

Stefan Morent

Musikkultur des Mittelalters im Kloster Lorsch: Aspekte der Überlieferung und Rekonstruktion

Die Kultur mittelalterlicher Klöster, ihr geistiges Profil samt den intellektuellen Rahmenbedingungen für Bildung und Schriftlichkeit lässt sich zu einem großen Teil anhand ihrer Bibliotheken und Handschriften erschließen.¹ Dies gilt auch für die Musik, deren Klang längst vergangen und nur in Schriftform in liturgischen Codices erhalten ist. Das Schicksal der Bibliotheken und ihrer Handschriften kann hierbei völlig verschieden sein: von der fast vollständigen Bewahrung am Ort der Entstehung bis heute, wie beispielsweise in der Stiftsbibliothek Sankt Gallen, bis zur völligen Zerstörung, wie im Fall der Reichsabtei Corvey,² oder zur Auflösung und Zerstreuung, wie im Falle des Klosters Reichenau oder auch der Bibliothek des 764 zunächst als Eigenkloster der Rupertiner gegründeten Lorsch, das bereits 772 unter Karl dem Großen zur reichsunmittelbaren Abtei erhoben wurde.

Für Lorsch verteilen sich die Bestände heute auf ca. 70 Bibliotheken in Europa und USA, wobei die meisten Handschriften immer noch im Palatina-Fonds der Vaticana in Rom liegen, gefolgt von Beständen in der Bayerischen Staatsbibliothek München und in der Oxford Bodleian Library, wohin die Handschriften über die Abtei Eberbach gelangten, nachdem Lorsch 1233 unter Papst Gregor IX. mit Zisterziensern aus Eberbach besiedelt worden war.³

Das Schicksal der Klosterbibliothek wurde um 1550 maßgeblich vom damaligen Pfalzgrafen und nachmaligen Kurfürsten Ottheinrich beeinflusst, der, wie es die *Zimmersche Chronik* formuliert, „tanquam alter Nabucadnezar“ in das Kloster einfiel und „die kaiserliche uralte bibliothek sampt butzen und still, wie man sagt“ abtransportieren ließ und seiner Bibliothek einverlebte.⁴ Dies sollte nicht die letzte unfreiwillige Reise der Lorsch Handschriften bleiben,⁵ denn nachdem Heidelberg im 30-jährigen Krieg 1622 von den Truppen Tillys eingenommen worden war, ließ sein Herr, Herzog Maximilian I. von Bayern, die berühmte Bibliotheca Palatina Ottheinrichs ebenso gründlich durch den päpstlichen Legaten Leone Allacci aus Heidelberg abtransportieren, um sie fast vollständig 1623 Papst Gregor XV. beziehungsweise dessen Nachfolger Urban VIII. zu überlassen, der sie dort gesondert in der Vatikanischen Bibliothek aufstellen ließ. Nach dem Frieden von Tolentino 1797 mussten wiederum Palatini vom

1 Hierzu Embach/Moulin/Rapp 2011, 486.

2 Schmalor 2009.

3 Palmer 1998.

4 Barack 1881, 590; Berschin 1992, 27.

5 Zum Folgenden vgl. Berschin 1992, 11–14.

Kirchenstaat an Frankreich zurückgegeben werden und schließlich gelangte nach dem Sieg über Napoleon ein Viertel der ehemaligen Heidelberger Handschriften 1816 nach dem Wiener Kongress von Paris aus zurück nach Heidelberg, darunter die Palatini Germanici, aber auch einige Graeci und Latini, so beispielsweise die um 800 entstandene Lorscher Kopie der *Historiae* Gregors von Tours und der Fredegar-Chronik im Palatinus latinus 864 (Heidelberg, UB, Pal. lat. 864), die sich deshalb heute wieder im Besitz der Universitätsbibliothek Heidelberg befindet.

Besser als alle Worte es vermögen könnten, sind allerdings die Handschriften selbst berechte Zeugnisse ihrer wechselvollen Geschichte. So zeigt der Gregor-Codex auf dem ersten Folio⁶ unter verschiedenen Nachträgen und Federproben einen Besitzvermerk aus dem 9. oder frühen 10. Jahrhundert mit Nennung des Klostersnamens (*Lauresham*) und des Klosterpatrons, des Heiligen Nazarius, sowie einen weiteren aus dem 15. oder frühen 16. Jahrhundert. Auf dem Umschlagblatt prangt stolz das Ex-libris Kurfürst Maximilians I. von Bayern,⁷ das von der schmachvollen Niederlage Heidelbergs und der Übergabe als Kriegstrophäe an Papst Gregor XV. kündet und das Maximilian 1623 extra in einer Auflage von über 8.000 Exemplaren drucken ließ, nachdem es ihm gelungen war, Kurfürst Friedrich V. auch die Würde des Erztruchsessens und Kurfürsten abzunehmen.⁸ Der geprägte Ledereinband der Handschrift⁹ zeigt die Wappen der Familie des römischen Kardinalsbibliothekars Alessandro Albani aus dem 18. Jahrhundert und verweist damit auf den Aufenthalt der Handschrift in Rom. Der untere Bereich von Folio 1 zeigt schließlich links den Stempel der Bibliothèque nationale de France in Paris, rechts den der Universitätsbibliothek Heidelberg sowie unten die alte durchgestrichene Signatur 124 und die neue 864.

Insgesamt sind bisher 330 Handschriften und Fragmente aus dem 5. bis 15. Jahrhundert aus der Bibliothek beziehungsweise dem Skriptorium von Lorsch nachgewiesen, wobei sich die Zuschreibungen hauptsächlich auf die Expertise und die Forschungsarbeiten der Paläographen Bernhard Bischoff und Hartmut Hoffmann stützen. Für den Zugang sind die seit kurzem online zugänglichen Handschriften-Digitalisate innerhalb des von der UB Heidelberg, der Welterbestätte Kloster Lorsch und vom Land Hessen geförderten Projekts „Bibliotheca Laureshamensis digital“ überaus hilfreich, erlauben sie doch, vor allem die zahlreich vorhandenen Bestände der Vaticana einfach und in vorher nicht gekannter Qualität zu konsultieren.¹⁰

Ein Kloster vom Rang und Namen Lorschs, gegründet im 8. Jahrhundert und mit engen Verbindungen zu den karolingischen Herrschern und in der Person Chrodegangs von Metz zu einem der Zentren liturgischen Gesangs im frühen Mittelalter,

⁶ Heidelberg, UB, Pal. lat. 864, fol. 1^r.

⁷ Heidelberg, UB, Pal. lat. 864, fol. 1**^r.

⁸ Berschin 1997a, 13–15.

⁹ http://bibliotheca-laureshamensis-digital.de/view/ubhd_cpl864/0285.

¹⁰ <http://bibliotheca-laureshamensis-digital.de/de/index.html>.

muss die Aufmerksamkeit des Musikhistorikers auf sich ziehen. Da Lorsch mit Fulda, der Reichenau, Murbach und St. Gallen im 9. Jahrhundert zu den führenden Klöstern im ostfränkischen Raum gehörte, muss ihm ebenso wie diesen die Pflege des liturgischen Gesangs als eine der obersten Aufgaben gegolten haben.

Auf den ersten Blick stellt sich allerdings zunächst Ernüchterung ein: Wer etwa auf prachtvolle musikalische Handschriften gehofft hat, wird enttäuscht.¹¹ Dass die Lorschener Bibliothek durchaus Handschriften von hohem künstlerischem Rang besaß, wenn auch nicht unbedingt selbst herstellte, belegt bereits einer der vier Lorschener Bibliothekskataloge aus der Mitte des 9. Jahrhunderts (Katalog „C“), der gleich zu Beginn ein *Evangelium pictum cum auro scriptum habens tabulas eburneas* nennt,¹² in dem wohl das sogenannte „Lorschener Evangeliar“ (Rom, BAV, Pal. lat. 50) zu sehen ist, das circa 810 in der Hofschule Karls des Großen entstanden und der Katalog-Beschreibung gemäß mit prachtvollen ganzseitigen Miniaturen etwa der Evangelisten und mit Gold und Silber geschriebenen Textseiten sowie mit Elfenbein-Platten als Einbänden glänzt.¹³

Ähnlich kostbar ausgestattete Handschriften für die Gesänge der Messe, als Chrysographen auf mit Purpur getränktem Pergament noch ohne Notation geschrieben, wie beispielsweise das Cantatorium von Monza aus dem 2. Drittel des 9. Jahrhunderts (Monza, Museo del Duomo, Inv. Nr. 88) scheinen aus Lorsch nicht überliefert zu sein. Dass das Kloster auf jeden Fall Gesangshandschriften besessen hat, belegt der bereits genannte Bibliothekskatalog mit den Einträgen *Antifonarium integrum unum. gradalum unum. Antifonarios .II. de cantu nocturnali*.¹⁴ Auch die Bücherliste (*tabula librorum*) des Lorschener Priesters Heilrad aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts verzeichnet mehrere Exemplare eines *antefonarius* sowie eines *gradal*.¹⁵ Mit ersterem Eintrag des Lorschener Katalogs ist wohl ein Antiphonar für die gesamten Gesangstexte des Stundengebetes gemeint, während der letzte Eintrag auf zwei Codices mit den Gesangstexten zur Liturgie der Vigil in der Nacht verweist. Mit *gradalum* könnte entweder ein Graduale, also eine Handschrift mit den Gesangstexten für die Messe, gemeint sein, oder – in diesem Kontext der Aufzählung – auch mit denen des Stundengebetes am Tage. Denn in eben dieser Formulierung gemahnt auch ein Passus aus der berühmten *Admonitio generalis* Karls des Großen von 789 die vollständige und der Ordnung gemäße Ausführung der Offiziumsgesänge für die Nacht- und Tagzeiten an (*pro nocturnale vel gradale officium*).¹⁶

¹¹ Erste Vorstudien zu den neumierten Handschriften aus Lorsch liegen vor von Bannister 1913 und Münch 1993, die allerdings in Teilen stark verbesserungswürdig sind.

¹² Rom, BAV, Pal. lat. 1877, fol. 1^r.

¹³ Rom, BAV, Pal. lat. 50: Darstellung des Evangelisten Johannes (fol. 67^v), Beginn des Johannes-Evangeliums (fol. 70^v).

¹⁴ Rom, BAV, Pal. lat. 1877, fol. 1^v.

¹⁵ Rom, BAV, Pal. lat. 175, fol. 66^{va}.

¹⁶ Vgl. etwa Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 496a Helmst., fol. 12^v: *Ut cantum*

Hier wird zum einen deutlich, dass ein Kloster zur Absolvierung des täglichen *Opus dei* mit einem Grundbestand an Handschriften ausgestattet sein musste, der auch für den Gründungskonvent von Lorsch aus 16 Mönchen aus Gorze unter Gundeland, dem Bruder Chrodegangs, anzunehmen ist (wozu, wie es später etwa die *Summa cartae caritatis* der Zisterzienser formuliert, „psalteri[um], hymnari[um], ... antiphonari[um], gradal[um], regula“ und „missali“ gehörten,¹⁷ die auch im Lorsch Bibliothekskatalog erwähnt werden). Zum anderen ist der Passus ein Zeugnis für die karolingischen Bestrebungen, den Gesang der päpstlichen Liturgie in Rom (*cantus romanus*) auch im fränkischen Reich einheitlich und flächendeckend einzuführen. Nach der *Admonitio generalis* begann dieser Prozess, den man als musikalischen Kulturtransfer oder mit einem englischen Terminus „globalization of chant“ nennen könnte, bereits unter Karls Vater Pippin und schloss die euphemistisch als „Abschaffung“ formulierte Unterdrückung bereits vorhandener Lokal-Liturgien, wie etwa der gallikanischen, mit ein. Wie sich diese Einführung der *cantilena romana*, des römischen Liturgiegesangs, von der auch etwa Walahfrid Strabo rückschauend auf die Zeit Pippins und Papst Stephans II. berichtet,¹⁸ genau vollzogen hat, wirft für die musikbezogene Mittelalterforschung seit langem viele und im Detail bis heute ungeklärte Fragen auf: Wie kann etwa das enorme Repertoire von mehreren tausend Gesängen für Messe und Stundengebet übermittelt worden sein, ohne dass offenbar musikalische Notation benutzt wurde? Denn vor 900 sind zumindest keine vollständig notierten Gesangshandschriften überliefert, dann aber beinahe gleichzeitig praktisch aus dem Nichts aus verschiedenen Orten des fränkischen Reiches (St. Gallen, Einsiedeln, Laon, Chartres) und mit – bis auf kleinere Varianten in Details – identischen Fassungen der Gesänge. Auch hier stellt sich die Frage, wie und woraus sich die sogenannte Neumenschrift entwickelt hat und wie sich der Übergang von mündlicher Tradierung zur Fixierung im Medium der Neumenschrift gestaltet hat.¹⁹

Dass Melodieverläufe zunächst als nicht aufschreibbar galten, war etwa in den *Etymologiae* des Isidor von Sevilla (um 600) nachzulesen. So heißt es in der wohl in Lorsch um 800 entstandenen Kopie dieses enzyklopädischen Werkes in Buch III, c. 15, dass die Musen Töchter des Jupiter und der Memoria seien und die Töne deshalb vergehen, wenn sie nicht vom Menschen im Gedächtnis behalten werden, da sie nicht

romanum pleniter discant et ordinabiliter pro nocturnale vel gradale officium peragatur secundum quod beate memorie genitor noster pippinus rex decertavit ut fieret quando gallicanum tulit ob unanimitatem apostolice sedis.

¹⁷ Häse 2002, 19 Anm. 4.

¹⁸ Walahfrid Strabo, *Liber de exordiis*, ed. Knöpfler, c. 26, 84: *Cantilena vero perfectiorem scientiam, quam iam pene tota Francia diligit, Stephanus papa, cum ad Pippinum, patrem Caroli magni imperatoris, in Franciam pro iusticia Sancti Petri et Langobardis expetenda venisset per suos clericos petente eodem Pippino innoxit, indeque usus eius longe lateque convaluit.*

¹⁹ Philips 2000, 529–533.

geschrieben werden können (*quia scribi non possunt*).²⁰ Damit meint Isidor wohl: Die genaue Gestaltung der Musik in der Zeit, das heisst ihr genauer Vortrag kann nicht aufgeschrieben, sondern nur in der Erinnerung tradiert und bewahrt werden. Denn bereits die griechische Antike kannte sehr wohl eine musikalische Notation, die allerdings aus dem Alphabet abgeleitet war und so auch von Boethius dem Mittelalter überliefert und von ihm adaptiert wurde. Sie bezeichnet aus der musiktheoretischen Reflexion kommend strukturelle Tonorte und nicht die praktisch ausgeführte melodische Linie.²¹ Gleichzeitig wird hier schon klar, dass Notation, wenn überhaupt, als Gedächtnisstütze verstanden wird und nicht als präskriptive Aufführungsanweisung.

Und doch war es Karl dem Großen und seinen Nachfolgern ein mit größtem Nachdruck verfolgtes Anliegen, die Einheit mit Rom nicht nur im politischen sondern auch im liturgischen Bereich herzustellen. Am Ende dieser als Ideal angestrebten *unitas et consonantia in regno et provincia*, wie sie Notker Balbulus in seinen *Gesta Karoli Magni* bezeichnet,²² steht freilich eine vom Vorbild abweichende fränkische Redaktion des römischen Chorals, der sogenannte „Gregorianische Choral“. Entscheidend ist die geglaubte *auctoritas* Papst Gregors des Großen als des angeblichen Urhebers der Chormelodien, wie sie etwa im Prolog des bereits erwähnten Cantatoriums von Monza zum Ausdruck kommt.²³ Johannes Diaconus und Notker Balbulus berichten satirisch vom Austausch römischer und fränkischer Sänger, um die neue Singweise zu lehren und zu lernen und erklären die Differenzen in diesem „Sängerkrieg“ wechselseitig mit der Unfähigkeit der fränkischen Sänger, die Feinheiten der *cantilena romana* mit ihren barbarischen, trinkfesten Kehlen auszuführen beziehungsweise mit der bösen Absicht der römischen Sänger, möglichst verschieden und falsch zu singen. Diese Texte sind als Reflex auf die Schwierigkeiten beim Aufeinandertreffen zweier musikalischer Kulturen und ihrer gegenseitigen Amalgamierung sowie auf die Rolle Karls des Großen in diesem Prozess, der nach beiden Autoren die musikalischen Unterschiede wahrnimmt und kritisiert, zu verstehen.²⁴

Jedenfalls müssen wir uns Europa im 8. und 9. Jahrhundert in seinen kulturellen Zentren als ein im Wesentlichen singendes Europa vorstellen, dem die einheitliche und korrekte Ausübung des liturgischen Gesangs eines der wichtigsten Anliegen war. Und dies passt sich ein in das allgemeine Bestreben karolingischer Kultur des *corrige et superflua abscindere*. Nicht nur weil es politisch gewollt war, sondern auch weil Benedikt von Nursia in seiner Regel bereits ermahnt, die Mönche sollen eines Herzens und mit einer Stimme singen und sich dabei immer vor Augen halten, dass

²⁰ *Quaru[m] sonus, quia sensibilis res est praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae. Inde a poetis iouis et memoriae filias musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria tenea[n]tur soni pereunt quia scribi non possunt.* Rom, BAV, Pal. lat. 281, fol. 53^v.

²¹ Hierzu Philips 2000, 549–560.

²² Notker Balbulus, *Gesta Karoli Magni*, ed. Haefele, I, 10, 14.

²³ Hierzu Stäblein 1968.

²⁴ Vgl. Haug 2005.

sie in Gegenwart der Engel (*in conspectu angelorum*) sängen.²⁵ Dieser Brückenschlag zwischen irdischer und himmlischer Liturgie ereignet sich im Sanctus der Messe, dessen einleitende Worte lauten: *una voce dicentes*.

Die Musik, in ihrer mittelalterlichen Begrifflichkeit als *musica* den heutigen Begriff von Musik um vieles transzendierend, hält Welt und Himmel grundlegend zusammen. So bildet die *musica* auch die Quelle aller Erkenntnis. Wiederum bei Isidor ist nachzulesen, keine *disciplina* sei ohne die *musica* vollkommen und selbst die Welt und das Weltall seien in einer Zusammenstimmung der Klänge komponiert und sogar der Himmel drehe sich in tönender Ordnung. Diese von Gott geschaffene Ordnung, die Zeit und Raum bestimmt und gliedert, klingt in ihrer liturgischen Dimension etwa in den als *Probatio penae* gekennzeichneten Anfangsworten von Notkers Weihnachtssequenz *Natus ante secula dei filius* unter den Nachträgen einer in der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts geschriebenen Faustus-Handschrift aus Lorsch an.²⁶ Diese Sequenz Notkers, die mit zu seinen berühmtesten zählt und seinen *Liber hymnorum* eröffnet, wie in der ältesten erhaltenen, vollständigen Handschrift dieses Werkes aus St. Gallen aus dem 2. Viertel des 10. Jahrhunderts,²⁷ war auch in Lorsch bekannt, wie der Beginn eines um 1000 in Lorsch geschriebenen Sequentiars, das sich heute in Wien befindet, zeigt.²⁸ Die Verse *per quem fit machina caeli ac terrae* verweisen hierbei auf jenes aus antiken Vorstellungen übernommene Konzept der Sphärenharmonie, wie es in einer Kopie des Macrobius-Kommentars zum *Somnium Scipionis* aus Lorsch aus der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts visualisiert und auf die musikalischen Intervalle bezogen wird.²⁹

Die Haltung der Aneignung und gleichzeitigen Adaption antiker Lehrinhalte, die die karolingische Kultur allgemein kennzeichnet, ist auch für die *musica* entscheidend: Die grundlegende Rolle der *musiké* im griechischen Denken beruht auf der pythagoräischen Erkenntnis der Relation zwischen rationalen Zahlverhältnissen und den musikalischen primären Konsonanzen von Einklang, Quart, Quint und Oktave. Da die Töne so im Unterschied etwa zu den Farben als Sinneseindrücke an die rational fassbaren Zahlen rückgebunden sind, wird ihnen im philosophischen Denken ein höherer Rang zugesprochen. Die *musica* gehört deshalb auch im Wissenschaftsverständnis des Mittelalters zu den *quattuor matheseos disciplinae* des erstmals so von Boethius benannten Quadriviums (beziehungsweise zunächst *quadrivium* bei Boethius) wie es eine schematische Darstellung in einer um 800 in Lorsch geschriebenen grammatischen Sammelhandschrift verdeutlicht,³⁰ wobei die verehrende Aneig-

²⁵ *Regula Benedicti*, c. XIX.

²⁶ Rom, BAV, Pal. lat. 241, fol. 37^r.

²⁷ St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 381, p. 333.

²⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1043, fol. 1^r.

²⁹ Rom, BAV, Pal. lat. 1341, fol. 78^r.

³⁰ Rom, BAV, Pal. lat. 1746, fol. 60^v.

nung griechischen Denkens hier dadurch besonders zum Ausdruck kommt, dass die Namen der einzelnen Disziplinen mit griechischen Buchstaben geschrieben sind.

Vermittelt wird dieses Wissen dem Mittelalter durch Boethius, dessen *Institutio arithmetica* zwar in der Lorscher Handschrift Pal. lat. 1341, die sich heute in der BAV in Rom befindet, vorhanden ist, seine *Institutio musica* jedoch weder durch eine Handschrift noch durch einen Eintrag in einem der karolingischen Bibliothekskataloge bezeugt ist. Obwohl Boethius' Schrift über die Musik offenbar erst generell einiges später als die *Institutio arithmetica* in karolingischen Klöstern rezipiert wurde,³¹ ist ihr Fehlen in Lorsch doch erstaunlich. Während der griechischen Philosophie die praktische Musikausübung als Handwerk gegenüber der gelehrten Spekulation als inferior galt – weshalb uns auch über die Praxis antiker Musik so wenig bekannt ist – und Boethius auch diese Wertung mit seiner Unterscheidung zwischen dem wissenden *musicus* und dem nur ausübenden *cantor* an das Mittelalter weiter gab, sahen sich die Kantoren karolingischer Klöster der Herausforderung gegenüber, dass sie einerseits diese antike Haltung der rationalen *speculatio* übernahmen, andererseits mit dem Choral mitten in einer täglichen und für die Liturgie unabdingbaren Musikpraxis standen. Die eigentliche schöpferische Leistung von Autoren wie etwa Hucbald von St. Amand um 900 besteht darin, die tonsystematische Erkenntnis mit der gesungenen Praxis zu verschränken, den Choral auf die Musiktheorie hin durchhörbar zu machen und damit die Musik rational zu durchdringen.³² Hierhin begründet sich das eigentliche Movens für die gesamte abendländische Musikgeschichte.

Aus Lorsch selbst sind aber keine solchen Traktate bekannt, so dass eigene Leistungen in der Musiktheorie bisher nicht anzunehmen sind. Immerhin bezeugt im 11. Jahrhundert eine Abschrift des *Tonarius* des Bern von Reichenau (Rom, BAV, Pal. lat. 1344) eine Rezeption dieses einflussreichen musiktheoretischen Werkes des Reichenauer Abtes auch in Lorsch.³³ Aber auch nach vollständigen Handschriften, die die bereits erwähnte um 900 einsetzende Fixierung des Gesangsrepertoires für Messe und Stundengebet in Gestalt der Neumenschrift dokumentieren, sucht man in den erhaltenen Lorscher Beständen vergeblich: Kein einziges vollständiges Graduale oder Antiphonar – etwa dem St. Galler Cantatorium (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 359) und Codex Hartker (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390/391) oder den Gradualien von Einsiedeln (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 121), Laon (Laon, Bibliothèque municipale, Ms. 239) und Chartres (Chartres, Bibliothèque municipale, Ms. 47) vergleichbar, die zu den frühesten und kostbarsten Zeugen dieser ersten Phase von musikalischer Schrift gehören – scheint aus Lorsch erhalten.

³¹ Duchez 1980.

³² Traub 1989.

³³ Beziehungsweise in St. Michael, für das die Handschrift eventuell von Abt Uodalrich (1056–1075) gestiftet wurde. Häse 2002, 24 Anm. 38.

Die eingangs bereits erwähnten Gesangshandschriften, die der Lorscher Bibliothekskatalog auflistet, waren sicherlich noch nicht mit Notation versehen: Nach allem was wir wissen, tauchen vollständig neumierte Gesangshandschriften erst um 900 auf. Dass Lorsch nicht eine einzige solche besessen haben sollte, ist schlichtweg nicht vorstellbar. Selbst wenn man Überlieferungsverluste, unter anderem durch die dokumentierten Klosterbrände von 1090, 1247 und 1358 und durch die Odyssee der Handschriften von Lorsch, nach Heidelberg, Rom, Paris und zurück nach Heidelberg einrechnet, bleibt diese Lücke ein gewisses Rätsel.

Einen kleinen Einblick gibt es neben dem bereits erwähnten Sequentiar (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1043) allerdings doch: Im Fürstlich Leiningschen Archiv in Amorbach hat sich ein (verstümmeltes) Pergamentdoppelblatt erhalten, das offenbar ein Fragment eines Graduales aus Lorsch aus dem zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts darstellt und die neumierte Messgesänge zu den Sonntagen XIV bis XVII und XXIII nach Pfingsten, der FERIA III und V in den September-Quatembren, den Beginn der Totenmesse sowie eine Alleluia-Serie für das *Commune sanctorum* enthält. Der Alleluia-Reihe der Sonntage nach Pfingsten nach ist für die unvollständige DOMINICA XIV p. Pent. das Alleluia *Venite exultemus* mit Vers *Preoccupemus* zu erwarten.³⁴ Die am oberen Blattrand von fol. 1^r noch lesbaren abgeschnittenen unteren Buchstaben-Hälften lassen tatsächlich die Worte *in psalmis iubilemus ei* aus dem Alleluia-Vers rekonstruieren, wozu auch die entsprechenden Abstände für die Neumierung passen.³⁵

Jenseits der festen Kategorien von geschlossen und vollständig überlieferten Gesangs-Repertoires für Messe und Offizium finden sich jedoch umfangreiche Zeugnisse in Gestalt neumierter Fragmente, Nachträge und Marginalien. Sie belegen, dass das Medium der Neumenschrift in Lorsch natürlich nicht unbekannt war, ja eine Lorscher Quelle bietet sogar den ersten Nachweis für den Terminus *neuma* im Sinne von Notationszeichen: Unter den Nachträgen zu einer Handschrift mit den Carmina des Paulinus Nolanus, die in die Lorscher Bibliothek gelangte,³⁶ findet sich ein Musiktraktat mit dem Incipit *Quid est cantus?*, der wohl zwischen dem Ende des 10. Jahrhunderts und 1100 in Lorsch geschrieben wurde. Die Formulierung *de accentibus toni oritur nota que dicitur neuma* setzt hier zum ersten Mal den schon von Boethius verwendeten Terminus *nota* für musikalische Notation mit *neuma* gleich, während *neuma* im 9. und frühen 10. Jahrhundert eine melismatische Melodiebewegung, oft als Erweiterung bestehender Gesänge, meint. Das von einer späteren Hand hinzugefügte *figura* deckt sich mit anderen frühen Bezeichnungen von Notationszeichen

³⁴ Zu Konkordanzen für die Reihenfolge der Alleluias für die Sonntage XV, XVI, XVII, XXIII nach Pfingsten vgl. die Datenbank <http://www-app.uni-regensburg.de/Fakultaeten/PKGG/Musikwissenschaft/Cantus/Alleluia/index.html>.

³⁵ Amorbach, Fürstlich Leiningsches Archiv, Schublade 1, Fragment 23.

³⁶ Rom, BAV, Pal. lat. 235, fol. 38^v.

als *figura musica*. Gleichzeitig scheint diese Stelle einen genetischen Zusammenhang zwischen den prosodischen Akzentzeichen der Grammatiker und den Neumen herzustellen: Die erwähnten Akzente *acutus*, *gravis* und *circumflexus* rekurrieren auf Erklärungen, wie sie etwa Isidor, dabei selbst Donats *Ars maior* paraphrasierend, bietet.³⁷ Allerdings lassen sich die Beschreibungen des *acutus* (mit Verweis auf die griechische Vorstellung *oxys* = spitz, scharf) und des *gravis* (*barys*= stumpf, schwer) als Verlauf von schräg unten nach schräg oben beziehungsweise umgekehrt nur mit dem System der sogenannten paläofränkischen Neumenschrift in Einklang bringen, die allerdings wohl zu den ältesten Neumensystemen gehört.³⁸ Andere Neumenschriften lassen sich damit nicht erklären – und so bleibt die auch in der Musikwissenschaft aufgegriffene sogenannte „Akzentthese“ nur eine unter mehreren Ansätzen zur Erklärung der Genese der Neumenschrift.³⁹

Die speziellen Charakteristika der Lorschener Neumenschrift, wie sie sich aus den Fragment-Befunden ergeben, sind bisher nur ansatzweise erfasst:⁴⁰ Sie gehört jedenfalls zur Familie der sogenannten deutschen Neumenschriften, mit denen in der Forschung die Neumen im deutschen Sprachgebiet in Abgrenzung zur eigenständigen St. Galler Neumenschrift bezeichnet werden, und wozu auch etwa die Reichenau oder Regensburg gehören, deren Differenzierung allerdings bisher relativ unscharf bleibt.⁴¹ Erschwerend kommt hinzu, dass bei Nachträgen jeweils zu entscheiden ist, ob der Trägercodex selbst in Lorsch entstanden ist oder nur zu einem bestimmten Zeitpunkt in die Lorschener Bibliothek gelangte, und ob die Neumierung außerhalb von Lorsch oder in Lorsch und jeweils ursprünglich mit dem Text oder nachträglich erfolgte. Hier ist oft die paläographische Expertise für die Texte von entscheidender Bedeutung.

Die folgenden Überlegungen können also nur einen ersten Überblick an ausgewählten Beispielen darstellen. Zu den ältesten Neumendokumenten aus Lorsch könnte eine liturgische Sammelhandschrift aus dem 3. Viertel des 9. Jahrhunderts gehören, die eine neumierte Passage über den Worten *O mira circa nos* aus dem *Oster-Exultet* oder *Preconium paschale* (Osterankündigung) enthält.⁴² Obwohl der Text offenbar nicht ursprünglich für Neumierung vorgesehen war, scheinen die Neumen aufgrund ihrer Formgebung noch aus dem 9. Jahrhundert zu stammen.⁴³

Einen zweifelhaften Fall stellen die neumierte Nachträge mit Carmina aus *De consolatione philosophiae* von Boethius im sogenannten „Ludwigspalter“ dar.⁴⁴ Die

³⁷ Hierzu Atkinson 1995.

³⁸ Philips 2000, 463–465.

³⁹ Ebd. 505–526.

⁴⁰ Münch 1993, 32–33; Möller 1997.

⁴¹ Philips 2000, 433–442.

⁴² Rom, BAV, Pal. lat. 485, fol. 48^v. Zur Handschrift: Paxton 1990; Möller 1997, 29–30.

⁴³ Hiley 1980, 346.

⁴⁴ Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Theol. lat. 58, fol. 1^v.

Trägerhandschrift, ein *Psalterium gallicanum*, wurde wohl in St. Omer Anfang des 9. Jahrhunderts für Ludwig den Deutschen oder Ludwig den Frommen geschrieben. Einige Anhaltspunkte sprechen dafür, dass die Boethius-Nachträge in Lorsch Ende des 9. Jahrhunderts entstanden sein könnten, vielleicht im Zusammenhang mit der Abdankung Karls des Dicken zwischen 887 und 888.⁴⁵ Sie würden sich damit in eine Reihe von Neumierungen zu Boethius' *Consolatio* aus dem 9. oder frühen 10. Jahrhundert einreihen, wie etwa in einer Handschrift mit Versus der Pariser Bibliothèque nationale de France, die wohl in einem Martins-Kloster in Aquitanien entstand und im 11. Jahrhundert in St. Martial in Limoges an den lokalen Usus adaptiert wurde.⁴⁶ Die in Lorsch nachgewiesene Kopie der *Consolatio* (Rom, BAV, Pal. lat. 1581) enthält allerdings keine Neumierungen und stammt zudem nicht aus Lorsch selbst. Insgesamt sind allerdings die erhaltenen Neumierungen zur *Consolatio* mehrheitlich nicht direkt im Text enthalten, sondern als Nachträge in Handschriften mit anderen Texten. Die beiden Zeugnisse aus Lorsch würden damit zu den ältesten bisher bekannten Neumendenkmälern überhaupt gehören. Und sie fügen sich auch insofern in das typische Bild dieser Zeugnisse ein, als es sich nicht um größere Bestände aus dem Repertoire der Messe oder des Offiziums handelt, sondern um einzelne Stücke, die spezielle Texte am Rande oder gar außerhalb der Liturgie betreffen: So etwa das bis heute wohl älteste bekannte Zeugnis für Neumenschrift, die Prosula *Psalle modulamini* aus Regensburg, die das Oster-Alleluia *Christus resurgens* textiert, zwischen 820 und 840 datiert wird und deren Schreiber Enguldeo sich in der letzten Zeile sogar beim Namen nennt.⁴⁷ Oder ein teilweise neuumiertes griechisches Gloria in paläofränkischen Neumen, auf 875/876 datiert.⁴⁸ Oder neuumierte Passagen aus Martianus Capellas *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, wie etwa in einer französischen Handschrift (Oxford, Bodleian Library, MS. Laud. Lat. 118, fol. 11^v) aus dem 9. Jahrhundert, die wiederum auf die Rezeption spätantiker Schriftsteller und ihre grundlegende Bedeutung für die Herausbildung einer Musiktheorie verweisen.

Mit zu den frühesten dokumentierten Gattungen für Neumen gehören auch die Erweiterungen der kodifizierten Gesänge für Messe und Offizium in Text und Musik, die fast gleichzeitig mit der Übernahme der Repertoiregesänge entstanden sind: Tropen, die einen Bezugsgesang, besonders den Introitus, mit textlichen und/oder musikalischen Erweiterungen ergänzen und kommentieren und Sequenzen, die zu einer textlosen Melodie nach dem Vorbild des Alleluia-Melismas neue Dichtungen adaptieren und zu einer eigenen Gattung nach dem Alleluia und vor dem Evangelium werden. Auf das um 1000 geschriebene Lorsch Sequentiar wurde bereits hingewiesen. Es bezeugt die Rezeption des St. Galler Sequenzen-Repertoires in Lorsch und ist,

⁴⁵ Jammers 1955; Philips 2000, 432.

⁴⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 1154, fol. 118^r.

⁴⁷ Möller 1990; Philips 2000, 436–438.

⁴⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 2291, fol. 16^r.

wenn auch mit nur acht Blättern, aber immerhin einem vollständigen Quaternio, die einen Faszikel aus einer verlorenen umfangreicheren Handschrift oder eben einen eigenständigen Libellus darstellen, das umfangreichste neumierte Dokument aus Lorsch überhaupt.⁴⁹ Einzelbeispiele bilden die in der bereits erwähnten Grammatischen Sammelhandschrift wohl aus dem 10. Jahrhundert stammende, auf dem letzten Blatt nachgetragene und kaum mehr lesbare Sequenz zur Nativitas Johannis Baptistae *Sancti baptistae Christi* von Notker auf das Melodiemodell *Iustus ut palma maior* mit Marginal- und Interlinear-Neumierung.⁵⁰ Oder die in einer Handschrift mit den Oraciones des Gregor von Nazianz nachgetragene, Alkuin zugeschriebene Sequenz *Summi regis archangele Michahel* aus der Zeit um 900.⁵¹ Der einzige eigene Beitrag Lorsch zur Gattung Sequenz scheint zumindest in der Sequenz *Gaudia diei celebremus* auf den Klosterheiligen Nazarius vorzuliegen, die in die Lorsch Beda-Handschrift (Rom, BAV, Pal. lat. 833, fol. 83^r) nachgetragen wurde, allerdings ohne Neumen, aber mit Verweis auf das zugrunde liegende Melodiemodell *Beatus vir qui suffert*.⁵²

In derselben Handschrift wurde auch der Tropus *Hodie sanctissimi virgo* zum Introitus *Vultum tuum* für Mariä Himmelfahrt ebenfalls um 900 nachgetragen, der auch aus dem St. Galler Tropenrepertoire bekannt ist.⁵³ Ein anderer Fall liegt bei einer um 800 in Lorsch geschriebenen Hieronymus-Brief-Handschrift vor.⁵⁴ Im Inselkloster Reichenau wurde ein Abschnitt der *epistula* 14 zu einem tropierenden Vers des Responsatoriums *Libera me* aus dem Totenoffizium umgearbeitet. Nachträglich neumierte wurde dann auch die Stelle im Brief selbst, die teilweise von der tropierenden Fassung abweicht, und am unteren Blattrand ist die Erweiterung des Tropus nur mit den Vokalen des Abschnitts mit Neumen versehen notiert.⁵⁵ Den einzigen bisher bekannten eigenen Beitrag Lorsch zur Gattung Tropus stellt der in die ganz zu Beginn vorgestellte Handschrift mit den *Historiae* Gregors von Tour und der Fredegar-Chronik nachgetragene Tropus *Hodie beatus Uodalricus* auf den Heiligen Ulrich von Augsburg dar, dem noch zwei weitere lateinische kurze hymnische Texte zur Nacht und zum Morgen folgen.⁵⁶ Der Tropus hebt mit der für Tropen fast topischen Wendung *Hodie* an, die auf den wohl bekanntesten und weit verbreiteten Tropus *Hodie cantandus est* zur Weihnacht des Tuotilo aus St. Gallen zurückgreift. Mit ihr wird der Introitus als Eingangsgesang der Messe aktualisiert und ins Hier und Jetzt versetzt. Der Tropus

49 Zur Handschrift: Zühlke.

50 Rom, BAV, Pal. lat. 235, fol. 67^v.

51 Oxford, Bodleian Library, MS. Laud. misc. 276, fol. 65^r.

52 Münch 1993, 94 gibt fälschlicherweise als Melodiemodell *Adducentur* an, das sich auf fol. 82^v aber auf die vorhergehende Sequenz bezieht, weist aber auf das richtige Melodiemodell *Beatus vir qui suffert* hin.

53 Rom, BAV, Pal. lat. 833, fol. 24^r.

54 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 105, foll. 3^v/61^v.

55 CLA VIII, 1080; Klaper 2003, 206–226.

56 Heidelberg, UB, Pal. lat. 864, fol. 134^v; Berschin 1997b.

kommentiert nicht nur die Antiphon des für das Fest des Heiligen Ulrich vorgesehenen Introitus *Os iusti*, deren Stichworte nur als nicht neumierte Incipits angegeben sind, sondern setzt auch nach dem Psalmvers und dem *Gloria patri* an. Die Kunst des in diesem Fall anonymen Tropendichters bestand hierbei darin, die neu verfassten Passagen in Wort und Melodie so anzupassen, dass sie mit dem bereits Bestehenden eine organische Einheit bilden und es neu beleuchten.

Fasst man die bisher bekannten Musikzeugnisse aus dem Kloster Lorsch überblicksartig zusammen, so lässt sich bisher daraus nicht ablesen, welche Rolle Lorsch etwa bei der Aneignung und Verbreitung des Gregorianischen Chorals oder bei dessen Erweiterungen in Dichtung und Musik und in der Musiktheorie eingenommen hat. Vielleicht positionierte es sich im Unterschied zur Reichenau und zu St. Gallen eher in der Bewahrung? Einschränkend muss hierzu natürlich gesagt werden, dass uns offenbar der größte Teil der musikalischen Handschriften aus Lorsch verloren ist.

Von den erhaltenen Zeugnissen kann aber in einem gewissen Rahmen, jedenfalls je nach Überlieferungslage, die ursprüngliche klangliche Gestalt in vielen Fällen zumindest näherungsweise rekonstruiert werden. So ist es möglich, die bereits erwähnte Nazarius-Sequenz über das zugrunde liegende Melodiemodell *Beatus vir qui suffert* wiederzugewinnen. Die mit diesem Melodiemodell verbundene Columban-Sequenz *A solis occasu* liegt neumierte im Lorscher Sequentiar (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1043, fol. 4^v) vor. Freilich muss hier auf spätere und geographisch entferntere Handschriften mit Notation auf Linien als Ergänzung zurückgegriffen werden, um den Melodieverlauf in seinen Tonhöhen wiederzugewinnen, da aus Lorsch selbst solche Handschriften nicht erhalten sind. Im Fall des Ulrichs-Tropus sind aber bisher keine auf Linien notierten und damit in Tonhöhen lesbaren Fassungen bekannt geworden. Gewisse Wendungen, wie das einleitende *Hodie*, das auch im Melodischen topische Züge in der Überlieferung annimmt, ließen sich vielleicht rekonstruieren, während der Bezugsgesang, der Introitus *Os iusti*, als Bestandteil des Standardrepertoires für die Messgesänge breit überliefert ist und aus späteren Notationen auf Linien wiedergewonnen werden kann, wenn auch keine spezielle Lorscher Überlieferung weder in Neumen noch in Linien dafür bekannt ist. Auf Linien notierte Handschriften aus Lorsch sind überhaupt nicht überliefert, das Kloster scheint bereits vor diesem Schritt in der Entwicklung der Notation im 11. Jahrhundert im Niedergang begriffen gewesen zu sein.

Der am oberen Blattrand einer Handschrift mit den Sermones von Augustinus, die um 900 nach Lorsch kam und auch den berühmten „Lorscher Bienensegen“ enthält, nachgetragene neumierte Introitus *Laudate pueri dominum*⁵⁷ lässt sich dagegen durch Vergleich mit anderen zeitgenössischen Fassungen, wie etwa der im Graduale 121 der Stiftsbibliothek Einsiedeln, und späteren Liniennotationen, die die Basis für die gedruckte Fassung im Graduale Romanum von 1908 bilden, in seinem melodischen

⁵⁷ Rom, BAV, Pal. lat. 220, fol. 38^r.

Verlauf als spezifische Lorschener Variante rekonstruieren. Auf solche Weise gewonnene Fassungen stehen dann der musikalischen Interpretation offen, um die verlorene klangliche Wirklichkeit wiederzugewinnen, die vergangenen *soni*, von denen Isidor spricht, wieder zum Leben zu erwecken. Damit überschreitet der Musikhistoriker die Grenze hin zur Musikpraxis, was aber ein notwendiger Schritt ist, um die Musik des Mittelalters in der Gesamtheit ihrer Erscheinungsweise zu verstehen.

Quellen

- Notker Balbulus, *Notkeri Balbuli Gesta Karoli Magni imperatoris*, ed. Hans F. Haefele, MGH SS rer. Germ., N. S. 12, Berlin 1959.
- Regula Benedicti*, lateinisch-deutsch, hg. von der Salzburger Äbtekonzferenz, Beuron 2006.
- Walahfrid Strabo, *Liber de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, ed. Aloisius Knöpfler, Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München 1,1, München 1899.

Literatur

- Atkinson (1995): Charles Atkinson, „De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma: Prosodic accents, the accent theory, and the paleofrankish script“, in: Graeme M. Boone (Hg.), *Essays on medieval music in honor of David H. Hughes*, Cambridge, 17–42.
- Bannister (1913): Henry Marriott Bannister, *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina*, Text und Tafelband, Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi XII, Leipzig.
- Barack (1881): Karl August Barack (Hg.), *Zimmerische Chronik*, Bd. 3, Tübingen, Stuttgart.
- Berschin (1992): Walter Berschin, *Die Palatina in der Vaticana: eine deutsche Bibliothek in Rom*, Stuttgart, Zürich.
- Berschin (1997a): Walter Berschin, „Statt eines Vorworts: Rom und Heidelberg“, in: ders., *Palatina-Studien. 13 Arbeiten zu Codices Vaticani Palatini latini und anderen Handschriften aus der alten Heidelberger Sammlung*, Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae V, Studi e testi 365, Vatikanstadt, 7–16.
- Berschin (1997b): Walter Berschin, „Ein Dichterblatt des XI. Jahrhundert aus Lorsch (Heidelberg, Pal. lat. 864)“, in: Berschin (1997a), 17–23.
- Duchez (1980): Marie-Elisabeth Duchez, „Jean Scot Érigène, premier lecteur du ‚De institutione musica‘ de Boèce?“, in: Werner Beierwalters (Hg.), *Eriugena. Studien zu seinen Quellen* (Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums Freiburg im Breisgau 27.–30. August 1979), Heidelberg, 165–187.
- Embach/Moulin/Rapp (2011): Michael Embach/Claudine Moulin/Andrea Rapp, „Die mittelalterliche Bibliothek als digitaler Wissensraum. Zur virtuellen Rekonstruktion der Abteibibliothek von Trier-St. Matthias“, in: Ralf Plate/Martin Schubert (Hgg.), *Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur*. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag, Berlin/Boston, 486–497.
- Häse (2002): Angelika Häse, *Mittelalterliche Bücherverzeichnisse aus Kloster Lorsch. Einleitung, Edition und Kommentar*, Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 42, Wiesbaden.

- Haug (2005): Andreas Haug, „Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit. Ein Phantombild“, *Die Musikforschung* 58, 225–241.
- Hiley (1980): David Hiley, „Art. Notation, III,1: Western plainchant“, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 13, London, 344–354.
- Jammers (1955): Ewald Jammers, „Der sog. Ludwigspsalter als geschichtliches Dokument“, *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 103 (64), 259–271.
- Klaper (2003): Michael Klaper, *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 52, Stuttgart.
- Möller (1990): Harmut Möller, „Die Prosula ‚Psalle modulamina‘ (Mü 9543): Beobachtungen und Fragen zur Neumenschrift“, in: Claudio Leonardi/Enrico Menesto (Hgg.), *La Tradizione dei tropi liturgici* (Atti dei convegni sui tropi liturgici Parigi – Perugia. Organizzati dal Corpus Troporum sotto legida dell European Science Foundation), Spoleto, 279–296.
- Möller (1997): Hartmut Möller, „Anhang: Die Neumen in Heidelberg, Pal. lat. 864“, in: Berschin (1997a), 25–31.
- Münch (1993): Christoph Münch, *Musikzeugnisse der Reichsabtei Lorsch: Eine Untersuchung der Lorschener musikalischen Handschriften in der Bibliotheca Palatina in der Vatikanischen Bibliothek*, Lorsch.
- Palmer (1998): Nigel Palmer, *Zisterzienser und ihre Bücher: Die mittelalterliche Bibliotheksgeschichte von Kloster Eberbach im Rheingau unter besonderer Berücksichtigung der in Oxford und London aufbewahrten Handschriften*, Regensburg.
- Paxton (1990): Frederick S. Paxton, „Bonus liber: A Late Carolingian Clerical Manual from Lorsch (Bibliotheca Vaticana MS Pal. lat. 485)“, in: Lauren Mayali/Stephanie A. J. Tibbetts (Hgg.): *The Two Laws. Studies in Medieval Legal History Dedicated to Stephan Kuttner*, Studies in Medieval and Early Modern Canon Law 1, Washington D.C., 1–30.
- Philips (2000): Nancy Philips, „Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert“, in: Michel Huglo/Charles M. Atkinson/Christian Meyer/Karlheinz Schlager/Nancy Phillips (Hgg.): *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Geschichte der Musiktheorie 4, Darmstadt, 293–624.
- Stäblein (1968): Bruno Stäblein, „Gregorius Praesul‘, der Prolog zum römischen Antiphonale. Buchwerbung im Mittelalter“, in: Richard Baum/Wolfgang Rehm (Hgg.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel, 537–561.
- Schmalor (2009): Hermann-Josef Schmalor, „Die Zerstörung der mittelalterlichen Bibliothek der Reichsabtei Corvey im Dreißigjährigen Krieg und die erhalten gebliebenen Handschriften“, in: Andrea Rapp/Michael Embach (Hgg.), *Zur Erforschung mittelalterlicher Bibliotheken. Chancen – Perspektiven – Entwicklungen*, Sonderbände der Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 97, Frankfurt a. M., 381–393.
- Traub (1989): Andreas Traub, „Hucbald von Saint-Amand: De harmonica institutione“ (Lat.-dt. Ausgabe mit Einführung und Faksimile), *Beiträge zur Gregorianik* 7.
- Zühlke: Hanna Zühlke, „Cod. 1043, Sequentiar“, in: *Musikalische Quellen des Mittelalters in der Österreichischen Nationalbibliothek*, <http://www.cantusplanus.at/cs-cz/beschreibungen/01043.pdf> (Stand: 13.03.2014).