

WHEN in 1847 Johannes Andreas Schmeller published for the first time the complete Benediktbeuern collection of Latin and German songs, he called it with fitting brevity the *Carmina Burana*. This name has not only become firmly established among scholars, but indeed it has also become synonymous with the jovial Goliard poetry of the Middle Ages. Through Carl Orff's 'Secular Songs', enframed by the cry to the goddess Fortuna, the name is once more being spread over the whole world.

It is only just that this collection should have been accorded such international fame. The unique manuscript Clm 4660, now in Munich, offers an incomparable survey of the Latin lyric poetry of the twelfth and thirteenth centuries, excepting the hymnology and the poetry for ecclesiastical feasts. Many more than half of the pieces contained therein occur only here; indeed certain lyrical genres, such as the Latin dancing songs of the scholars or the songs which accompanied the drinking of wine or the playing of dice, are known to us only, or almost only, from this one codex. Among the songs of mixed Latin and German and among the German strophes are contained gems of poetry, and the Christmas play as well as the Great Passion play have a distinguished artistic character. The forms of rhythmical poetry represented in the collection extend from simple rhymed strophes to subtle sequences and free lays.

The span of more than 700 years which has elapsed since the manuscript was written did not pass by without leaving some marks^t. The codex has suffered losses and rearrangements of the text; the miniature of the goddess Fortuna and her wheel has been arbitrarily placed at the beginning as a frontispiece through later fancy.

Wilhelm Meyer and Otto Schumann have taken great pains to reconstruct the original order and determine the lacunae. Meyer furthermore deserves special mention in that he recognized that seven other single leaves (Clm 4660a, I-VII) which he published in 1901 as the *Fragmenta Burana* also belong to this same codex.

The work of reconstruction done by these two scholars was based upon the examination of the sequence of the text as well as upon the minute observation of spots and wormholes. The results can only be summarized here and this is all the more necessary, since

the present order of the leaves of the manuscript had to be maintained in the facsimile edition³. The codex, which was originally arranged in regular gatherings of four bi-folios, is incomplete at the beginning, and the first preserved leaves are now bound as foll. 43-48. Fol. 43, the first folio, begins with a fragment of a poem which can be completed with the help of other manuscripts; but there is no way to determine the amount and nature of what has been lost preceding this. Then follow foll. 1 and 2 which complete the first gathering to make a quaternio; next come foll. 3-42 and at the end of fol. 42 the long debate of Phyllis and Flora breaks off in the middle of a strophe (62a) which deviates from the regular textual tradition³. Before and after the single fol. 49 one has to assume lacunae. The sequence of the text shows that the next preserved gathering was misplaced: this gathering consists of the foll. now numbered 73-82, of which the central bi-folio 77/78 was apparently added during the process of writing in order to include two poems about Troy, Nos. 101 and 102. Immediately after fol. 82 should follow the gathering of foll. 50-56, in which several pages were written somewhat later; probably because of some irregularity, the sheet preceding fol. 56 was cut out. The subsequent leaves up to fol. 98 (i. e. foll. 57-72, and foll. 83-98) appear to be in the original order. Before the last complete gathering, i. e. foll. 99-106, at least one more gathering appears to be missing.

The single leaves of the *Fragmenta* were written by hands other than those which wrote the bulk of the codex. Nevertheless they stand in close connection to the main manuscript in that they have the same number of lines and the same kind of ruling, following closely the model on sheet I and II-IV, in a less exact manner on sheet V and VI⁴. One may suppose that, not long after the volume had been completed, other leaves were inserted to receive new texts.

The gathering of foll. 107-112, to which belongs Fragment VII⁵ - and which contains the Passion play and the Emmaus play - may be of a slightly later date than the rest of the main codex; at the time when these leaves were written, the codex was at hand. For, although I cannot accept with Schumann (pp. 59*, 62*) that the two addenda in a less formal script on fol. 109r were written by h¹, the hand of the rubricator of foll. 107ff. can be recognized in a prayer-parody at

the bottom of fol. 93v. This fact makes it probable that this gathering, while following a plan of its own, was written as an addition to the main codex.

It is impossible to do justice to the content of the collection with only a few words, but a survey at least has to be made. This is made easier by a certain thematic order in which the poems have been arranged and according to which four main sections can be distinguished: firstly moral and satirical poems, secondly love songs, thirdly songs of drinkers, gamblers and goliards, and finally some religious plays.

The first large section deals with avarice and simony, the instability of Fortuna, the turning away from youthful folly, moral conduct, and, in sharp contrast to these, the corruption which reigns in the world and especially in the Roman curia, and from which one could liberate oneself by taking the cross and fighting for the Holy Land. At the end there are two long lays: one deals with the settlement of the schism in 1177, the other is an exorcism of evil spirits.

The 'Love Songs' constitute by far the largest section. The first series of these, artistic songs of desire and triumph, of the praising and reviling of love, has a title of its own: *Incipiunt tubili* (fol. 18v). To these belong moreover rather lengthy narratives of romantic adventures and the great debate between Phyllis and Flora, viz. whether the love of a cleric or that of a knight should be given preference. Among these is placed a warning for priests against unchastity (No. 91) - this is a typical instance of the sharp contrasts found in this collection. Subsequent to these are the stories of Dido and Helena which were understood in the Middle Ages as warnings against love. Then follow love laments and *planctus* about the deaths of Philip of Swabia and an English king. There is also the lament of Walter of Châtillon stricken with leprosy, contained only in this one manuscript. A strong ironical flavour marks the *complainte* of the roasted swan. There follow a large number of social songs, which tell of love and spring, of youth and dance. Most of them have the characteristic German strophes, others show a comical mixture of German and Latin.

After a short intermezzo which is dedicated to the ambitious

courtiers and flatterers, there is the confession of the Archpoet, who freely boasts of his *pravitas*, his "absurd way of life". This is also a triumphant prologue to what is to follow, for whereas the first sin of the Archpoet has been illustrated sufficiently in the preceding section, the second and third sins, of which he accuses himself laughingly, are the playing with dice and the love of the tavern. In the following Goliardic songs drinking and eating, gambling and begging all belong together, and even instruction in the game of chess is included. Just as the Mass is parodied in the *Officium* of the gamblers – as also in the 'money gospel' of the first part –, thus also two of the *iubili* have been travestied into songs about the life in the taverns. It is significant for the extremely varied content of the collection and for its importance for the textual transmission that all of these poems (61, 195, 62, 197) are contained in the Codex Buranus.

Originally the manuscript ended with the beautiful Christmas play, which belongs to the best Latin poems of the High Middle Ages, and the 'Play of the King of Egypt', a mosaic, in which use was made of the *Ludus de Antichristo* of Tegernsee.

Within these larger sections are several thematic groups which can also be recognized by the miniatures, which, strange to say, are placed at the end of each division. The poems about Fortuna are followed by a picture of her wheel (fol. 11r), those about Dido and Troy by two scenes from her life (fol. 77v), the *De vere* group by two phantastic landscapes (fol. 64v); the end of the love poetry is marked by the 'presentation of the flower' (fol. 72v). The pictures with the drinking and gambling scenes are inserted into the middle of a section of rather mixed content (foll. 89v, 91r ff.).

A further formation of more detailed thematic groups seems to have been intended especially in the first part, which contains the moralizing and satirical poems. Rhythmical poems – usually set under a common title – which deal with such subjects as simony or personal moral reform (*De conversione hominum*) precede groups of appropriate metrical citations, *sententiae*, serial verses, and even entire poems under the heading *versus*. Here Horace, Ovid and the proverbs of Otloh, the monk from Ratisbon, are exploited. This sort of combination of rhythmical and metrical poems is repeated, though

less systematically, in the other sections: love poems, which mention Hercules or the steeds of Helios, are followed by *versus memoriales* (Nos. 64, 66); a catalogue of birds (No. 133) and the *nomina ferarum* (No. 134) are attached to a scholarly song about spring; and the rhythmical pieces about Dido are rounded off by the masterly verses about Troy. How else should one explain the insertion in the third part of epigrams by Primas of Orléans about wine and water, of verses about playing of dice and of chess and the exhortations to frugality? Similarly, the few prose texts, the 'money gospel' (No. 44), the gamblers' Mass (No. 215) and the trope about the abbot of Cockaigne (No. 222) have been placed according to their subject matter.

Schumann thought that these groupings constituted the principle of organization and numbered them as far as was feasible. Perhaps one may characterize the plan of the collection, whose general order has already been outlined, somewhat differently: whenever the compiler of the songs came across something suitable, he included it⁴, and the result was a collection of songs with moral and didactic annotations. Thus the schema of the *Carmina Burana*, strange as it may seem, approaches somewhat the plan of one or other of the moralizing encyclopedias which copiously quoted mediaeval rhymes and verses, the *Distinctiones monasticae et morales* of an English Cistercian or the later *Summa recreatorum* of Bohemian origin.

In spite of this shade of pedantry to which we have alluded, the *Carmina Burana* really constitute a book of songs. This can be seen not only from the musical notation added to many of the texts, but also from the very choice of the rhythmical poems. For whereas many ancient and early mediaeval pieces have been included under the *Versus*, the songs constitute the richest harvest of the lyrics of the twelfth and thirteenth centuries, apart from the strictly liturgical poetry. And lyrics in this period were almost without exception composed to be sung.

Only a few of the great poets of the golden age of rhythmical poetry in the High Middle Ages are known to us by name. Except for the lament of Walter of Châtillon (No. 123), the entire original content of the *Carmina* is anonymous; yet from the parallel textual

transmission and from a careful examination of the style and metrical forms one can conclude that almost all the famous poets are represented here. Song No. 95 with the French refrain *Tort a vers mei ma dama* originated in the circle of Hilarius, a student of Abelard. The confession of the Archpoet has already been mentioned (No. 191; also a fragment, No. 220) as well as the lament of Walter of Châtillon, who is also the author of several invectives (Nos. 3, 8, 41). Peter of Blois, to whom Schumann has attributed upon the basis of stylistic comparison songs Nos. 29, 30, 31, exhorting to repentance, once more appears with several love songs, which are among the most perfect in form, and which are included also in the Arundel collection⁷. Of the songs of Philip the Chancellor of Paris (d. 1236) contained in the codex, four can definitely be ascribed to him upon the evidence of other manuscripts (Nos. 21, 26, 27, 189). Schumann was also able to demonstrate the unity of authorship of two anonymous groups: the serious songs Nos. 14, 15, 35, 36 (commentary on pp. 56ff.) and the *Hebet sidus* group of love songs (Nos. 151, 165, 168, 169). However his hypothetical assumption that the first ones were written by Stephen Langton, Archbishop of Canterbury (d. 1228), lacks substantiating evidence. The large majority of the poets, who came from all the different strata of Latin speaking people, will always remain anonymous.

The manuscript has been provided with melodies only sporadically and irregularly. The music and the text of nine songs (Nos. 98, 99, 108, 109, 119, 128, 131a, 187, 189), of the gamblers' Mass (No. 215) and of the Christmas play (No. 227) were written simultaneously; the scribe himself – it is the first hand (h¹) – wrote the neumes. Moreover where the syllables are well separated and where the intermediate spaces are partially filled with red lines, this would indicate that provision was made for the melody and that sufficient space was to be left for the melismata (e. g. fol. 3rv: *Bonum est confidere*). Likewise, when the *Nomina sacra* are written out in full and abbreviation marks are sparingly used above the lines of the rhythm, this can be explained from the same consideration. Other hands have supplied melodies to further poems, sometimes in a more careful, other times in a more crude manner; one hand is particularly conspicuous through its comma-like *virga* (n⁸; e.g. foll. 34rv,

48r). Schumann distinguishes on the whole at least six different hands among the melodies of the original manuscript (pp. 63*ff.). The additions and supplements have usually been supplied with neumes by the scribes themselves; among these occurs once more the song *O comes amoris* (No. III; foll. 80vf.) on leaf Iv of the *Fragments*, this time with musical notation. All the melodies were written down in undiastematic neumes.

Thanks to the efforts of P. Aubry, H. Anglès, J. Handschin and others, and more recently through the thorough studies of Walther Lipphardt⁶, we have nevertheless been able to recover about thirty melodies of the poems as well as part of the music of the Easter play; this could be done only on the basis of comparison with other manuscripts which are available especially for songs of the Notre-Dame repertoire and the plays⁷. In some cases the similarity of melodies known from elsewhere to those in the *Buranus* could be confirmed.

A complicated problem, much too involved to permit here more than a few general considerations and certain partial solutions, is the question how such a comprehensive and exceedingly varied collection of songs could have been assembled. The point of departure in this discussion may be the fact, that the compilers did not collect poems copied on single leaves, but could usually draw upon already existing collections. Whereas in the High Middle Ages the poets apparently did not publish their lyric poetry arranged in books as Horace did with his Odes, the manuscripts themselves reveal to us that there were collections, usually of moderate size, in which the songs of a single poet were gathered together. Examples of these are the Göttingen fascicle with the poems of the Archpoet, the manuscript of St-Omer with the songs of Walter of Châtillon and the various collections of songs of Philip the Chancellor.

It is more common however that the poems of different authors were put together; in very rare cases the names of the poets are also given. Here the dominating reason has been interest in the texts, as in the important collections of Oxford, Bodleian, Add. A. 44 and Vatic. Regin. Lat. 344, both of which are probably older than the *Buranus*; elsewhere the poems have been included in music-manu-

scripts, of which the great codices of the Notre-Dame repertoire are the most significant for the Latin lyric poetry of the time. There are two pairs of texts in the *Carmina Burana*, one of which occurs in the same order in the collection in Oxford, while the other has its counterpart in the Vatican collection, and with this they point to a distant relationship of the Buranus with these two manuscripts (cf. Schumann concerning Nos. 36f., respectively 83f.).

A more direct connection exists with the Notre-Dame tradition, and it is very probable that a Notre-Dame manuscript containing musical notation was one of the immediate models for the Buranus, since several of the very pieces where the first hand added the neumes or left space for them, belong to the Notre-Dame repertoire and are found e.g. in Mediceus 29. 1 (F) (i.e. Nos. 21, 27, 34, 67, 131a, 187, 189)¹⁹. However it is uncertain to what extent the other pieces provided with neumes by hand 1 (cf. Schumann, p. 63*) can be derived from the same source, and whether our notion of the Notre-Dame repertoire is thereby to be enlarged. Furthermore one may suppose that the hand which Schumann (p. 64*) with some hesitation called n^o, and which entered the neumes above other Notre-Dame pieces attested by F, has worked from the same manuscript; but it remains doubtful whether this is also the case with the neumes to Nos. 30 and 48. Most of the songs of Philip the Chancellor that are found in the Codex Buranus, have been taken from this Notre-Dame source.

There are undeniable associations with the Stuttgart manuscript HB 1 (Ascet.) 95 (thirteenth century from Weingarten). Not more than six texts of this manuscript appear in the original Buranus (Nos. 47, 47a, 119, 120, 131, 131a), but curiously enough, they have been left together in pairs. It is also possible that for No. 119 (*Dulce solum*), besides the model for the enlarged text, a source more closely related to the Stuttgart Codex was used for the melody.

Several songs whose texts or melodies have been transmitted in St-Martial or in its vicinity have also been included in the *Carmina Burana*. The most remarkable among these pieces was sung at the monastery of Solignac, south of Limoges, on the feast-day which commemorated the capture of Jerusalem by the crusaders (No. 52)²¹. Along what paths these poems were handed on is just as uncertain

as the migration of the songs with Romanic phrases and of the *planctus* about an English king, probably Richard Cœur de Lion (No. 122).

The most uniform part which can be recognized consists of the long, rarely interrupted series of love, dance, and spring songs to each of which a German strophe has been added (Nos. 135-148, 150-153, 155, 161-175, 179-183)²². Judging from the content, they were sung to the round dances of the *clerici*. Hans Spanke has proposed the highly probable conjecture that "the German added strophes were intended to arouse interest among or to make possible the active participation of an audience not capable of understanding the Latin"²³. It has to be assumed that the source for these texts was a songbook from student circles, which was quite amply used. Their melodies, too, must still have been current, since so many of them were added to the manuscript afterwards.

From the above considerations, it becomes clear that the compilers of the Codex Buranus exploited several collections of poetry²⁴. Their particular contribution was the inclusion of the *versus*²⁵.

It cannot be doubted that the manuscript was compiled in a German-, and, according to the studies of Schumann, in a Bavarian-speaking area; however there are no definite indications of its origin or its date²⁶. Hence it is necessary to examine whatever indirect evidence can be found in the manuscript and the subsequent additions.

The work on the manuscript proper was done by three scribes (h^1 , h^{1a} , h^2) in collaboration; the second hand (h^{1a}) is found only on foll. 27r-29r, l. 4. Taking into account the original succession of the leaves and gatherings h^1 wrote: foll. 43r-48v, l. 21; 1r-26v; 41v, l. 19-42v; 49rv; 95v-106v; and h^2 wrote: foll. 48v, l. 22-29; 29r, l. 4-41v, l. 19; 73r-75v, l. 16; 77v-82v; 50r-72v; 83r-95r. It is these latter two who did the rubricating and who put in most of the initials. h^1 , the artist of the boldly drawn faces on fol. 86r etc., has displayed no mean talent²⁷. It is important in the judgment of the two scribes that h^2 was less careful in copying the texts.

The character of the script of all three hands, which all vary to some extent, is early Gothic; it does not permit dating the manuscript later than the middle of the thirteenth century. The scripts of h^1 and h^{1a} are very similar; the letters of these scribes appear

somewhat squatted and their style is more rigid than that of the slender third hand (h^3), which is also somewhat indifferent in the proportioning of the letters. h^3 is furthermore distinguished from the others in that he seems to grow more and more accustomed to the fusion of opposite curves of the Gothic script.

All three scripts have an essentially German character, but the hands of h^1 and h^2 betray Italian influences. Paul Lehmann has shown that h^2 occasionally uses a ζ which looks somewhat like a ζ^{18} . No less characteristic of Italian influence in the hand of h^1 are the frequent replacement of the r by a wavy line above the word on fol. 75vff. as well as the abbreviation of *vero* on fol. 111r and those of *servilia* and *degenerare* on fol. 45r. Lehmann considered the hands altogether "un-Bavarian" and assumed that the scribes "had received their training in a border region between a German and a Romanic people, such as in southern Tyrol". I would suppose that in southern Carinthia also, German scribes could have been affected by the familiarity with Italian writing¹⁹.

The above palaeographical dating of the manuscript proper is also in accordance with the date attributed by art historians to the miniatures²⁰, whose style is thoroughly Late Romanesque.

Here it is necessary to discuss the different opinion which was advocated especially by Otto Schumann. He believed that in three of the German strophes he could recognize verbal imitations from the songs of later Swiss *Minnesinger*. Thus he felt the necessity of regarding the manuscript as being younger by two generations and he placed it "in the late thirteenth century" (p. 71*)²¹. By a new examination of the evidence given by Schumann, Peter Dronke has shown that the parallel passages, isolated from their context, do not offer solid proof for such a claim and might well have had their origin in a more common stock of phrases²².

It has already been mentioned above that the leaves 107 to 112 and VII, which were written according to a different schema but as an intentional addition to the original manuscript, might be of a slightly later date. The script of the rubricator, who perhaps wrote the text, with a hand more fitting for a book, on fol. 108v, ll. 8ff., deserves once more a palaeographical note, for it is essentially an

elegant, somewhat restrained, letter- or charter-hand. It would be surprising to find a person trained in such a script in a Benedictine monastery around 1250; it seems more appropriate that this hand was written by a secretary of an ecclesiastical court.

Among the rest of the entries and later additions in the manuscript and on the leaves of the *Fragmenta* and of the last gathering, which belong to more than thirty hands, two thematic groups are notable. The one consists of five hymns in honor of St. Catherine (foll. IIIr, IIIv, III2r). Could the accumulation of these hymns mean that the manuscript in the second third of the thirteenth century was in the hands of students, who then venerated the victor over the heathen philosophers as their patroness? The other group is made up of the Latin songs of the Marner, one of the wandering scholars, who composed Latin and German poems: foll. 54v-55r (No. 3*, after Walther von der Vogelweide), foll. 105r and 104v (No. 6*, with his name) and fol. IIv (No. 9*, likewise); perhaps the poem against miserly people (No. 10*) on fol. IIIr, which was written by the hand appearing on foll. 54v f., can also be attributed to him. Among these is a poem praising the provost Henry of Maria Saal (north of Klagenfurt), who later became Bishop of Seckau; it can be dated about 1230-1 (No. 6*, fol. 105r), whereas *Mundus finem properans* (No. 9*) is dated by W. Meyer not earlier than 1250. From the inclusion of the Marner's poems in the Codex Buranus one may conclude that very probably the manuscript was for some time in a milieu in which the Marner had stayed²⁹. Especially the song in honor of the provost goes with our assumption that the origin of the manuscript was in southern Carinthia.

It seems that a selection from the manuscript was perhaps copied even before the additions were entered; at least this would be the most natural interpretation of the marks which appear in the margin opposite the beginnings of many poems. Only a little later, though after the last gathering had been joined to the manuscript and after the last additions had been made, the work of a corrector - whose hand was recognized by Schumann throughout the whole volume (pp. 66* f.) - must have taken place. He also wrote the two entries *Marner*, the gloss *pulchri* to the word *belli* (fol. 22r), as well as the verse at the bottom of fol. 24r. Compared to the activity of

this hand, that of the other correctors was of minor importance. Around 1300 (according to the judgment of Bernhard Degenhart), a talented artist added a sepia drawing of a crowned young woman beside the beginning of 'Phyllis and Flora' (fol. 39r); one may suppose that he wanted to represent Venus, the divine patroness of the two young ladies. The latest textual additions are the beginning of the Gospel according to St. John in a German translation (fol. 1r; around the beginning of the fourteenth century) and the prayer to St. Erasmus (fol. 49r, fourteenth century). Concerning the former, A. E. Schönbach has shown that there may be a possible influence of catharist doctrines in the translation. In order to insert the prayer, a love song has been erased. About the historical circumstances under which these additions were made one cannot even form a conjecture²⁶. The scribes responsible for them apparently showed little understanding of the aim of the original collection.

The earliest indication that the manuscript belonged to the library of Benediktbeuern is presented by the cover, which was provided probably in the eighteenth century (Schumann, p. 5*). Despite all uncertainty about the history of this codex, its origin can nevertheless be outlined in the following manner. Around 1230 the manuscript was written in a southern border region of the Bavarian-speaking area, not far from Italian influence, perhaps in Carinthia, perhaps in Tyrol. Not long afterwards it was connected with a milieu through which the Marner had passed, and the latter's poem for the provost of Maria Saal would perhaps fix Carinthia as the area of origin. Since the codex seems to have been in the hands of students very soon thereafter and since a monastic environment seems improbable because of the script, one would think that the manuscript was compiled at the court of a prelate who was a lover of fine books and a patron of students. It follows that Benediktbeuern must definitely be abandoned as its place of origin.

When the monastery was secularized in 1803, the manuscript was found by Baron Christoph von Aretin, who in the same year published the 'money gospel' as a satire against the papacy. In 1847, Schmeller made the first complete edition, which even today cannot entirely be dispensed with. Following him, especially Rudolf

Peiper, Wilhelm Meyer, and with particular merit Otto Schumann have collected the parallel manuscript transmissions and applied philological criticism; through this they have been able to purify and reconstruct the texts as far as possible. Thanks to their efforts the final work for concluding the critical edition, whose publication was begun thirty-six years ago, is much advanced.

The present facsimile edition is also the realization of a desire expressed a long time ago²⁶. For the *Carmina Burana*, whose text with its innumerable deficiencies seems almost stifled in the critical edition, constitute as a book an eminent counterpart to the great German *Liederhandschriften* and Provençal *chansonniers*; they are an inestimable monument of the Latin Middle Ages and of its love of poetry and song.

DIE ENGLISCHE ÜBERSETZUNG BESORGTÉ CHRISTINE BOHR

NOTES

- ¹) The present work could not have been undertaken without Otto Schumann's thorough study of the manuscript in the commentary of the edition: *Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann* (Heidelberg, 1930ff.): Bd. I: Text. 1. Die moralisch-satirischen Dichtungen (1930). 2. Die Liebeslieder (1941); Bd. II: Kommentar 1 (1930). Henceforth "Schumann" will refer to the pages of the introduction marked with an asterisk.
- ²) The table at the end serves to identify the texts according to Schumann's enumeration with the texts contained in the manuscript; it will facilitate the finding in the facsimile edition of the numbers mentioned in the introduction.
- ³) The incorrect placement of foll. 43-48 seems to have been done already in the Middle Ages, since the arbitrary change of the syllable *cit* at the beginning of fol. 43r into [*stu*]dis occurred no later than the fifteenth century.
- ⁴) On the irregular remnant of the opposite leaf to VI, the line-endings [*M*]aria and *emo* have been preserved on the verso side. These could not be reproduced in the facsimile. See Meyer, *Fragmenta*, Pl. 10.
- ⁵) Here, too, the scanty rests of the surviving edge of the opposite leaf - mutilated letters and a single neume - could not be reproduced. See Meyer, Pl. 12f.
- ⁶) After No. 160, space seems to have been left for the insertion of *versus*. Deviating from the original intention, song No. 91 seems to fill such a lacuna.
- ⁷) I have to reserve the presentation of the evidence for a later occasion.
- ⁸) Cf. the references and studies by W. Lipphardt in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2, 853ff.; *Archiv für Musikwissenschaft*, 12 (1955), 122ff.; *Festschrift Heinrich Besseler* (Leipzig, 1961), 101ff.; *Die Weisen der lateinischen Osterspiele des 12. und 13. Jahrhunderts* (Kassel, 1948). Concerning the question of the neumes (and the recovery of the melodies) in the Codex Buranus, cf. B. Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, 3 (München, 1962), pp. 42, 47, 180f.
- ⁹) A three-part setting of the drinking song *O potores exquisiti* (No. 202) from the late Middle Ages is known from an English manuscript of the fifteenth century. Cf. M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music* (London and New York, 1950), 113ff.; also the same in A. Hughes - G. Abrahams, *New Oxford History of Music*, 3 (Oxford, 1960), 125 (cf. 181); G. S. McPeck, *The British Museum Manuscript Egerton 3307* (London and Chapel Hill, 1963), 92.
- ¹⁰) As in the Buranus the poems Nos. 14, 15, 19, 21 occur in a relatively close sequence in the MS. Oxford, Bodleian, Rawlinson C 510. The Notre-Dame source of the Buranus must have resembled the source of the Oxford manuscript more than F (Cf. Vols x-xi of this series).
- ¹¹) Cf. W. Lipphardt, *Archiv für Musikwissenschaft*, 12 (1955), 122ff.

¹²⁾ Only two of them have been transmitted also in sources other than the Codex Buranus: Nos. 142 (see the edition) and 146 (in St. Gall 627, back fly-leaf, 12th-13th century).

¹³⁾ Der Codex Buranus als Liederbuch, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 13 (1931), 246.

¹⁴⁾ From such titles as *Unde supra* or *Item unde supra*, which are not unusual in collections of texts and excerpts, one may perhaps form an idea of how the work of selecting and arranging the poems was done. At least in some cases this would indicate a common source for pieces following each other. Such are the pairs of songs Nos. 68-69, 126-127, 168-169, 182-183; however the above titles could hardly be taken literally for the sequence of Nos. 210-211 and others in the Buranus.

¹⁵⁾ Here Schumann's proof of the dependance of No. 28 on the verse collection contained in Vienna 2521 (12th century) deserves special attention, also with respect to its place of origin (cf. 73*); it is certainly not a collection which had been used by Otloh, as Schumann thought (p. 73*), but an extract from his *Proverbia*.

¹⁶⁾ A definite *terminus a quo* is 1208 (No. 124); however it may possibly be 1219 (No. 168a, the strophe by Neidhart; see Schumann, p. 71*).

¹⁷⁾ Schumann was inclined to attribute the miniatures also to this hand (p. 31*). - For the ornamentation the hand *h*² used, in addition to red, a light blue (on foll. 3r, 5v, 6r, 10v, 12r), whereas *h*³ used a dark olive-green (for flourishes, the fillings of lines and small initials of foll. 60v, 61r, 88v-90r). These latter two colours are not reproduced in the facsimile (with the exception on fol. 89v; the text on that page was written by *h*²).

¹⁸⁾ E.g. foll. 31v *gelatum*, 54v and more often in German texts: 56v, 61r etc.; but not fol. 7r *anicilla* (this is by *h*¹). P. Lehmann, *Einzelheiten und Eigenheiten des Schrift- und Buchwesens*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, (1939, 9), 27; reprinted in *Erforschung des Mittelalters*, 4, (Stuttgart, 1961) 5.

¹⁹⁾ Here we may mention the thesis of G. Bertoni (rejected by Hilka) that the exemplars of the texts with Romanic elements came by way of Italy, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 36 (1912), 42ff.; cf. Schumann, p. 73*. After the above palaeographical observations, it can be modified to the effect that Italian was not totally unfamiliar to the scribes.

²⁰⁾ A. Boeckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit* (Königstein i. Taunus, 1952), Pl. 61, and (the same) *Ars Sacra, Kunst des frühen Mittelalters* (München, 1950), 104 dates it "first third of the thirteenth century"; O. Pöcht (in P. Dronke, in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 81, (Tübingen, 1962), 81) has pointed out the stylistic similarity with works of the time 1220-1230.

In two of the unconventional illustrations of the Codex, the landscape picture and the scene of the chess-players, affinities have been established to quite distant iconographic types. Compare K. Erdmann in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948 (Berlin 1950), 150-156; C. Nordenfalk in: *Spanska måstare*, Nationalmusei årsbok 1960 (Stockholm 1961), 30f., 33.

²¹⁾ For the detailed demonstration of his opinion, see *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 14 (1926), 418ff. It has recently been supposed that the verses

"Sumit unus, sumunt mille,
Quantum isti, tantum ille . . .
Sumunt boni, sumunt mali . . ."

of the sequence "Lauda, Sion, salvatorem", composed by Thomas Aquinas in 1264 for the feast of Corpus Christi, have been parodied in the strophes 5 and 6 of the drinking song No. 196:

"Bibit hera, bibit herus, . . .
Bibit ista, bibit ille,
Bibunt centum, bibunt mille"

[J. Eberle, *Psalterium profanum* (Zurich, 1962), 577; K. Langosch, *Vagantendichtung* (Frankfurt a. M.-Hamburg, 1963), 266]. This conjecture, however, is already refuted by the observation of Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter* (Munich, 1922, second revised edition Stuttgart, 1963), 184f. and 132f. respectively, who pointed out that an echo of the above mentioned strophes can be found in one of the rhythmical poems of Buoncampagno; the episode during which the poem had been composed happened, according to Salimbene of Parma, in the year 1233.

²²⁾ *Beiträge* etc. (see n. 20), 173 ff.

²³⁾ Wilhelm Meyer, *Fragmenta*, 26, footnote, has already considered this a possibility.

²⁴⁾ *Studien zur Geschichte der altdutschen Prodigt*, 3, Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Classe, 135 (1896), 93 ff.

²⁵⁾ A similar prayer to St. Erasmus was entered by a thirteenth-century hand in Berlin MS. Hamilton 53, fol. 1r (from Kremsmünster); cf. H. Boese *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin* (Wiesbaden 1966), 25. Cf. also K. Strecker, *Poetae* V, 81.

²⁶⁾ The Munich publisher Carl Kuhn had already announced a facsimile edition in 1910; cf. E. Petzet-O. Glauning, *Deutsche Schrifttafeln des IX. bis XVI. Jahrhunderts aus Handschriften der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München*, 2. Abteilung (München, 1911) Pl. 25.

KONKORDANZ

Concordance

Die folgende Tabelle gibt Seite für Seite die Nummern der Gedichte nach der Zählung von Hilka-Schumann, der die rekonstruierte Ordnung der Blätter der Handschrift zugrundegelegt ist. In Klammern gesetzte Zahlen bedeuten, daß nur eine Fortsetzung des betreffenden Gedichts auf der Seite steht. Eine Konkordanz zwischen den Nummern bei Schmeller und Hilka-Schumann findet sich auf S. v bis viii des 1. Textteils des letztgenannten Werkes.

The following table gives page by page of the manuscript the numbers of the poems according to the numbering of Hilka-Schumann. The basis of the latter is the reconstructed order of the leaves of the codex. Numbers in parentheses indicate that there is only the continuation of a particular poem on that page. A concordance of the numbers given by Schmeller and by Hilka-Schumann can be found on pp. v to viii in the latter's first text section.

1r	18a 19 17	14r	(48) 48a 49
1v	(19) 20	14v	(49)
2r	21 22 23	15r	(49) 50
2v	(23) 24 25	15v/16r	(50)
3r	(25) 26 27	16v	(50) 51 51a
3v	(27) 28 29	17r	(51a) 52 53
4r	(29) 30 31	17v	(53)
4v	(31) 32	18r	(53) 53a 54
5r	33	18v	55 56 57
5v	(33) 34 35	19r	(57)
6r	(35) 36 37	19v	58 59
6v	(37) 38	20r	(59) 60
7r	(38) 39	20v	(60)
7v	(39) 39a 39b 40	21r	(60) 60a
8r	(40) 41	21v	(60a) 61
8v/9r	(41)	22r/22v	(61)
9v	(41) 42	23r	(61) 62
10r	(42)	23v	(62) 63
10v	(42) 43	24r	(63)
11r	(43) 44	24v	(63) 64 65
11v	(44) 45	25r	(65)
12r	(45) 46	25v	(65) 66
12v	(46)	26r	67
13r	(46) 47 47a	26v	(67) 68
13v	(47a) 48	27r	(68) 69 70

27v	(70)	37r	137 137a 138 138a
28r	(70) 71	37v	(138a) 139 139a
28v	(71) 72	38r	(139a) 140 140a
29r	(72) 73	38v	(140a) 141 141a 142
29v	(73) 74 75	39r	(142) 142a 143 143a
30r	(75) 76	39v	(143a) 144 144a 145
30v/31r	(76)	60r	145a 146 146a 147
31v	(76) 77	60v	(147) 147a 148 148a 149
32r/33r	(77)	61r	(149) 150 150a 151
33v	(77) 78	61v	(151) 151a 152 152a 153
34r	(78) 79	62r	(153) 153a 154
34v	(79) 80 81	62v	(154) 155 155a
35r	(81) 82	63r	156
35v	(82) 83	63v	157 158
36r	84	64r	(158) 159 (= 85)
36v	85 86 87	64v	—
37r	(87) 88	65r	161 161a 162
37v	(88) 88a	65v	(162) 162a 163
38r	(88a) 89	66r	(163) 163a 164
38v	(89) 90 91	66v	(164) 164a 165
39r	(91) 92	67r	(165) 165a 166 166a
39v/42v	(92)	67v	(166a) 167l 167ll 167a 168
43r	1 (unvollst.) 2 3 4	68r	(168) 168a 169 169a
43v	(4) 5	68v	170 170a 171 171a
44r	(5)	69r	(171a) 172 172a 173 173a
44v	6	69v	(173a) 174 174a 175 175a 176
45r	(6) 7 8	70r	177 178 178a
45v	(8) 9	70v	(178a) 179 179a
46r	(9) 10	71r	180 180a 181
46v	(10) 11	71v	(181) 181a 182 182a 183
47r	(11)	72r	(183) 183a 184 185
47v	12 13 14	72v	(185) 186
48r	(14) 15	73r	97
48v	(15) 18 16	73v	(97) 98
49r	1* 93 93a	74r	(98) 99
49v	94 95 96	74v	(99) 99a
50r	(118; s. fol. 82v) 119	75r	(99) 99b 100
	119a (= 10 ll)	75v	(100) 101
50v	120 120a 121	76r	(101)
51r	(121) 121a 122	76v	(101) 102
51v	(122) 122a 123	77r	(102)
52r	(123) 123a 124 125	77v	103
52v	126 127	78r	(103)
53r	(127) 128	78v	(103) 104l 104ll 104a
53v	(128) 129 130	79r	105
54r	(130) 131 131a	79v	(105) 106 107
54v	(131) (131a) 2*	80r	(107) 108 109
55r	(2*) 3* 4*	80v	(109) 110 111
55v	—	81r	(111) 112 112a 113
56r	132 133 134	81v	(113) 113a 114 114a 115
56v	135 135a 136 136a	82r	(115) 115a 116

82v	(116) 117 118 (s. fol. 30r)	94v	(215) 216
83r	187 188 189	95r	(216) 217 218
83v	(189)	95v	(218) 219
84r	190 191	96r	(219)
84v/85r	(191)	96v	(219) 220 220a
85v	(191) 192	97r	(220a) 221
86r	193	97v	(221) 222 223 224
86v	(193) 194 195	98r	(224) 225 226
87r	(195)	98v	(226)
87v	(195) 196	99r	227
88r	(196) 197	99v/100r	(227)
88v	(197) 198 199	100v	(227) 5*
89r	(199) 200 201	101r/104r	(227)
89v	(202) 202	104v	(227) (6*)
90r	(202) 203	105r	6* 228 (6*)
90v	(203) 204 205	105v/106v	(228)
91r	(205) 206 207	107r	16*
91v	(207) 208 209	107v/110r	(16*)
92r	(209) 210	110v	17*
92v	(210) 211	111r	(16*) 18*
93r	212 213 214	111v	19* 20*
93v	(214) 215 215a	112r	21* 22*
94r	(215)	112v	23* 24* 25*
Ir	7*	IVv	(13*)
Iv	8*	Vc	13*
Iir	9*	Vv	(15*)
Iiv	(9*)	Vir	15a* (15*)
IIir	10* 11* 12*	VIv	(15*)
IIiv	13*	VIIr	26*
IVr	14* (13*)	VIIv	(26*)



Iur. 3005 3906

Als Johannes Andreas Schmeller 1847 die Benediktbeurer Sammlung lateinischer und deutscher Lieder zum ersten Mal vollständig veröffentlichte, gab er ihr mit treffender Kürze den Titel »Carmina Burana«. Er hat sich nicht nur in der Wissenschaft eingebürgert; weit über sie hinaus ist er zu einem Inbegriff für die sinnfrohe »Vagantendichtung« des Mittelalters geworden, und mit Carl Orffs »Weltlichen Gesängen«, die von dem Ruf an die Fortuna eingeraht sind, wird er erneut in alle Welt getragen.

Dieser Weltruhm ist der Sammlung mit Recht zuteil geworden; denn die einzige, in München liegende Handschrift (Cm 4660) bietet als Ganzes einen unvergleichlichen Querschnitt durch die lateinische Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts diesseits der Hymnik und kirchlichen Festdichtung. Weit über die Hälfte der in ihr enthaltenen Stücke sind Unika, und ganze Bereiche, wie die lateinischen Tanzlieder der Scholaren und die Lieder, die beim Wein und beim Würfelspiel erklangen, kennen wir nur oder fast nur aus diesem einen Codex. Unter seinen lateinisch-deutschen Mischliedern und deutschen Strophen stehen Perlen der Dichtung, und das Weihnachtsspiel wie das große Passionsspiel sind von ausgeprägter künstlerischer Eigenart. Die in ihm vertretenen Formen der rhythmischen Poesie reichen von schlichten Reimstrophen bis zu subtilen Sequenzen und freien Leichen.

Die mehr als 700 Jahre, die seit der Entstehung der Handschrift verflossen, sind nicht spurlos an ihr vorübergegangen¹. Sie hat Einbußen und Umstellungen im Text erlitten; auch die Miniatur der Fortuna und ihres Rades ist erst durch spätere Willkür wie ein Titelbild an den Anfang gesetzt worden.

Um die Ermittlung der ursprünglichen Ordnung und die Feststellung der Lücken haben sich Wilhelm Meyer und Otto Schumann bemüht. Meyer hat sich auch dadurch ein besonderes Verdienst erworben, daß er die ehemalige Zugehörigkeit von sieben Einzelblättern (Cm 4660a; I bis VII) zu der alten Handschrift erkannte, die er 1901 als »Fragmenta Burana« veröffentlichte.

Die Ergebnisse der von beiden Forschern geleisteten Rekonstruktionsarbeit, die sich ebenso auf die Untersuchung der Textfolge wie auf die minutiöse Beobachtung von Flecken und Wurm-

löchern gründen, können hier nur zusammengefaßt werden; das ist freilich um so mehr geboten, als für die Faksimileausgabe die gegenwärtige Ordnung der Blätter der Handschrift beibehalten werden mußte². Der Codex, der ursprünglich in regelmäßigen Lagen zu vier Doppelblättern angelegt war, ist am Anfang unvollständig, und die ersten erhaltenen Blätter sind jetzt als 43 bis 48 eingebunden; über die Ergänzung des ersten Gedichts hinaus, die mittels anderer Handschriften möglich ist, fehlt jeder Anhalt für eine Schätzung von Umfang und Art des Verlorenen. Es folgen fol. 1 und 2, die die erste erhaltene Lage zu einem Quaternio abrunden, und dann 3 bis 42, womit das große Streitgedicht von Phyllis und Flora in einer Strophe (62a) abbricht, die von der sonstigen Überlieferung abweicht³. Vor und hinter dem Einzelblatt 49 sind Lücken anzunehmen. Die Textfolge erweist, daß die nächste erhaltene Lage an die falsche Stelle geraten ist: es sind die jetzigen fol. 73 bis 82, von denen das mittlere Doppelblatt 77/78 anscheinend während der Arbeit hinzugefügt wurde, um die beiden Troja-Gedichte Nr. 101 und 102 aufzunehmen. An fol. 82 schließt sich unmittelbar die Lage fol. 50 bis 56, in der mehrere Seiten erst nachträglich gefüllt wurden; wegen einer Unregelmäßigkeit ist wohl auch das Blatt vor 56 ausgeschnitten worden. Danach ist bis fol. 98 (das heißt zwischen fol. 57 und 72, und wieder von 83 bis 98) anscheinend keine Unterbrechung mehr eingetreten. Vor der letzten vollständigen Lage fol. 99 bis 106 dürfte wenigstens eine weitere ausgefallen sein.

Obwohl die Einzelblätter der »Fragmenta« von anderen Händen geschrieben sind als von jenen, die fol. 1 bis 106 des Codex anlegten, sind sie doch schon durch ihre Zeilenzahl und die Linierung ihres Schriftraumes, die bei Blatt I und II-IV in genauer Beachtung des Vorbildes, bei Blatt V und VI⁴ in freierer Anlehnung daran erfolgte, zu ihm in enge Beziehung gesetzt. Man muß wohl annehmen, daß am Schluß des Bandes in den Jahren nach seiner Fertigstellung nach Bedarf Blätter angefügt wurden, um weitere Dichtungen aufzunehmen.

Die Lage fol. 107 bis 112, zu der Fragment VII⁵ gehört – mit dem Passionsspiel und dem Emausspiel – kann ein wenig jünger sein als der größere Codex, aber schon als sie geschrieben wurde, war jener zur Hand; denn während ich nicht mit Schumann (S. 59*, 62*) glau-

ben kann, daß zwei Ergänzungen in weniger förmlicher Schrift auf fol. 109r von h¹ herrühren, ist die Notula des Rubrikators von fol. 107ff. in einer Gebetsparodie auf fol. 93v unten wiederzuerkennen. Das macht wahrscheinlich, daß diese Lage zwar nach eigenem Plan, jedoch ebenfalls als Ergänzung der Haupthandschrift geschrieben wurde.

Es ist unmöglich, dem Inhalt der Sammlung mit wenigen Worten voll gerecht zu werden, aber einen Überblick erleichtert die im ganzen sachliche Ordnung, nach der sich vier Hauptteile unterscheiden lassen: erstens moralisch-satirische Dichtungen, zweitens Liebeslieder, drittens Lieder der Trinker, Spieler und Vaganten, und schließlich einige geistliche Schauspiele.

Die erste große Abteilung umfaßt die Themata von Geldgier und Simonie, von der Unbeständigkeit des Glücks, von der Abkehr von jugendlicher Torheit, vom sittlichen Wandel, und dann, in scharfem Kontrast dazu, wiederum von der Verderbtheit der Welt, die in dem Treiben an der römischen Kurie gipfelt und von der jener sich freimacht, der das Kreuz nimmt, um das Heilige Land zu befreien. Am Ende stehen zwei große Leiche, auf die Beilegung des Schismas im Jahre 1177 und eine Geisterbeschwörung.

Die bei weitem umfangreichste Gruppe bilden die ›Liebeslieder‹, deren erste Reihe, kunstvolle Lieder von Sehnsucht und Triumph, von Preis und Schmähung der Liebe, eine eigene Überschrift trägt: ›*Incipiunt tubili*‹ (fol. 18v). Dazu gehören weiter längere Erzählungen von Erlebnissen und der große Wettstreit zwischen Phyllis und Flora, ob der Liebe des Klerikers oder der des Ritters der Vorzug gebührt. Es paßt zu dem kontrastreichen Bilde der Sammlung, daß zwischen diese eine Warnung der Priester vor Unkeuschheit (91) gestellt ist; auch aus den folgenden Geschichten von Dido und Helena hörte das Mittelalter eine Warnung vor der Liebe heraus. An Liebesklagen schließen sich andere Klagelieder an, über den Tod eines englischen Königs und Philipps von Schwaben, und der Klagegesang des vom Aussatz befallenen Walther von Châtillon, der nur in dieser einen Handschrift steht, danach wieder andere, ironisch getönte, wie die Klage des gebratenen Schwans. Hier folgt die große Zahl von Gemeinschaftsliedern, die von Liebe und Frühling, von

Jugend und Tanz singen, die meisten mit den so charakteristischen deutschen Strophen, andere mit witziger Mischung von Deutsch und Latein.

Hinter einem kurzen Intermezzo, das den ehrgeizigen Höflingen und den Schmeichlern gewidmet ist, steht die Beichte des Archipoeta, der sich zur *pravitas*, dem ›verkehrten Lebenswandel‹, bekennt. Sie ist zugleich der triumphierende Vorspruch zu dem Folgenden, denn während die erste Sünde des Erzpoeten schon in der vorausgehenden Abteilung zur Genüge illustriert war, sind die zweite und dritte, deren er sich schalkhaft zeigt, eben das Würfelspiel und die Liebe zur Kneipe. So gehören nun in den Liedern vom Treiben der Vaganten das Trinken, die Völlerei, das Spiel und die Bettelei zusammen, und nebenbei wird auch das Schachspiel gelehrt. Wie in dem blasphemischen *Officium* der Spieler – und schon in dem ›Geldevangelium‹ des ersten Teils – die Messe parodiert wird, so haben auch zwei der *iubili* zu zwei parodistischen Gesängen vom Kneipenleben erhalten müssen. Es ist bezeichnend für die Spannweite und die Bedeutung der Sammlung für die Überlieferung, daß alle vier (Nr. 61 und 195, 62 und 197) nur im Codex Buranus erhalten sind.

In ihrer ursprünglichen Anlage wird die Handschrift durch das schöne Weihnachtsspiel, das zu den bedeutendsten lateinischen Dichtungen des hohen Mittelalters zählt, und das ›Spiel vom König von Ägypten‹, ein Mosaik, in dem das Tegernseer ›Spiel vom Antichrist‹ benützt ist, abgeschlossen.

Innerhalb der großen Abteilungen werden einige enger zusammengehörige Gruppen durch die Miniaturen markiert, die merkwürdigerweise jeweils am Abschluß dieser Gruppen stehen: die Fortuna-Gedichte durch das Bild ihres Rades (fol. 1r), die Dido- und Troja-Gedichte durch das Doppelbild auf fol. 77v, eine Gruppe *De vere* durch die beiden phantastischen Landschaften (64v), schließlich die Liebesgedichte durch die Überreichung der Blume (72v), wogegen die Bilder mit den Trink- und Spielszenen mitten in der auch inhaltlich gemischten Abteilung eingesetzt sind (89v, 91rff.).

Eine andere und viel weitergehende Bildung von sachlich zusammengehörigen Gruppen ist vor allem im ersten Teil, der die

moralisch-satirischen Dichtungen enthält, wahrnehmbar. Auf die rhythmischen Gedichte, die einem umgrenzten Gegenstand gewidmet sind, wie der Simonie oder der sittlichen Umkehr (*De conversione hominum*), und die eine gemeinsame Überschrift haben (oder sie erhalten sollten), bisweilen auch auf ein einzelnes Gedicht folgen unter der Überschrift *Versus* entsprechende metrische Zitate, Sentenzen und Reihensprüche, ja ganze Gedichte; Horaz, Ovid und Sprichwörter aus den *Proverbia* des Regensburger Mönches Otloh sind darunter vertreten. Das wiederholt sich, weniger regelmäßig, in den anderen Abteilungen, zum Beispiel, wenn Liebesgedichten, die von Herkules oder den Rossen des Sonnengottes sprechen, darauf bezügliche Merkgedichte (64, 66), einem gelehrten Frühlingslied die Namen der Vögel (133) und die *Nomina ferarum* (134) beigegeben sind, und an die rhythmischen Stücke, die von Dido handeln, sich die virtuosen Trojaverse anschließen. Nicht anders erklärt sich die Einsprengung der Epigramme des Primas über Wein und Wasser, der Würfel- und Schachverse und der Mahnungen zur Mäßigkeit in der dritten Abteilung. Ähnlich sind die wenigen Prosatexte: das ›Geldevangelium‹ (44), die ›Spielermesse‹ (215) und der ›Tropus des Abtes von Schlaraffenland‹ (222) nach dem sachlichen Zusammenhang eingereiht.

Schumann hat die Gruppen geradezu als Prinzip der Gliederung angesehen und sie, soweit es zugänglich war, gezählt. Vielleicht darf man den Plan der im großen geordneten Sammlung etwas anders charakterisieren: wo immer dem Redaktor etwas sachlich zu den Liedern Passendes gegenwärtig war, hat er es aufgenommen*, und das Ergebnis war eine Liedersammlung mit moralischen und didaktischen Anmerkungen. So nähert sich, so befremdlich es klingen mag, der Plan der *Carmina Burana* ein wenig jenem mancher moralischen Enzyklopädien, die ihrerseits reichlich mittelalterliche Rhythmen und Verse zitieren: der *Distinctiones monasticae et morales* eines englischen Zisterziensers und der jüngeren *Summa recreatorum* böhmischen Ursprungs.

Der Schatten von Pedanterie, von dem gesprochen wurde, vermag die Tatsache nicht zu trüben, daß die *Carmina Burana* ein Liederbuch sind. Das beweist die musikalische Notation zu vielen Texten

nicht weniger als die Auswahl der rhythmischen Gedichte; denn während unter die *Versus* auch Antikes und Frühmittelalterliches aufgenommen wurde, ist in den Liedern der reichste Ertrag dessen vereinigt, was die Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts hervorgebracht hat, soweit es sich nicht um streng liturgische Dichtung handelt – und Lyrik dieser Zeit ist schon an sich fast ausnahmslos Gesang.

Nur wenige der großen Dichterpersönlichkeiten aus der hochmittelalterlichen Blütezeit der rhythmischen Poesie sind uns namentlich bekannt. Aber während abgesehen von dem einen Klage-*lied* Walthers von Châtillon (Nr. 123) auch der gesamte ursprüngliche Inhalt der *Carmina* anonym ist, läßt sich sowohl aus der Parallelüberlieferung wie in vorsichtiger Untersuchung von Stil und Versen feststellen, daß fast alle die Berühmten an den Liedern teilhaben. In den Kreis des Abälard-Schülers Hilarius führt das Lied Nr. 95 mit dem französischen Refrain *Tort a vers mei ma dama*. Von dem *Archipoeta* wurde die Beichte erwähnt (Nr. 191; dazu ein Fragment, Nr. 220), von Walther von Châtillon, von dem auch mehrere *Rügelieder* stammen (Nr. 3, 8, 41), die Klage. Petrus von Blois, dem Schumann auf Grund stilistischer Vergleichung die zur Einkehr mahnenden Lieder Nr. 29, 30 und 31 zugeschrieben hat, tritt in einigen der formal vollendetsten Liebeslieder, die die Handschrift namentlich mit der ›Arundel-Sammlung‹ gemein hat, nochmals in Erscheinung⁷. Von den Liedern des Pariser Kanzlers Philipp (gest. 1236) sind vier handschriftlich sicher als sein Eigentum bezeugt (Nr. 21, 26, 27, 189), doch ist ihre Zahl in dem Codex größer. Es ist Schumann gelungen, auch für zwei anonyme Gruppen jeweils die Gleichheit des Verfassers festzustellen: für die ersten Lieder Nr. 14, 15, 35, 36 (Kommentar, 56ff.) und für die *Hebet sidus*-Gruppe der Liebeslieder (Nr. 151, 165, 168, 169); freilich entbehrt seine hypothetische Zuschreibung der ersteren an Stephan Langton, den Erzbischof von Canterbury (gest. 1228), jeder Stütze. Die übergroße Mehrzahl der Dichter, die aus allen Schichten der Lateinsprechenden kamen, wird immer unbekannt bleiben.

Mit Melodien ist die Handschrift nur sporadisch und unregelmäßig ausgestattet. Gleichzeitig mit der Niederschrift der Texte wurde die Musik bei neun Liedern (Nr. 98, 99, 108, 109, 119, 128, 131a, 187 und 189),

der Spielermesse (Nr. 215) und dem Weihnachtsspiel (Nr. 227) eingetragen, bei denen der Schreiber selbst – es ist die erste Hand (h¹) – den ganzen Text oder auch nur Teile mit Neumen versah. Aber auch wenn Silben auseinandergezogen und die Zwischenräume teilweise durch rote Linien überbrückt sind, deutet dies darauf hin, daß die Melodie vorgesehen war und für ihre Melismen genügend Raum bleiben sollte (z. B. fol. 3rv: *Bonum est confidere*); auch das Ausschreiben der *Nomina sacra* und der spärliche Gebrauch von Abkürzungszeichen über den Zeilen der Rhythmen ist aus dieser Rücksicht zu erklären. Über weiteren Stücken haben andere Hände, von denen eine sich durch die kommaförmige Virga heraushebt (n²; z. B. fol. 34rv, 48r), teils sorgfältiger, teils roher die Melodie hinzugefügt. Im ganzen unterscheidet Schumann (S. 63*ff.) bei den Melodien der ursprünglichen Handschrift wenigstens sechs Hände. Die Zusätze und Nachträge sind meist von den jeweiligen Schreibern selbst neumiert; darunter befindet sich die nochmalige Aufzeichnung des Liedes *O comes amoris* (Nr. 111; fol. 80v f.) auf Blatt IV der Fragmente. Alle Melodieaufzeichnungen sind in linienlosen Neumen erfolgt.

Wenn jetzt trotzdem, dank den Bemühungen von P. Aubry, H. Anglès, J. Handschin und anderen, neuerdings mit besonderem Erfolg von Walther Lipphardt, annähernd dreißig Melodien zu Liedertexten und darüber hinaus jene von Teilen der Osterspiele wiedergewonnen sind*, so war es nur auf Grund der Parallelüberlieferung möglich, die namentlich für Lieder des Notre-Dame-Repertoires und die Spiele zur Verfügung steht*; bei einigen können die neu- mierten Melodien im Buranus wenigstens die Gleichheit des Baues bestätigen.

Ein kompliziertes Problem, zu vielschichtig, um an dieser Stelle mehr als einige allgemeine Überlegungen und einzelne Teilantworten zu erlauben, ist die Frage, wie ein so umfangreiches, außerordentlich buntes Liedmaterial zusammengebracht werden konnte. Es kann bei dieser Erörterung davon ausgegangen werden, daß die Redaktoren nicht Abschriften einzelner Gedichte zusammentrugen, sondern in der Regel bereits auf Sammlungen zurückgreifen konnten. Auf dem Gebiet der echten Lyrik kennt das Zeitalter, wie es

scheint, keine buchmäßige Edition in der Art des Horaz. Wie uns die Handschriften lehren, gibt es aber Sammlungen, meist bescheidenen Umfangs, in denen Lieder eines einzigen Dichters zusammengestellt sind; als Beispiele mögen das Göttinger Heft mit den Gedichten des Archipoeta, die Lieder Walthers von Châtillon in Saint-Omer und die Sammlungen von Liedern des Kanzlers Philipp dienen.

Viel häufiger erscheinen jedoch in der Überlieferung die Lieder verschiedener Dichter gemischt, wobei in den seltensten Fällen auch die Namen vermerkt sind. Dabei kann das textliche Interesse den Ausschlag geben, wie in den wichtigen Sammlungen Oxford, Bodleian, Add. A. 44 und Vatic. Regin. Lat. 344, die beide wohl ein wenig älter sind als der Buranus, oder die Dichtungen sind in Musikhandschriften aufgenommen, von denen die großen Codices des Notre-Dame-Repertoires für die lateinische Lyrik der Zeit am bedeutendsten sind. Auf einen weitläufigen Zusammenhang gerade mit den beiden genannten Sammlungen in Oxford und in der Vaticana weist die Nachbarschaft je eines Paares gleicher Texte in den Carmina Burana und in jenen (vgl. Schumann zu Nr. 36f. bzw. 83f.).

Unmittelbarer ist das Verhältnis zur Notre-Dame-Tradition, und mit großer Wahrscheinlichkeit kann angenommen werden, daß eine mit Notation versehene Notre-Dame-Handschrift unter den direkten Vorfahren des Buranus war; denn eben von jenen Stücken, die die erste Texthand neumierte oder deutlich für die Neumierung vorgesehen hat, gehört eine Reihe zu dem z. B. mit dem Mediceus 29. 1 (F) gemeinsamen Bestand (Nr. 21, 27, 34, 67, 131a, 187, 189)¹⁹. Unbestimmt ist es dagegen, wieweit auch andere von der Hand 1 neumierte Stücke (s. Schumann, S. 63*) auf dieselbe Quelle zurückgeführt werden können und ob die Vorstellung vom Notre-Dame-Repertoire durch sie zu bereichern ist. Es ist weiterhin zu vermuten, daß wenigstens die von Schumann (S. 64*) mit einer gewissen Unsicherheit als n^a bezeichnete Hand, die über anderen durch F bezugten Notre-Dame-Stücken Neumen eintrug, nach der gleichen Handschrift gearbeitet hat; ob freilich auch bei der Neumierung von Nr. 30 und 48, steht dahin. Aus dieser Notre-Dame-Quelle ist die Mehrzahl der Lieder des Kanzlers Philipp, die der Codex Buranus enthält, gekommen.

Unleugbare Berührungen bestehen mit der Stuttgarter Handschrift H B 1 (Ascet.) 95 (13. Jahrhundert, aus Weingarten); obwohl nur 6 Texte derselben sich in dem ursprünglichen Bestande des Buranus wiederfinden (Nr. 47, 47a, 119, 120, 131, 131a), stehen sie doch paarweise in sehr engem Zusammenhang, und es wäre möglich, daß in Nr. 119 *Dulce solum* neben der Vorlage des erweiterten Textes für die Melodie eine dem Stuttgarter Codex näherstehende Quelle benützt worden ist.

Es sind auch mehrere Lieder, deren Texte oder Weisen in St. Martial oder seinem weiteren Bereich überliefert sind, in die Carmina Burana eingegangen, darunter als merkwürdigstes Stück das Festlied, mit dem im Kloster Solignac, südlich von Limoges, der Tag der Einnahme Jerusalems durch die Kreuzfahrer gefeiert wurde (Nr. 52)¹¹. Welche Wege der Überlieferung sie gingen, ist so wenig klar wie die Wanderung der Lieder mit romanischen Einsprengeln und des Planctus um einen englischen König, wahrscheinlich Richard Löwenherz (Nr. 122).

Den einheitlichsten Bestandteil, der erkennbar wird, bildet die lange, kaum unterbrochene Folge der Liebes-, Tanz- und Frühlingslieder, denen je eine deutsche Strophe angehängt ist (Nr. 135–148, 150–153, 155, 161–175, 179–183)¹². Nach ihrem Inhalt wurden sie zu den Reigentänzen der *clerici* gesungen, und es ist eine ansprechende Vermutung von Hans Spanke, daß die »deutschen Zusatzstrophen dazu bestimmt waren, einem Auditorium, das der lateinischen Sprache nicht mächtig war, Interesse einzuflößen oder eine aktive Teilnahme zu ermöglichen«¹³. Für diese Lieder ist als Quelle, die besonders reichlich ausgeschöpft wurde, ein Liederbuch aus Scholarenkreisen anzunehmen; auch ihre Melodien müssen noch lebendig gewesen sein, da sie in so großer Zahl nachträglich hinzugefügt wurden.

Aus alledem ergibt sich, daß mit einer Mehrzahl poetischer Sammlungen als Vorlagen gerechnet werden muß¹⁴. Der eigentümlichste Beitrag der Redaktoren ist die Aufnahme der *Versus*¹⁵.

So wenig die Entstehung der Handschrift im deutschen und nach Schumanns Feststellungen im bayerischen Sprachgebiet bezweifelt werden kann, fehlt es doch an jedem ausdrücklichen Hinweis auf ihre nähere Heimat, wie sie auch keine Angabe über ihre Ent-

stehungszeit enthält¹⁶. Darum ist es notwendig zu prüfen, welche indirekten Indizien die Handschrift samt ihren Ergänzungen liefert.

Die Anlage des eigentlichen Codex erfolgte im Zusammenwirken dreier Schreiber (h^1 , h^{1a} , h^2), von denen die Hand des zweiten (h^{1a}) nur auf fol. 27r–29r Z. 4 erscheint. Von den beiden anderen stammen, wenn man die ursprüngliche Reihenfolge der Blätter und Lagen zugrunde legt: h^1 : fol. 43r–48v Z. 21; 1r–26v; 41v Z. 19–42v; 49rv; 95v–106v und h^2 : fol. 48v Z. 22–29; 29r Z. 4–41v Z. 19; 73r–75v Z. 16; 77v–82v; 50r–72v; 83r–95r. Sie sind es auch, die sich in die Arbeit der Rubrizierung geteilt und die die meisten Initialen eingesetzt haben. Dabei hat h^1 , von dem die großzügig gezeichneten Gesichter auf fol. 86r u.s.w. herrühren, ein nicht geringes Talent entfaltet¹⁷. Wesentlicher für die Beurteilung der Schreiber ist, daß h^2 die Texte mit geringerer Sorgfalt kopiert hat.

Der Schriftcharakter aller drei Hände, die gewisse Schwankungen zeigen, ist frühgotisch; er erlaubt nicht, mit der Datierung über die Mitte des 13. Jahrhunderts herabzugehen. Die ersten beiden (h^1 und h^{1a}) sind einander sehr ähnlich; von ihrem härteren und etwas gedrungenen Stil unterscheidet sich die schlankere, in der Proportionierung der Buchstaben etwas indifferente Schrift der dritten Hand (h^2) auch dadurch, daß sich an ihr eine zunehmende Gewöhnung an die Bogenverbindungen der gotischen Schrift beobachten läßt.

Alle drei Schriften sind von wesentlich deutschem Typ, aber sowohl h^1 wie h^2 verraten, daß sie mit italienischem Schriftwesen in Berührung gekommen sind. Bei h^2 hat Paul Lehmann auf die gelegentliche Verwendung der einem ζ ähnlichen Form des z aufmerksam gemacht¹⁸; bei h^1 ist die häufige Ersetzung des r durch einen Schnörkel auf fol. 75vff. sowie die Kürzung von *vero* auf fol. 11r und jene von *servilia* und *degenerare* auf fol. 45r nicht weniger charakteristisch von italienischem Schreibstil beeinflußt. Lehmann hielt die Schreiberhände insgesamt für »unbayerisch« und nahm an, »daß sie ihre Ausbildung in einem Grenzgebiet zwischen Germanen und Romanen genossen hätten, etwa in Südtirol«. Ich möchte vermuten, daß auch im südlichen Kärnten Bekanntschaft mit italienischer Schrift bei deutschen Schreibern sich geltend machen konnte¹⁹.

Mit der oben ausgesprochenen paläographischen Datierung der eigentlichen Sammlung stimmt auch die kunstgeschichtliche Beurteilung der Illustrationen überein, deren Stil durchaus spätrömisch ist²⁹.

Hier ist freilich zu der abweichenden Meinung Stellung zu nehmen, zu der gerade Otto Schumann sich bekannt hat. Er glaubte, bei dreien der deutschen Strophen wörtliche Übernahmen aus späten Schweizer Minnesingern zu sehen und so zu einer erheblich späteren Datierung gezwungen zu sein, die die Entstehungszeit der Handschrift um zwei Menschenalter »in das sinkende 13. Jahrhundert« herabrücken würde (S. 71*)³⁰. Bei einer erneuten Erörterung der Beweisstücke Schumanns hat Peter Dronke gezeigt, daß die ohne ihren größeren Zusammenhang gesehenen Parallelen wenig stichhaltig sind und durchaus aus einem verbreiteteren Schatz von Phrasen stammen können³¹.

Schon oben wurde ausgeführt, daß die nach eigenem Plan, aber als bewußte Ergänzung der ursprünglichen Handschrift geschriebenen Blätter 107 bis 112 und VII ein wenig jünger sein können. Die Schrift ihres Rubrikators, der vielleicht auch die etwas buchgemäße Textschrift von fol. 108v Z. 8ff. schrieb, gibt nochmals zu einer paläographischen Bemerkung Anlaß. Denn sie ist ihrem Wesen nach eine elegante, etwas zurückgehaltene Brief- oder Urkundenschrift. Es wäre überraschend, einen in ihr ausgebildeten Schreiber um 1250 in einem Benediktinerkloster tätig zu sehen; weit eher würde er etwa als Sekretär an einen geistlichen Hof passen.

Aus den übrigen Einträgen und Nachträgen in der Handschrift und auf den Blättern der Fragmente und der letzten Lage, die sich auf über 30 Hände verteilen, heben sich inhaltlich zwei Gruppen heraus. Das eine sind fünf Hymnen zum Lobe der heiligen Katharina (fol. IIIr, 111v, 112r); ist diese Häufung als Symptom dafür zu deuten, daß die nunmehr vervollständigte Handschrift sich auch im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts in den Händen von Scholaren befand, die in der Siegerin über die heidnischen Philosophen ihre Patronin sahen? Das andere sind die nachgetragenen lateinischen Lieder des Marner, eines gelehrten Fahrenden, der deutsch und lateinisch dichtete: fol. 54v–55r (Nr. 3*, nach Walther von der

Vogelweide), fol. 105r und 104v (Nr. 6*, mit seinem Namen) und fol. 117r (Nr. 9*, ebenso); vielleicht ist ihm auch noch das Gedicht gegen die Geizigen (Nr. 10*) auf fol. 117r zuzuweisen, das von der auf fol. 54v f. erscheinenden Hand geschrieben ist. Ein Loblied auf den Propst Heinrich von Maria Saal (nördlich von Klagenfurt), der später Bischof von Seckau wurde, aus den Jahren 1230-1 ist darunter (Nr. 6*, fol. 105r); *Mundus finem properans* (Nr. 9*) wird von W. Meyer frühestens 1250 angesetzt. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf aus der Aufnahme der Gedichte des Marner in den Codex Buranus geschlossen werden, daß die Handschrift in einem Kreise lag, in dem der Dichter sich aufgehalten hat²⁸, und gerade mit dem Preislied dürfte es recht wohl vereinbar sein, wenn oben Herkunft des Codex aus Kärnten angenommen wurde.

Vielleicht noch bevor die Handschrift die verschiedenen Nachträge empfing, scheint sie in Auswahl kopiert worden zu sein; wenigstens ist dies die natürlichste Deutung des spitzen Zeichens, das neben vielen Gedichtanfängen steht. Nur wenig später, jedenfalls nach der Vereinigung der letzten Lage mit der Handschrift und nachdem die meisten anderen Zufügungen erfolgt waren, ist das Wirken eines Korrektors anzusetzen, dessen Hand Schumann (S. 66* f.) in dem ganzen Bande erkennt; von ihm rührt auch der zweimalige Zusatz »Marner« her, wie die Glosse *pulchri zu belli* (fol. 22r) und wie der Vers am unteren Rande von fol. 24r. Demgegenüber tritt der Anteil der anderen Korrektoren zurück. Um 1300 (nach dem Urteil Bernhard Degenharts) setzte ein begabter Künstler neben den Anfang von »Phyllis und Flora« (fol. 39r) die Sepiazeichnung einer bekränzten jungen Frau; vielleicht wollte er Venus darstellen, die göttliche Patronin der schönen jungen Damen. Die spätesten textlichen Zusätze sind der Anfang des Johannesevangeliums in deutscher Übersetzung (fol. 1r; etwa Anfang des 14. Jahrhunderts), in der A. E. Schönbach den Einfluß katharischer Lehre wahrscheinlich gemacht hat²⁹, und das Gebet an den heiligen Erasmus (fol. 49r, 14. Jahrhundert), für das durch Tilgung eines Liebesliedes Platz geschaffen wurde. Über die historischen Umstände, unter denen diese Einträge entstanden, ist nicht einmal eine Vermutung möglich³⁰, der Geist der Sammlung scheint jenen, die sie schrieben, fremd gewesen zu sein.

Die Zugehörigkeit der Handschrift zur Bibliothek von Benediktbeuern bezeugt erst der Einband, den sie im 18. Jahrhundert erhalten haben mag (Schumann, S. 5*). Aber bei aller Unsicherheit über ihre vorausgehenden Schicksale läßt ihr Ursprung sich folgendermaßen umreißen. Sie wurde um 1230 in einem südlichen Grenzbereich des bayerischen Sprachgebietes angelegt, wo italienischer Einfluß nicht fern war, vielleicht in Kärnten, vielleicht in Tirol; da schon ihre früheste Geschichte sie mit einem Kreise verbindet, in dem der Mainer nicht fremd war, so gibt dessen Gedicht auf den Propst von Maria Saal vielleicht für Kärnten den Ausschlag. Da der Codex sich ebenfalls sehr früh in den Händen von Scholaren befunden zu haben scheint und eine klösterliche Umwelt aus Gründen der Schrift unwahrscheinlich ist, so möchte man sich ihn am Hofe eines den Scholaren wohlgesinnten, bibliophilen Prälaten entstanden denken. Benediktbeuern ist als Ursprungsort endgültig aufzugeben.

Die Handschrift wurde 1803 bei der Säkularisierung des Klosters von dem Freiherrn Christoph von Aretin gefunden, der noch im gleichen Jahre daraus eine Satire gegen das Papsttum, das „Geld-evangelium“, veröffentlichte. Im Jahre 1847 veranstaltete Schmeller die erste, auch heute noch nicht ganz entbehrliche Gesamtausgabe. Nach ihm haben besonders Rudolf Peiper, Wilhelm Meyer und, mit dem größten Verdienst, Otto Schumann durch unermüdliches Sammeln der vergleichbaren Überlieferung und durch philologische Kritik geleistet, was zur weiteren Reinigung und Herstellung der Texte getan werden konnte. Durch ihre Arbeit ist auch der Abschluß der kritischen Ausgabe weit vorbereitet.

Wenn nunmehr, siebenunddreißig Jahre nachdem diese zu erscheinen begann, ein Faksimile vorgelegt wird, so wird auch damit ein lange gehegter Plan erfüllt²⁸. Denn die Carmina Burana, deren Text mit seinen zahllosen Mängeln in der kritischen Edition wie erdrückt erscheinen kann, sind als Buch ein ansehnliches Gegenstück zu den großen deutschen und provenzalischen Liederhandschriften und ein unschätzbares Denkmal des lateinischen Mittelalters und seiner Freude an Dichtung und Gesang.

ANMERKUNGEN

1) Grundlegend für das Folgende ist die eingehende Untersuchung der Handschrift von Otto Schumann im Kommentarband der Ausgabe: *Carmina Burana*. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann (Heidelberg 1930 ff.). Band I: Text. 1. Die moralisch-satirischen Dichtungen (1930). 2. Die Liebeslieder (1941). Band II: Kommentar. 1. (1930). Im folgenden verweisen die mit * bezeichneten Seiten auf die mit * paginierte Einleitung von Schumann.

2) Die Tabelle am Schluß dient der Auffindung der Texte nach Schumanns Zählung in seiner Ausgabe und erleichtert das Aufsuchen der in der Einleitung erwähnten Nummern im Faksimile.

3) Die falsche Einreihung von fol. 43–48 scheint bereits im Mittelalter vorgenommen worden zu sein, da die Schlimmbesserung der Silbe *cit* am Anfang von fol. 43r in *[stu]dio* spätestens im 15. Jh. geschah.

4) Auf dem unregelmäßigen Rest des Gegenblattes von VI sind auf dem Verso die Zeilenschlüsse *[M]aria* und *emo* erhalten, die das Faksimile nicht wiedergeben konnte. Siehe Meyer: *Fragmenta*, Taf. 10.

5) Auch hier konnten die geringen Spuren auf dem Rest des Gegenblattes, verstümmelte Buchstaben und eine einzige Neume, nicht reproduziert werden. Siehe Meyer, Taf. 12f.

6) Hinter Nr. 160 scheint für *Versus* Platz gelassen zu sein, wie vielleicht das Lied Nr. 91 nicht ganz der ersten Absicht entsprechend eine solche Lücke ausfüllt.

7) Den Nachweis muß ich einer späteren Gelegenheit vorbehalten.

8) Vgl. die Nachweise und Arbeiten von W. Lipphardt in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, 853 ff.; *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), 122 ff.; *Festschrift Heinrich Besseler* (Leipzig 1961), 101 ff.; *Die Weisen der lateinischen Osterspiele des 12. und 13. Jahrhunderts* (Kassel 1948). Zur Neumierung und Auflösung der Melodien im Codex *Buranus* vgl. B. Kippenberg: *Der Rhythmus im Minnesang, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 3 (1962), S. 42, 47, 180f.

9) Eine dreistimmige Komposition des Trinkliedes *O potores exquisiti* (Nr. 202) aus dem Spätmittelalter ist aus einer englischen Handschrift des 15. Jahrhunderts bekannt geworden. Vgl. M. F. Bukofzer: *Studies in Medieval and Renaissance Music* (London und New York 1950), 113 ff.; ders. in: A. Hughes-G. Abrahams, *New Oxford History of Music* 3 (Oxford 1960), 125 (vgl. 181); G. S. McPeck: *The British Museum Manuscript Egerton 3307* (London und Chapel Hill 1963), 92.

10) In der Anordnung dürfte jedoch der hier angenommenen Quelle vom Notre-Dame-Typ jene Handschrift viel näher gestanden haben, aus der die wie im *Buranus* verhältnismäßig nah beieinanderstehenden Nrn. 14, 15, 19, 21 in die Texthandschrift Oxford, Bodl. Rawlinson C 510 gelangten. Für F vgl. die Bände x–xi der Veröffentlichungen *Mittelalterlicher Musikhandschriften des Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, N.Y.*

¹¹⁾ Vgl. W. Lipphardt: Archiv für Musikwissenschaft 12 (1955), 122ff.

¹²⁾ Nur zwei von ihnen sind auch außerhalb des Codex Buranus überliefert: Nr. 142 (s. die Ausgabe) und 146 (in St. Gallen 627, hint. Schutzblatt, 12.-13. Jahrhundert).

¹³⁾ Der Codex Buranus als Liederbuch, Zeitschrift für Musikwissenschaft 13 (1931), 246.

¹⁴⁾ Eine unsichere Spur der Arbeit des Wählens und Ordnen, die wenigstens hier und dort auf eine gemeinsame Quelle für benachbarte Stücke hinweisen dürfte, ist wohl in den Überschriften *Unde supra* oder *Item unde supra* erhalten, die auch sonst in Sammlungen von Texten und Exzerpten nicht selten begegnen und Gemeinsamkeit der Herkunft bedeuten können. In den Carmina werden dadurch bisweilen sehr verwandte Paare verbunden (z. B. 68-69, 126-127, 168-169, 182-183), während anderwärts (z. B. 210-211) die Angabe schwerlich für die in unserer Handschrift bestehende Folge zutrifft.

¹⁵⁾ Hier verdient die von Schumann zu Nr. 28 nachgewiesene Abhängigkeit von der in Wien 1521 (12. Jh.) stehenden Spruchsammlung auch im Hinblick auf den Entstehungsort besondere Beachtung; diese ist sicher nicht eine von Otloh benützte Sammlung, wie Schumann (S. 73*) meinte, sondern ein Auszug aus seinen *Proverbia*.

¹⁶⁾ Der sichere Terminus a quo ist 1208 (Nr. 124), ein mutmaßlicher 1219 (Nr. 168a, die Neidhartstrophe, s. Schumann S. 71*).

¹⁷⁾ Schumann (S. 31*) war geneigt, dieser Hand auch die Miniaturen zuzuschreiben. - Bei der Ausschmückung gebraucht die Hand h² neben Rot auch ein liches Blau (auf fol. 3r, 5v, 6r, 10v, 12r), desgleichen h¹ ein dunkles Olivgrün (für Schnörkel, Zeilenfüßel und kleine Initialen auf fol. 60v, 61r, 88v-90r). Diese beiden Farben gibt das Faksimile im allgemeinen nicht wieder (eine Ausnahme auf fol. 89v; der Text dieser Seite rührt von h² her).

¹⁸⁾ z. B. 31v *gelatum*, 54v und öfter in deutschen Texten: 56v, 61r u. a.; dagegen nicht 7r *ancilla* (dies von h¹). P. Lehmann: Einzelheiten und Eigenheiten des Schrift- und Buchwesens (Sitzungsberichte d. Bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Abt. 1939, 9), 27; wiederabgedruckt in: Erforschung des Mittelalters 4 (Stuttgart 1961), 5.

¹⁹⁾ Vielleicht kann durch diese paläographischen Beobachtungen die von Hilka abgelehnte These von G. Bertoni, daß die Vorlagen der Texte mit romanischen Bestandteilen aus Italien stammten (Zeitschrift für romanische Philologie 36, 1912, 42ff.; vgl. Schumann, S. 73*) eine gewisse Umwertung erfahren, etwa in der Richtung, daß den Schreibern Italienisches nicht ganz fremd war.

²⁰⁾ A. Boeckler: Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit (Königstein i. Taunus 1952), Taf. 61, und (ders.) *Ars Sacra*, Kunst des frühen Mittelalters (München 1950), 104, datiert sie ins erste Drittel des 13. Jahrhunderts; O. Pächt (bei P. Dronke in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 81, Tübingen 1962, 81) weist auf die Stilverwandtschaft mit Werken der Zeit von 1220 bis 1230 hin.

In zweien der unkonventionellen Illustrationen des Codex, dem Landschaftsbild und der Szene der Schachspieler, sind Beziehungen zu recht fernen Bildtypen festgestellt worden. Vgl. K. Erdmann in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948 (Berlin 1950), 150-156; C. Nordenfalk in: *Spanska mästare*, Nationalmusei årsbok 1960 (Stockholm 1961), 30f., 33.

²¹⁾ Ausführlich hatte er diese Ansicht in der Germanisch-Romanischen Monatschrift 14

(1926) 418 ff. begründet. Neuerdings ist die Vermutung geäußert worden, daß in den Str. 5 und 6 des Trinkliedes Nr. 196:

»Bibit hera, bibit herus, . . .
Bibit ista, bibit ille.
Bibunt centum, bibunt mille«

die Fronleichnamssequenz »Lauda, Sion, salvatorem« des Thomas von Aquino von 1264 (»Sumit unus, sumunt mille, Quantum isti, tantum ille, . . . Sumunt boni, sumunt mali . . .«) parodiert werde (J. Eberle, *Psalterium profanum* [Zürich 1962], 577; K. Langosch, *Vagantendichtung* [Frankfurt a. M. – Hamburg 1963] 266). Sie ist schon durch eine Beobachtung von Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter* (München 1922; 2. Neubearb. Aufl. Stuttgart 1963), 184 f. bzw. 132 f. widerlegt, der auf einen Nachklang des Trinkliedes bei dem Magister Buoncampagno hinwies; die bei Salimbene von Parma überlieferte Episode fällt in das Jahr 1233.

²²⁾ Beiträge usw. (s. Anm. 20), 173 ff.

²³⁾ Schon Wilhelm Meyer: *Fragmenta*, 26 Anm. hat dies erwogen.

²⁴⁾ Studien zur Geschichte der altdeutschen Predigt 3 (Sitzungsberichte d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Cl. 135, 1896), 93 ff.

²⁵⁾ Ein ähnliches Erasmus-Gebet steht von einer Hand des 13. Jahrhunderts in Berlin, MS. Hamilton 53, fol. 1r (aus Kremsmünster); vgl. H. Boese: *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin* (Wiesbaden 1966), 25. Vgl. auch K. Strecker: *Poetae* 5, 81.

²⁶⁾ Schon um 1910 wurde von dem Münchener Verlag Carl Kuhn eine Faksimileausgabe angekündigt; vgl. E. Petzet-O. Glauning: *Deutsche Schrifttafeln des IX. bis XVI. Jahrhunderts aus Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München*. 2. Abt. (München 1911), zu Taf. 25.