnissen, die im Fall der Tonhöhen an der aufgespannten Saite gemessen und auch mit dem Gehör überprüft werden konnten, sollten auch der äußere Makrokosmos und der Mikrokosmos des menschlichen Körpers und der Seele funktionieren. Den Normalsterblichen war es jedoch nicht gegeben, die Musik, die diese ‚Welten‘ von sich gaben, zu hören, sie konnten über sie nur auf dem Umweg der Analogie nachdenken. Selbst ein unvollkommenes Bild konnte hier den Erkenntnisweg *per visibilia ad invisibilia* vermitteln.²⁴

22 Von der Verwechslung der Ziffern 2 und 3 sehen wir ab.

23 DAVY 1992, 109–116.

24 DAVY 1992, 148, 243–245.

Interessant ist die Entwicklung der bildlichen Darstellung in den Handschriften des *Welschen Gastes*. Richtig verstandene Zahlenverhältnisse der Intervalle erscheinen in der älteren Schicht der Handschriften, während in den Handschriften des 15. Jahrhunderts das Wissen um ihren Sinn völlig schwindet. Das steht in einem gewissen Kontrast zur Rolle des Quadriviums in der Bildung jener Zeit und zur Vorliebe für Zahlenspekulationen in der musikalischen Hochkultur des gesamten 15. Jahrhunderts. Obwohl sich die Bildung an den artistischen Fakultäten der Universitäten einem immer größeren Interessentenkreis aus allen gesellschaftlichen Schichten öffnete, verlieren die Illustrationen in diesem Teil des *Welschen Gastes* ihre Aussagekraft, vielleicht im Zusammenhang damit, dass sie keinen Bezug zu Thomasins Text haben.

Motiv 120: Tanz der Untugenden

Die Miniatur befindet sich in nur drei Handschriften, ist erst nach dem Haupttext des Gedichts platziert und weist keine Anbindung an eine konkrete Textstelle auf. Zwei der Handschriften, in denen sie enthalten ist, stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Hss. G und S), die dritte erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Hs. a). Die Abbildung folgt einem einheitlichen Muster: In der Mitte eines Kreises spielt eine nackte Figur mit einer phrygischen Mütze auf einem Blasinstrument; in den Handschriften G und S ist sie als *vntugent* bezeichnet, in der Handschrift a als *boßheit*. Um sie herum tanzen in einem Reigen 16 Figuren, die mit Namen einzelner Laster beschriftet sind.²⁵

Gewisse Veränderungen erfährt vor allem das Instrument in den Händen der Figur in der Mitte des Reigens. In der Handschrift G kann man erkennen, dass es sich um das Platerspiel handelt, ein mit dem Dudelsack verwandtes Instrument und im Mittelalter eines der gängigsten Windkapselinstrumente, das vor allem zur Tanzbegleitung diente. Zwischen dem Mund des Spielers und der eigentlichen Pfeife befindet sich ein Windbehälter aus einer Tierblase, die Tonquelle in der Pfeife ist ein Einzel- oder Doppelrohrblatt.²⁶ Auf dem Bild ist die Spielpfeife konisch und gebogen. Ähnlich konisch und gebogen, aber insgesamt undeutlich und ohne weitere Details ist auch die Darstellung des Instruments in Handschrift S.

Die um mehr als ein Jahrhundert jüngere Illustration in Handschrift a stellt eher eine Schalmei dar, ein konisch gebohrtes Instrument mit Doppelrohrblatt. Im 15. Jahrhundert handelte es sich um ein weit verbreitetes und auch wegen seines lauten Klangs gerade für die Tanzbegleitung beliebtes Instrument, wenngleich

25 Vgl. dazu HAMMERSTEIN 1974, 47 mit dem Zitat *Chorea enim circulus est, cuius centrum est diabolus* (Jacques de Vitry, um 1200).

26 Vgl. VAN DER MEER 1998.

meist nicht als Soloinstrument, sondern in einem als *alta* bezeichneten Ensemble.²⁷ An dem abgebildeten Instrument sind fünf oder sechs Grifflöcher sichtbar.

Der dargestellte Tanz gehört in die Kategorie der Reigentänze, die meistens als geschlossener Kreis abgebildet werden, häufig um einen Gegenstand (Baum, Brunnen, das biblische goldene Kalb) oder um eine Person herum. Im Mittelalter gehörte der Reigen zu den ältesten in den Quellen belegten Tanzformen; er war besonders im volkstümlichen Milieu verbreitet, in dem er sich in einigen europäischen Regionen bis heute erhalten hat.²⁸

Der Tanz wird im *Welschen Gast* an drei weiteren Stellen erwähnt. Zwei dieser Stellen finden sich im Verstext:

*er sol ouch mîden gern den tanz,
den buhurt und daz seitespil,
daz ist daz ich râten wil.*

(V. 5.602–5.604)

Er soll auch bereit sein, den Tanz, das Turnier und das Saitenspiel zu meiden,
diesen Rat will ich geben.

*dô du mit rîtern und mit vrouwen
phlæge buhurt und tanz schouwen
dô was ich harte gern bî dir.*

(V. 12.241f.)

Wenn du zusammen mit Rittern und Damen dem Turnier und dem Tanz
zuzusehen pflegtest, da war ich nur allzu gern bei dir.

An der ersten Stelle ermahnt der Autor den Rezipienten, sich in der Zeit der Trauer über den Verlust eines Freundes vor Tänzern, Turnieren und *seitespiel* (gemeint ist vermutlich das Fidelspiel des Spielmanns) zu hüten. An der zweiten Stelle scheinen Turnier und Tanz positiv konnotiert, doch sind die Verse ironisch zu verstehen: Wer da spricht, ist Thomasins personifizierte Schreibfeder, die nicht arbeiten musste, wenn ihr Herr weltlichen Vergnügungen beiwohnte – das Gegenteil wird gemeint gewesen sein. Die dritte Stelle befindet sich in einem Spruchband des Bildmotivs 109. Das Bild bezieht sich auf eine Textstelle (V. 10.187–10.200), an der Thomasin seinem Leser kurze Gebete empfiehlt, denn bei langem Beten könnte sich sein Geist zu sündhaften Gedanken verirren. Auf dem Bild wird eine vor dem Altar knieende

27 Vgl. MASEL 1995. *Alta* ist ein Synonym für laute Musik.

28 Eine Reihe von Belegen führt SALMEN 1999, 138–148 an; dort, 189f. auch Abbildungen. Auf S. 230 zeigt er die Fotografie einer Brosche aus dem 13. Jahrhundert, auf der sich die gleiche Formation eines Reigentanzes wie auf den Bildern des *Welschen Gastes* befindet. Elf Tänzer halten sich an den Händen und die zwölfte Gestalt in der Mitte ist ein Fidelspieler. Die Mitte der Brosche ist offen.

männliche Figur von der Vorstellung einer Frau heimgesucht, die ihm einflüstert: *Wol dan ze dem tanze* („Los, komm zum Tanz!“; nach Hs. A, fol. 157^v). In jedem Fall ist der Tanz für Thomasin eine ähnlich nutzlose Angelegenheit wie weltliche Musik, gesungene Dichtung und andere Unterhaltungsformen des Adels. Mit den Worten eines Predigers des 14. Jahrhunderts: *Nesciunt miseri, quia quot saltus faciunt in chorea, tot saltant passibus ad inferna!* („Die Elenden wissen es nicht: Wie viele Sprünge sie beim Tanz machen, mit genauso vielen Schritten hüpfen sie zur Hölle!“).²⁹

Fazit

Unsere Erkenntnismöglichkeiten hinsichtlich der Musik des Mittelalters sind durch die Quellenlage limitiert. Zwar haben sich aus der Zeit vor etwa 1500 zahlreiche Notendenkmäler erhalten, das bedeutet aber nicht, dass sie alle Bereiche der mittelalterlichen Musikkultur gleichmäßig abdecken würden. Aus dem umfangreichen Œuvre Walthers von der Vogelweide etwa sind mehr als einhundert poetische Texte bekannt, aber nur eine einzige vollständige Melodie. Kein einziges Musikinstrument ist aus der Zeit so gut erhalten, dass man es spielen könnte. Eine umso größere Bedeutung für das Verständnis der Rolle der Musik im Leben der damaligen Gesellschaft haben die Zeugnisse literarischer und bildlicher Quellen. Die erhaltenen Handschriften des *Welschen Gastes* bieten beides, und zwar in einer etwa zweieinhalb Jahrhunderte umfassenden Überlieferung. Der vorliegende Aufsatz verfolgte das Ziel, beide Linien, so wie sie durch die handschriftlichen Quellen überliefert sind, in einen gemeinsamen Zusammenhang und in den Kontext ihrer Zeit zu stellen.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Antiphonale monasticum:** *Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota rr. dd. abbatum congregationum confœderatarum Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus monachis restitutum*, Paris/Tournai/Rom 1939.
- Boethius, De institutione musica:** *Anicii manlii torquati severini Boetii de institutione arithmetica libri duo de institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii. E libris manu scriptis*, hg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, 175–371.
- Codex Albensis:** *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert* (Graz, Universitätsbibliothek, Ms. Nr. 211), hg. von Zoltán Falvy und László Mezey, Budapest 1963.
- Jan Milíč z Kroměříže, Sermones:** *Iohannis Milicii de Cremsir Tres sermones synodales*, hg. von Vilém Herold u. Milan Mráz, Prag 1974.

²⁹ Jan Milíč z Kroměříže, *Sermones*, 64.

Thomasin von Zerclaere, *Welscher Gast: Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, hg. von Heinrich Rückert, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, Nachdruck der Ausgabe Quedlinburg/Leipzig 1852 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 30) (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters), Berlin 1965, Digitalisat der Ausgabe 1852: <https://doi.org/10.11588/diglit.23919>.

Welscher Gast digital, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/> (Stand: 22. 12. 2021).

Forschungsliteratur

Amon, Johann (1977), *Der ‚Tractatus de musica cum glossis‘ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II,3), Tutzing.

Corbin, Solange (1979), „Die Neumen“, in: *Palaeographie der Musik*, nach den Plänen Leo Schrades hg. im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf Arlt, Bd. 1: *Die einstimmige Musik des Mittelalters. Mit einer Einleitung von Wulf Arlt und Beiträgen von Solange Corbin, Max Haas und Ewald Jammers*, Köln.

Davy, Marie-Madelaide (1992), *Initiation à la symbolique romane (XII^e siècle)* (Champs 19), Paris.

Denk, Rudolf (1981), *‚Musica getuscht‘. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 69), München.

Floros, Constantin (1970), *Universale Neumenkunde*, Bd. 3: *Die byzantinischen, slavischen und gregorianischen Tonfiguren und Formeln. Dokumentation*, Kassel.

Hammerstein, Reinhold (1974), *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6), Bern/München.

Horyna, Martin (Hg.) (2005), *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus. Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Dva středověké chorální traktáty z klášterní knihovny ve Vyšším Brodě = Zwei mittelalterliche Choraltraktate aus der Klosterbibliothek in Hohenfurt*, hg. von Martin Horyna, Prag.

Lachmann, Karl (Hg.) (1827), *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*, hg. von Karl Lachmann, Berlin.

Masel, Andreas (1995), „Doppelrohrblattinstrumente“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, 2., neubearb. Ausg., Kassel, Sp. 1351–1359.

van der Meer, John Henry (1998), „Sackpfeifen“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8, 2., neubearb. Ausg., Kassel, Sp. 762–770.

Rückert, Heinrich (Hg.) (1965), *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*, hg. von Heinrich Rückert, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, Nachdruck der Ausgabe Quedlinburg/Leipzig 1852 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 30) (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters), Berlin.

Salmen, Walter (1960), *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (Die Musik im alten und neuen Europa 4), Kassel.

Salmen, Walter (1983), *Der Spielmann im Mittelalter* (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 8), Innsbruck.

Salmen, Walter (1999), *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance* (Terpsichore 3), Hildesheim/Zürich/New York.

Seifert, Hans-Ulrich (1995), „Bär / ours / bear“, in: Samuel Singer u. Kuratorium Singer der SAGW (Hgg.), *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Bd. 1, Berlin/New York, 337–342.

Smits van Waesberghe, Joseph (1986²), *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* (Musikgeschichte in Bildern 3, Lfg. 3), Leipzig.

Stäblein, Bruno (1975), *Schriftbild der einstimmigen Musik* (Musikgeschichte in Bildern 3, Lfg. 4), Leipzig.

Stolz, Michael (1998), „Text und Bild im Widerspruch? Der Artes-Zyklus in Thomasins *Welschem Gast* als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur“, in: Joachim Heinzle, L. Peter Johnson u. Gisela Vollmann-Profe (Hgg.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996* (Wolfram-Studien 15), Berlin, 344–372.

Ullreich, Reiner (1995), „Fidel“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, 2., neubearb. Ausg., Kassel, Sp. 434–446.