

20./21. März 2024, Uni Bamberg
3. internes Netzwerk-Treffen

**DFG-NETZWERK
LAUTSPHÄREN DES
MITTELALTERS**

Ablaufplan

Mittwoch, 20. März 2024

- 13:00–15:00 Begrüßung; Kapitel *Stimme* und Kapitel *Belliphonie*
15:00–15:30 Kaffeepause
15:30 Spaziergang zum Dom, Führung (16:00)
17.30–19:30 Kapitel *Olifant* und Vorstellung des *Compendium sonicum* (Patrick Täuber)
20.00 Abendessen in der *Brudermühle* (Schranne 1)

Donnerstag, 21. März 2024

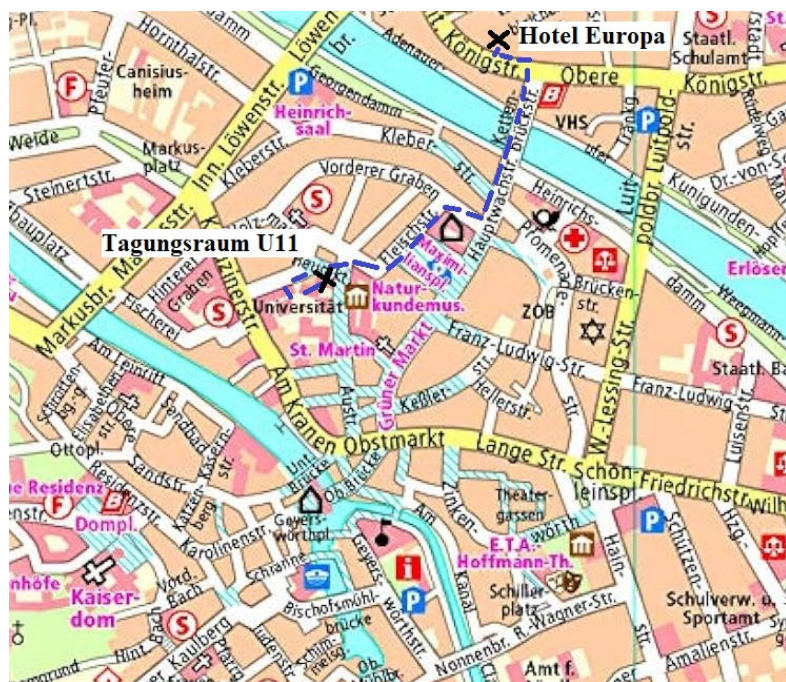
- 09:00–11:00 Kapitel *Schmiede* und Kapitel *Kult, Kirche, Kloster*
11:00–12:00 Ausblick auf die weitere Netzwerk-Arbeit; Schlussrunde

Adressen:

Tagungsort: Sitzungszimmer der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften (U11/00.16)
An der Universität 11
96047 Bamberg

Hotel Europa
Königstr. 6-8
96052 Bamberg

Restaurant *Brudermühle*
Schranne 1
96049 Bamberg



Kontakt: Christoph Schanze
christoph.schanze@uni-bamberg.de
0176/61257758

Reader

Inhaltsübersicht

Kapitel <i>Stimme</i>	S. 1
Kapitel <i>Belliphonie</i>	S. 18
Kapitel <i>Olifant</i>	S. 35
Kapitel <i>Schmiede</i>	S. 44
Kapitel <i>Kult, Kirche, Kloster</i>	S. 58

(die Kapitel *Belliphonie*, *Olifant*, *Schmiede* und *Kult, Kirche, Kloster* liegen in einer vorläufigen Fassung vor, zum Teil fehlen noch Teilkapitel)

Die Stimme im Mittelalter

In einer vorwiegend oralen Kultur spielte die menschliche Stimme eine kaum zu überschätzende Rolle. Die folgenden Quellenausschnitte greifen drei Aspekte zu Klang, Perzeption und Resonanz der Stimme heraus: Die Stimme des Sängers, die Stimme des rhetorisch geschulten Redners und die Wirkung der Stimme im höfischen Umfeld. Im Mittelalter wurden diese Funktionen denn auch sehr differenziert betrachtet. Auf die Stimme war besondere Sorgfalt zu verwenden, um die Zuhörer in den Bann zu ziehen, sie emotional zu berühren, ihre Sinne und Gemüter zu Begeisterung, innerer Erbauung und zu besserem Verstehen hinzuführen. Die Überlegungen der Gelehrten basierten auf der antiken Rhetorik, die Sprache und Musik in enger Beziehung behandelte, da sich darin die höchste Stufe menschlicher Kunstäußerung manifestierte. Dies vor dem Hintergrund, dass die göttergleich verehrten epischen Dichter-Sänger die in Hexametern gehaltenen Heldenerzählungen gleichsam metrisch ‚musikalisierten‘ und in singendem Tonfall vortrugen, während die Chöre in der Tragödie die Funktion des von den Göttern eingesetzten Erzählers, Kommentators sowie auch Bekenners und Mahners einnahmen. Die primär akustische Dimension audiovisuell geprägter öffentlicher Sprechakte und vokaler Musik, sei es in der Liturgie im Kirchenraum oder im weltlichen Minnesang auf den Burgen der Ritter und Könige, dürfte mithin hinsichtlich der Wahrnehmung und des kulturellen Gedächtnisses nach modernen Erkenntnissen die tiefere, letztlich ins Unbewusste reichende Komponente gewesen sein, was deren Bedeutung noch unterstreicht.

Die *Etymologiae* des Isidor von Sevilla – Das „Grundbuch des ganzen Mittelalters“

Quellentext

Caput XX. De musica: De prima divisione musicae quae harmonica dicitur.

1 Prima divisio Musicae, quae **harmonica** dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, vel chorus, vel ad omnes qui voce propria canunt. Haec **ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum**, ex quo colligitur Musica, quae in homine **vox** appellatur.

2 **Vox est aer spiritu verberatus**, unde et verba sunt nuncupata. Proprie autem vox hominum est, seu inrationabilium animantium. Nam in aliis abusive non proprie sonitum vocem vocari, ut: *vox tubae infremuit*. (Virg. Aen. 3, 556)

...

Kap. XX. Von der Musik: Vom ersten Teilgebiet der Musik, das Harmonie genannt wird.

1 Das erste Teilgebiet der Musik, das **Harmonie** genannt wird und die Melodiegestaltung (*modulatio*) der Stimme beinhaltet, gehört zu den Komödien, den Chören und zu allen, die mit eigener Stimme singen. Diese bringt **aus dem Geist und dem Körper eine Bewegung** hervor, und **die Bewegung einen Ton**, aus welchem Musik zusammengefügt wird, die beim Menschen **Stimme** genannt wird.

2 Die **Stimme** ist **durch Atemhauch [an]geschlagene** (*verberatus*) **Luft**, wonach auch die Worte (*verba*) benannt sind. Genau genommen aber ist die Stimme ein Kennzeichen des Menschen oder der unvernünftigen Tiere. Denn in den anderen Fällen wird ein Ton nur missbräuchlich und nicht eigentlich Stimme genannt, wie z.B. bei: *Die Stimme der Tuba brauste*. ...

Harmonica est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio.

3 Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores graviusque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cujus contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae.

4 Euphonia est suavitas vocis. Haec et melos a suavitate et melle dicta.

...

7 Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit: cuius genera in quindecim partibus musici dividerunt, ex quibus hyperlydius novissimus et acutissimus, hypodorius omnium gravissimus.

8 Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedat autem sonus cantum.

9 Arsis est vocis elevatio, hoc est initium. **Thesis** vocis positio, hoc est finis.

10 Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae. **Perspicuae voces** sunt, quae longius protrahuntur, ita ut omnem inpleant continuo locum, sicut clangor tubarum.

11 Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus, qualis est infantium, vel mulierum, vel aegrotantium, sicut in nervis. Quae enim subtilissimae cordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt.

12 Pingues sunt **voces**, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. **Acuta vox** tenuis, alta, sicut in cordis videmus. **Dura vox** est, quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonus, quotiens in durum malleus percutitur ferrum.

13 Aspera vox est rauca, et quae dispergitur per minutos et indissimiles pulsus. **Caeca vox** est, quae, mox emissa fuerit, conticescit, atque

Harmonisch dagegen ist die **modulationsfähige Stimme** und der **Wohlklang** vieler Töne bzw. ihrer Vereinigung.

3 Die Symphonia [„Zusammenklang“] definiert sich als richtige Mischung in der Kombination aus tiefen und hohen Tönen, sei es in der Stimme, durch Blasen oder Schlägen [der Instrumente]. Dadurch harmonieren die höheren und tieferen Töne, denn würden sie miteinander dissonieren, wäre der Gehörssinn verletzt. Deren Gegenteil ist die **Diaphonia** [Dissonanz, „Auseinanderklingen“], was abweichende bzw. missklingende Stimmen meint.

4 Euphonia ist der süße Klang der Stimme, **Melos** [„Chorlied“] genannt nach der Süße des Honigs (*mel*). ...

7 Der Ton ist der gehobene Ausdruck der [Sing-]Stimme. Durch ihn gibt es nämlich die [vielfältige] harmonische Differenzierung und Fülle, die in der Akzentuierung bzw. im ununterbrochenen Fortgang besteht. Deren Ausdrucksmittel haben die Musiker in 15 Modi bzw. Tonarten gegliedert, von denen der *Hyperlydius* der neueste und höchste, der *Hypodorius* von allen der gewichtigste ist.

8 Der Gesang ist die Modulation [Abwandlung, „Beugung“] der Stimme, denn der Ton ist gerade; der Ton aber geht dem Gesang voraus.

9 Die Arsis ist die Hebung der Stimme am Anfang, die **Thesis** ist ihre Senkung am Ende.

10 Süße, angenehme Stimmen sind schlicht und voll, hell und hoch. **Deutliche Stimmen** sind jene, die länger ausgehalten werden, sodass sie durchgehend den ganzen Ort erfüllen, wie der laute Schall der Naturtrompeten.

11 Feine Stimmen sind diejenigen, in welchen kein Hauch ist, in der Art wie sie die Kinder haben oder die Frauen und Kranken. Sie entsprechen den [Darm-]Saiten, die feinste und zarte Töne aussenden.

12 Voll sind die **Stimmen**, wenn viel Atemluft gleichzeitig austritt, wie bei Männern. Die **hohe Stimme** ist zart, wie wir es bei den Saiteninstrumenten gesehen haben. Die **harte Stimme** äussert ihre Töne ungestüm, wie der Donner oder ein gemeißelter [„geschmiedeter“] Klang, so wie gewöhnlich der Hammer das Eisen schlägt.

13 Die raue Stimme ist heiser, und verbreitet sich durch kleine und unregelmässige Impulse [„Schläge“]. Eine **blinde Stimme** ist eine, die –

suffocata nequaquam longius producitur, sicut est in fictilibus. **Vinnola est vox mollis atque flexibilis.** Et vinnola dicta a vinno, hoc est cincinno molliter flexo.

14 Perfecta autem **vox est alta, suavis et clara:** alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adinpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est.

kaum angestimmt – gleich wieder verstummt und als eine erstickte ganz und gar nicht länger hervorgebracht werden kann wie bei einem Tongefäß. Lieblich erscheint eine **weiche Stimme**, welche biegsam (variationsfähig) ist. Benannt wird sie nach der geschmeidig gebogenen Locke (*vinnus*).

14 Die perfekte Stimme aber ist **hoch, lieblich und klar**; hoch, um der [sublimen] Höhe [der Göttlichkeit] zu genügen, klar, damit sie die Ohren füllt, lieblich, damit sie den Seelen der Hörer schmeichelt. Wenn ihr auch nur etwas davon fehlt, ist die Stimme nicht perfekt.

Quelle: Isidor von Sevilla, *Etymologiae* (um 600), Buch 3: *De quatuor disciplinis mathematicis* – Von den vier mathematischen Disziplinen, *De musica*. Edition: J.-P. Migne, Patrologia Latina (PL) Bde. 81–83, hier Bd. 82, S. 164–170. Übersetzung: Therese Bruggisser-Lanker.

Links: https://la.wikisource.org/wiki/Etymologiarum_libri_XX/Liber_III#De_Mvisca.

http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Isidorus/isi_et03.html.



Isidor von Sevilla (rechts mit Schreibfeder) neben Bischof Braulio von Saragossa, dem er seine Enzyklopädie widmete.

Isidor von Sevilla, *Etymologiae*,

Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 167, 2. Hälfte 10. Jh.

Zum Autor

Isidor von Sevilla, lat. *Isidorus Hispalensis*, geboren um 560 in Cartagena, wirkte ab etwa 600 bis zu seinem Tode am 4. April 636 als Erzbischof von Sevilla. Sein Lebensweg fällt demnach in die unruhige Völkerwanderungszeit unter den Westgoten in Hispanien, die in Konkurrenz bzw. als Nachfolger der Oströmer auf der Iberischen Halbinsel herrschten. Das bekannteste Werk unter seinem reichen Schrifttum ist die unvollendet gebliebene, 20 Bücher umfassende Enzyklopädie *Etymologiarum sive originum libri XX*, die das Wissen der Spätantike zusammenfasste und dank der Überlieferung in über 1000 Handschriften zum „Grundlagenbuch des ganzen Mittelalters“ (*Ernst Robert Curtius*) werden sollte. Besonders wirkmächtig waren die ersten drei Bücher zu den *artes liberales*, die das literarische *Trivium* (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und das mathematische *Quadrivium* (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) behandelten, das Fundament jeder höheren Bildung im Mittelalter. Mit seinem Titel prägte Isidor die hermeneutische Methode zur Wortbestimmung und damit den Begriff der „Etymologie“, wie wir ihn heute kennen. Seine wichtigsten Quellen – ohne dass er sie immer nennen würde – waren Quintilianus, Augustinus, Hieronymus, Cassiodor, Martianus Capella oder Boethius. Entsprechend seinem etwa zwanzig Jahre älteren Zeitgenossen Gregor dem Großen, Papst von 590–604, bekannt als Neuordner der Liturgie

und Namensgeber des Gregorianischen Chorals, gilt der bedeutende Gelehrte gemeinhin als letzter der Kirchenväter, die mit ihren Schriften die christliche Theologie der ersten Jahrhunderte entscheidend mitgestalteten.

Kommentar

Die Ausführungen zur Stimme finden sich im Kapitel zur Lehre von der Musik, die etymologisch von den „Musen“, den Töchtern des Jupiter und der Memoria, herleitet. Wie laut Isidor schon die Alten (*antiqui*) sagten, suchten sie durch die Kraft ihrer Lieder und die rhythmisch-metrische Gestaltung der Stimme zu gefallen, denn da man die in der Zeit verfließenden Töne nicht aufschreiben könne, würden sie dank ihrer Ausdruckskraft in Erinnerung gehalten (Kap. XV). Diese Bemerkung verweist auf die große Bedeutung der mündlichen Überlieferung, denn die Griechen wie später die Frühbyzantiner beschränkten sich auf eine rudimentäre musikalische Notenschrift, waren doch ihre Texte einzig mit Tonhöhenakzenten bzw. Artikulationszeichen versehen. In der Tat hatte bereits Platon in seiner *Politeia* die *mousikê* – beeinflusst durch die pythagoreische Tradition – als Einheit von Wort, Musik und Tanz verstanden, repräsentiert durch den Tanz der Musen mit Apollon, dem Musenführer und Gott der Künste. Ihre beiden Konstituenten *harmonia* und *rhythmos* waren engstens verbunden und für die menschliche Seele von grösster Bedeutung, „weil Rhythmus und Harmonie am tiefsten ins Innere der Seele eintauchen und sie am stärksten ergreifen und ihr Wohlgestaltetheit bringen [...]“ (Sier 2010: 141). Auch für Isidor entspringt der klingende Ton aus einer Bewegung von Geist und Körper, die beim Menschen „Stimme“ (*vox*) genannt würde. **(1)** Schon im Hinblick auf die Qualitäten der Musik (Kap. XVII) hatte er bemerkt, die Musik bewege die Affekte (*musica movet affectus*) und versetze die Sinne in verschiedene Zustände, eine Huldigung an die allesumfassende Wirkmacht dieser Disziplin, wie sie ihr noch für Jahrhunderte zugeschrieben werden sollte.

Wenn Isidor die Stimme als Kennzeichen des Menschen und der Tiere in Worte zu fassen sucht, bezieht er sich wiederum auf ältere Modelle, vor allem auf die aristotelische Vorstellung eines durch Atmung erzeugten Schlages, für den er andernorts sowohl die Kehle wie die *arteriae* (luftleitende Körperkanäle) verantwortlich macht, während die Töne durch die Bewegung der Zunge gegliedert, d.h. artikuliert werden (Schulz 2014: 28 bzw. 75f.). Entscheidend ist für ihn eine harmonische, durch die Fähigkeit zur *modulatio* geprägte Stimme, womit er die Melodiegestaltung anspricht. **(2)** Der Wohlklang (*harmonia* oder *concordia*) im Zusammenspiel der Töne, wie auch immer sie hervorgebracht werden, **(3)** sollte bis ins 18. Jahrhundert zum eigentlichen Paradigma europäischer Musik avancieren. Als Beweis diene Isidor, dass selbst die Welt aus der Harmonie der Töne zusammengefügt sei und der Himmel sich unter dem Takt der *harmonia* drehe (Kap. XVII). In der zusätzlichen Erwähnung der *euphonia*, die sich auf das „süße“ liedhafte Melos bezieht, spiegelt sich die kategoriale Unterscheidung der Stimme in Sprechen und Singen. **(4)** Auf diese Weise wird die Möglichkeit der harmonischen Differenzierung in der kontinuierlichen Bewegung zum Dreh- und Angelpunkt seiner Argumentation, die Singstimme und nicht die Sprechstimme sei zum gehobenen Ausdruck prädestiniert, da sie mit der Variabilität der Tonarten wie der rhythmisch-metrischen Akzentuierung über mehr Ausdrucksmittel gebiete. **(7)** Der Gesang (*cantus*) erscheint demnach als „Biegung“ der Stimme im tonräumlichen Auf und Ab der melodischen Aufeinanderfolge der einzelnen Töne, die für sich allein genommen nur auf *einer*

Tonhöhe erklingen. (8) Als Arsis bezeichnet er die Aufwärtsbewegung, als Thesis das Niedersinken der Stimme. (9)

Analog zu Quintilian, wenn auch in viel bescheidenerem Rahmen, beschreibt Isidor danach eine kleine Auswahl von Stimmqualitäten, wobei er von bestimmten Charakteristiken der natürlichen Stimmen ausgeht: den feinen, zarten Stimmen, wie sie Kindern, Frauen und Kranken eigen sind, (11) den vollen Stimmen, die viel Atemluft voraussetzen, wie sie bei den Männern auftreten, (12) oder den rauen, heiseren oder gar „blinden“, resonanzlosen Stimmen, welche kaum für einen ansprechenden Gesang taugen. Wünschenswert ist eine flexible und weiche, d.h. eine biegsame, variationsfähige Stimme, wie sie auch Quintilian (gegenüber der harten Stimme) als vorteilhaft angeführt hatte (Müller 1969: 38). Mit der hübschen Metapher einer geschmeidigen, weich schwingenden Locke bringt er seine Vorstellung perfekt auf den Punkt. (13) Ein wichtiges Kriterium im Stimmenkatalog ist die gute Hörbarkeit, was deutlich vernehmbare, weittragende und ausdauernde Stimmen erfordert, die bei Quintilian als hell, laut und klar definiert werden (Müller 1969: 114). (10) Die Bevorzugung der hohen, lieblichen und klaren Stimme findet auch bei Isidor ihren Ausdruck, da er sie zum Schluss als die perfekte Stimme einstuft: Durch ihre Klarheit solle sie die Ohren füllen und durch ihre Lieblichkeit und Süße den Seelen der Zuhörer schmeicheln, um ihre Herzen für die vermittelte Botschaft zu gewinnen. Als Bischof dürfte er dabei an den Kirchengesang gedacht haben, ebenso bei der Begründung des Ideals der hohen Stimme: Es sind die sublimes heiligen Worte Gottes, die im Gottesdienst engelsgleich den Kirchenraum erfüllen, ihrer Erhabenheit wegen sind nur die vollkommenen Stimmen für den die sinnlichen Grenzen transzendierenden Lobgesang angemessen. (14) „Denn wer von den Gläubigen möchte daran zweifeln, dass gerade in der Stunde des Opfers [...] die Himmel sich öffnen [...] und die Chöre der Engel zugegen sind? Oben und Unten verbinden sich, Himmel und Erde, Sichtbares und Unsichtbares werden eins“ (Gregor der Große, *Dialogi* IV).

Die Schönheit der Stimme (*vox*) wurde zum Massstab eines Klangideals, das die große Tradition der europäischen Vokalmusik begründete. „Die Stimme ist ein gewisser Ton eines beseelten Wesens“ und sie ist „ein bedeutungsvoller Ton (Laut)“, etwa im Gegensatz zum Husten – so beschrieb Aristoteles das Wesen der Stimme (*phone*) in *De anima* (Aristoteles 1995: 111/113). Die menschliche Stimme ist die beseelte Stimme, die Bedeutung trägt; es ist der Logos, das Wort, das im performativen Akt klanglich zur Wirkung gebracht wird. Die Seele wiederum ist das Prinzip eines natürlichen Lebewesens, das die ihm innewohnende Bewegung (*motus*) aus dem Körper herausbewegen und zu einem Ton formen kann. (1) Im gestisch-motionalen Charakter der Stimme sowohl beim rhetorischen Sprechen wie beim Singen verbinden sich somit Körper, Geist und Emotion (das „Herausbewegte“) zu einem Ganzen. In ihrer lebendigen Direktheit verleiht die Stimme dem Menschen die Möglichkeit tief empfundener, universaler Expression unter vielfältiger Klanggestalt, sei es in der Konturierung der Melodie, der bewussten Formierung musikalischer Figuren, in der Lautstärke oder im Setzen von Pausen in der kontinuierlichen Klangrede.

Der Klang in seiner unmittelbar verständlichen Symbolhaftigkeit trug bereits in sich eine Bedeutungsvielfalt, die Isidor auch für den Lektor forderte, der nach Art der Propheten mit hoher Stimme gleich einer Tuba das Wort Gottes predigen und folglich über die wissenschaftlich fundierte Unterscheidungsgabe im oratorischen Vortrag verfügen sollte.

Sique expeditus, uim pronuntiationis tenebit ut ad intellectum mentes omnium sensusque permoueat, discernendo genera pronuntiationum atque exprimendo proprios sententiarum

affectus, modo indicantis uoce, modo dolentis, modo increpantis, modo exortantis, siue his similia, secundum genera propriae pronuntiationis.

(Isidorus Hispalensis, *De lectoribus*. In: *De ecclesiasticis officiis* II, XI. Ed. Christopher M. Lawson. Corpus Christianorum. Series Latina CXIII, Turnhout 1989, 70.)

Auf diese Weise frei von Hindernissen kann er die Kraft der Deklamation steuern, um das denkende Verstehen und alle Sinne in Bewegung zu setzen, indem er durch die Artikulationsarten den Affekt der einzelnen Gedanken zum Ausdruck bringt, durch den Tonfall seiner Stimme anzeigend, ob betrübter Schmerz, scheltender Tadel, Ermunterung oder Ähnliches angebracht sei, je nach den Regeln der öffentlichen Rede.

Kam im Gesang noch die Musik als quasi eigenständige ‚Sprache‘ hinzu, die selbst Affekte darstellen und bestimmte Wirkungen hervorrufen konnte, ergaben sich weit mehr klangliche Ausdrucksformen bei der exegetischen Umsetzung der Texte. Die emotional eindringliche Tongebung sollte noch für die Liturgie des ganzen Mittelalters gelten, verlangte doch Rupert von Deutz 1111/12 in seinem Buch über den Gottesdienst (*De diuinis officiis*) in Bezug auf die Wechselgesänge der Responsorien: Die Kategorien der Trauer und der Freude seien unbedingt zu beachten, denn wenn der Lektor Busse predige oder über das Leiden Jesu klage, hätte die Chorschola im Antwortgesang zu weinen, wenn er dagegen von der Freude des Reiches Gottes singe, hätte sie einträchtig in frohem Jubel zu jauchzen und zu „tanzen“ (Bruggisser-Lanker 2016: 449f.). Mittelalterliche sakrale Musik war denn auch daraufhin ausgerichtet, nach den ihr eigenen, kosmisch fundierten Gesetzen die geheimnisumhüllten Worte in affektbewegender Imitation zu ‚schmücken‘ und als eine rhetorisch gesteigerte, den Himmel öffnende Kunst immanente Dimensionen zu überschreiten.

Literatur

Aristoteles: Über die Seele. Griechisch – Deutsch. Mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar hg. von Horst Seidl, Hamburg 1995.

Therese Bruggisser-Lanker: *Os meum aperui* – Musik und visionäre Liturgieexegese bei Rupert von Deutz. In: Musik der mittelalterlichen Metropole. Räume, Identitäten und Kontexte der Musik in Köln und Mainz, ca. 900–1400. Hg. von Fabian Kolb, Kassel 2016, 437–464.

Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

Pia Ernstbrunner: *Vocis enim factor ... ab anima movetur*. Die menschliche Stimme im Fachschrifttum des Spätmittelalters. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 26 (2002), 59–78.

Hartmut Krones, Art. *Musik und Rhetorik* in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12553>

Ulrich Müller: Zur musikalischen Terminologie der antiken Rhetorik: Ausdrücke für Stimmanlage und Stimmgebrauch bei Quintilian, *Instituta oratoria* 11,3. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 26 (1969), 29–48 und 105–124.

Matteo Nanni: Figurationen der Stimme. Ansatzpunkte in Philosophie und Musiktheorie des Mittelalters. In: *Bild und Stimme*. Hg. von Maren Butte und Sabina Brandt. München 2011, 257–287.

Verena Schulz: *Die Stimme in der antiken Rhetorik*, Göttingen 2014.

Kurt Sier: Platon, in: *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*. Hg. von Stefan Lorenz Sorgner und Michael Schramm, Würzburg 2010, 123–166.

Die *Unterweisung der Geistlichen* des Rabanus Maurus – ein frühmittelalterliches Lehrbuch für Kleriker vom „erfolgreichsten Autor des neunten Jahrhunderts“

De Lectoribus.

Lectiones pronuntiare antiquae institutionis esse iudaeorum traditio habet. Nam et ipsi legitimis praefinitisque diebus ex lege et prophetis lectiones in synagogis utuntur, et hoc de veteri patrum institutione servantes. Est autem **lectio non parva audientium aedificatio**, unde oportet, ut quando psallitur, psallatur ab omnibus, cum oratur, oretur ab omnibus, cum lectio legitur, **facto silentio ea quae auditur, audiatur a cunctis**.

Nam et si tunc superveniat quisque, cum lectio celebratur, adoret tantum deum et praesignata fronte aures sollicitate commodet. Patet tempus orandi cum omnes oramus; patet cum voluerit orare privatim obtentu orationis, ne perdideris lectionem, quia non semper eam quilibet paratam potest habere, cum orandi potestas in promptu sit.

Nec putes parvam nasci utilitatem ex lectionis auditu; siquidem oratio ipsa fit pinguior, dum mens recenti lectione saginata per divinarum rerum, quas nuper audivit, imagines currit. Nam et Maria, soror Martae, quae sedens ad pedes Iesu sorore neglecta verbum intentius audiebat, bonam partem sibi elegisse domini voce firmatur. Ideo et **diaconus clara voce silentium admonet**, ut sive **dum psallitur**, sive dum lectio pronuntiatur, ab omnibus unitas conservetur, ut **quod omnibus praedicatur**, aequaliter ab omnibus audiatur.

Quicumque enim **legendi officium** decenter et rite peragere vult, **doctrina et libris debet esse imbutus** sensuumque ac verborum scientia perornatus, ita ut in distinctionibus sententiarum intellegat, ubi finiatur iunctura, ubi adhuc pendeat oratio, ubi sententia extrema claudatur; sique expeditus **vim pronuntiationis** obtinebit, **ut ad intellectum mentes omnium sensusque permoveat** discernendo genera pronuntiationum atque **exprimendo proprios sententiarum affectus**,

Über die Lesungen.

Die Überlieferung hält fest, es sei Pflicht der Juden, Lesungen der alten Unterweisung zu verkünden. Denn auch sie verwenden an bestimmten und vorher festgelegten Tagen Lesungen aus dem Gesetz und den Propheten in den Synagogen und wachen dadurch über die alte Unterweisung der Väter. **Die Lesung aber ist keine geringe Erbauung der Zuhörer**, weshalb es nötig ist, dass, wenn Psalmen gesungen werden, von allen gesungen wird, wenn gebetet wird, von allen gebetet wird, wenn eine Lesung gelesen wird, unter Wahrung der Ruhe das, was gehört wird, von allen gehört wird.

Denn wenn jemand unvermutet hinzukäme, wenn die Lesung stattfindet, möge er nur Gott anbeten und [ihr] nach einem Kreuzeszeichen an der Stirn aufmerksam das Ohr leihen. Die Zeit zu beten ist offenkundig, wenn wir alle beten; es ist offenkundig, wenn jemand privat beten will aus Vorziehung des Gebetes, dass du nicht die Lesung versäumst, weil man diese nicht immer angeboten haben kann, während die Möglichkeit zu beten leicht zur Verfügung steht.

Und glaube nicht, dass [nur] geringer Nutzen aus dem Hören der Lesungen entsteht; weil ja das Gebet selbst fruchtbar wird, wenn der Verstand, nach einer kurz zurückliegenden Lesung genährt durch die Vorstellungen der göttlichen Dinge, die er jüngst hörte, rasch vorankommt. Denn dass auch Maria, die Schwester der Marta, die zu den Füßen Jesu sitzend unter Vernachlässigung ihrer Schwester sehr intensiv das Wort hörte, sich den guten Teil erwählt hatte, wird durch die Stimme des Herrn bestätigt. [Lk 10,39–42] Deshalb **mahnt der Diakon auch mit deutlicher Stimme zur Ruhe**, damit von allen die Einheit bewahrt werde, **wenn Psalmen gesungen** werden oder wenn eine Lesung verkündet wird, damit, **was allen gepredigt wird**, ebenso von allen gehört werde.

Wer immer nämlich das **Amt des Lesens** schicklich und hinreichend ausfüllen will, muss **mit der Lehre und den Büchern erfüllt sein** und mit dem Wissen der Sinne und der Worte besonders ausgezeichnet, damit er so in der Verschiedenheit der Sätze bemerke, wo eine Verbindung beendet werden soll, bis wohin eine [wörtliche] Rede gehen soll, wo ein Satzende abgeschlossen werden soll; und so ausgerüstet wird er die **Kraft des Vortrags** erlangen, damit er die **Gemüter und Sinne aller zum Verstehen hinführe**, indem er die Arten der Vorträge unterscheidet und **den eigentlichen Sinn [Affekt] der Sätze ausdrückt**, bald mit der Stimme einfach anzeigend,

modo voce indicantis simpliciter, **modo dolentis, modo indignantis, modo increpantis, modo exhortantis, modo miserantis, modo percunctantis** et his similia secundum genus propriae pronuntiationis exprimenda sunt. Multa sunt enim in scripturis, quae nisi proprio modo pronuntientur, in contrariam recidunt sententiam, sicuti est: Quis accusabit adversus electos dei? Deus qui iustificat. Quod si quasi confirmative non servato genere pronuntiationis suae dicatur, magna perversitas oritur. [...]

Et alia multa sunt, quae propriam similiter vim pronuntiationis quaerunt. Praeterea et **accentuum vim** oportet lectorem scire, ut noverit, in qua syllaba vox protendatur pronuntiantis, quia multae sunt dictiones, quae solummodo accentu discerni debent a pronuntiante, ne in sensu earum erretur. Sed haec a grammaticis discere oportet.

Porro **vox lectoris simplex esse debet et clara** et ad omne pronuntiationis genus accomodata; **plena succo virili agrestem et rusticum effugiens sonum**, non humilis, nec adeo sublimis, non fracta, non tenera, **nihilque femineum sonans**, non habens inflata vel anhelantia verba, non in faucibus frendentia, nec oris inanitate resonantia, nec aspera frendentibus dentibus, non hiantibus labris prolata, sed pressim aequabiliter et leniter et clare pronuntiata, ut suis quaeque litterae sonis enuntientur, et unum quodque verbum legitimo accentu decoretur nec ostentationis causa frangatur oratio.

Corporis quoque **motu impudentem habere non debet, sed gravitatis speciem. Auribus enim et cordi consulere debet** lector, non oculis, ne potius ex se ipso expectatores magis quam auditores faciat. Vetus opinio est, lectores pronuntiandi causa **praecipuam curam vocis habuisse, ut exaudiri in tumultu possint;** unde et dudum lectores praecones vel proclamatores vocabantur.

Die Quelle

Hrabanus Maurus: De institutione clericorum – Über die Unterweisung der Geistlichen. Übersetzt und eingeleitet von Detlev Zimpel, 2 Bde., Turnhout 2006 (Fontes Christiani 61), Bd. 2, S. 398–405.

bald **schmerzerfüllt**, bald **entrüstet**, bald **tadelnd**, bald **ermahnend**, bald **mitleidend**, bald **fragend**, und wie dergleichen mehr gemäss der Art des jeweiligen Vortrags auszudrücken ist. Es gibt nämlich viel in den Schriften, das, wenn es nicht in der richtigen Weise vorgetragen wird, den Sinn ins Gegenteil verwandelt, wie zum Beispiel: Wer wollte gegen Auserwählte [Gottes] Klage erheben? Gott selbst ist es ja, der rechtfertigt. [Röm 8,33] Was, wenn es wie bestätigend ohne Beachtung der Art seiner Aussprache gesagt wird, eine große Verkehrtheit hervorruft. [...]

Und es gibt noch viele andere Dinge, die ähnlich die eigene Bedeutung der Aussprache erfordern. Außerdem muss der Lektor auch **die Bedeutung der Akzente** kennen, damit er weiss, auf welcher Silbe die Stimme des Sprechenden erhoben wird, weil es viel Ausdrücke gibt, die nur durch die Betonung vom Sprechenden unterschieden werden müssen, damit man nicht in ihrem Sinne verunsichert werde. Aber dies muss man von den Grammatikern lernen.

Weiterhin **muss die Stimme des Lektors einfach und klar sein** und zu jeder Art der Aussprache geeignet; **voll mit männlicher Kraft, einen derben und bäuerischen Ton vermeidend**, nicht unterwürfig, geschweige denn überschwänglich, nicht gebrochen, nicht weichlich und **nicht weibisch klingend**, keine aufgeblasenen oder schnaufenden Wörter habend, nicht im Rachen reibend, weder in der Leere des Mundes widerhallend, noch rau mit knirschenden Zähnen, nicht mit klaffenden Lippen hervorgestossen, sondern gemässigt und gleichmässig und sanft und klar ausgesprochen, damit die einzelnen Buchstaben mit ihren Lauten ausgesprochen werden, und ein jedes Wort mit der vorgeschriebenen Betonung geziert und die Rede nicht der schlechten Auffälligkeit halber zerstört werde.

Er [der Lektor] soll auch nicht durch Bewegung des Körpers eine schamlose Erscheinung haben, sondern eine würdevolle. Den Ohren und dem Herzen nämlich soll der Lektor dienen, nicht den Augen, damit er nicht eher aus sich selbst heraus die Zuschauer mehr anrühre als die Zuhörer. Eine alte Ansicht ist, dass die Lektoren der Aussprache halber eine **besondere Sorgfalt auf ihre Stimme** gehabt haben, um [selbst] **im Lärm gehört werden zu können**; weshalb die Lektoren auch lange Herolde oder Ausrufer genannt wurden.



Hrabanus Maurus (links), begleitet von Alkuin (hinten), übergibt sein Buch *De laudibus sanctae crucis* an den Hl. Martin von Tours, Fulda um 830–40
Wien, ÖNB Cod. 652, fol. 2v

Zum Autor

Isidor von Sevilla erwähnte die menschliche Stimme nicht nur in seinen berühmten *Etymologiae*, sondern er befasste sich auch in einer anderen Schrift mit ihr, die sich mit den „kirchlichen Pflichten und Ämtern“ (*De ecclesiasticis officiis*) beschäftigt. Dort geht es nicht zuletzt um die Liturgie und eben um Ämter, wie etwa dasjenige des Lektors. Dass Isidor im frühen Mittelalter gelesen wurde, können wir anhand von Rabanus Maurus ersehen, dessen Handbuch für Geistliche (*De institutione clericorum*) eine intensive Isidorrezeption aufweist. Rabanus, den man im Althochdeutschen eigentlich mit H schreiben müsste (*Hrabanus* – „der Rabe“) wurde um 780 in Mainz geboren und war einer der bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit. Maurus ist ein ehrender Beiname, der sich auf den Lieblingsschüler des heiligen Benedikt bezieht und den Rabanus selbst geführt hat (Judic 2010: 16). Bereits mit acht Jahren wurde er als „Kindermönch“ (*puer oblatus*) dem Kloster Fulda übergeben, wo er den Unterricht des großen und einflussreichen angelsächsischen Gelehrten Alkuin besuchte (Haarländer 2006: 20), der 782 die Hofschule Karls des Großen an der Aachener Königspfalz übernahm und dort mit der Bildungsreform die sog. karolingische Renaissance oder *Renovatio* begründete, die einen beispiellosen kulturellen Aufschwung in Gang setzte. 801 wurde Rabanus Diakon, einige Zeit später studierte er bei seinem Lehrer, der sich inzwischen in Tours aufhielt, die *artes liberales*, also das bereits erwähnte *Trivium* und das *Quadrivium* (ebd. 20 f.). Schließlich erhielt er in Fulda das Amt des Klosterschulmeisters, allerdings scheint er bei seinen Schülern und auch beim damaligen Abt nicht immer beliebt gewesen zu sein (ebd. 22 f.).

Noch vor seiner Weihe zum Priester im Jahr 814 verfasste er ein Werk über das Lob des heiligen Kreuzes, das 28 Figurengedichte enthält, darunter eines für Ludwig den Frommen. Eine weitere frühe Schrift ist diejenige, um die es hier geht, die eine Art Lehrbuch für zukünftige Kleriker sein möchte und die regelrecht aus Rabanus' eigener Unterrichtspraxis entstanden ist, denn sie erwuchs aus den Antworten, die der Gelehrte seinen Schülern auf deren Fragen gab. Rabanus setzt sich in seinem Werk u.a. mit dem Ablauf von Lesungen innerhalb des Gottesdienstes auseinander. Dass die Stimme hierbei eine entscheidende Rolle spielt, versteht sich von selbst. Der Text ist ein gutes Beispiel dafür, wie im frühen Mittelalter ältere Ausführungen, beispielsweise über das Verhalten eines Vorlesers, abgeschrieben, verarbeitet und weiterverwendet wurden. Neben diesem Lehrbuch verfasste Rabanus Maurus zahlreiche weitere Schriften, darunter Bibelkommentare, Predigten oder auch Briefe und sogar, ganz ähnlich wie Isidor, eine Enzyklopädie (*De rerum naturis*). Vom Umfang seines Schaffens her hinterließ uns Rabanus sogar noch mehr Literatur als Isidor von Sevilla (Felten 2006: 13), Rudolf Schieffer bezeichnete ihn daher einmal als den „erfolgreichsten Autor des 9. Jahrhunderts“ (Schieffer 2006). Rabanus wurde schließlich selbst Abt des Klosters Fulda und blieb

es auch für zwei Jahrzehnte, bis er von seinem Amt zurücktrat. Einige Jahre später machte Ludwig der Deutsche ihn zum Erzbischof von Mainz. Er starb im Jahr 856.

De Institutione clericorum wurde 819 vollendet und ist nicht nur ein Handbuch für Geistliche, sondern auch ein „politisches Buch“, das im Kontext seiner Zeit gesehen werden muss. Zu diesen gehören die Bemühungen der Karolinger um eine Reform der Liturgie sowie des Mönchtums (Zimpel 2006: 16-45).

Kommentar

Dass die Rhetorik im frühen Mittelalter wieder an praktischer Bedeutung gewonnen hatte, lässt sich unter anderem daran ersehen, für wie wichtig Rabanus Maurus sie in seiner Unterweisung der Geistlichen hält. Das gesprochene Wort in Form der Predigt war aus Rabanus' Sicht geeignet, um Unwissende zu belehren. In seinem Handbuch geht Rabanus zumindest an der einen oder anderen Stelle auf die Stimme ein, etwa wenn er sich, basierend auf Isidor von Sevilla, mit den Lektoren oder den Psalmisten befasst. So darf der Vorleser voller Schmerz vortragen, soll ruhig Gefühle der Trauer bei seiner Zuhörerschaft auslösen und überhaupt über eine *clara vox* verfügen, die man weithin wahrnimmt (Hrabanus Maurus 2006: 164). Herolden gleich möge man sprechen oder auch singen (ebd., 156). Durch seinen Klang soll er die Herzen der Menschen unterrichten (ebd., 164). Im Zusammenhang mit dem Singen der Psalmen denkt Rabanus intensiver über den angemessenen Klang einer Stimme nach, wobei deutlich wird, dass dieser für den frühmittelalterlichen Gelehrten hoch sowie klar sein sollte, wie er es bei Isidor gelesen hatte (ebd., 394). Anschließend folgt einer der wenigen mittelalterlichen Stellen, die auf eine angemessene Ernährung im Zusammenhang mit der Stimpflege eingeht, wobei Rabanus antikes Wissen rezipiert und betont, dass man sich auch als Christ zurückhaltend ernähren sollte, gewissermaßen *vocis causa* (ebd.).¹

Während sich dies auf den Gesang bezieht, so wird bei der Betrachtung der Lesungen, und damit in der hier abgedruckten Textstelle, immerhin das erfolgreiche Zuhören betont. Der Unterschied zwischen einer Lesung und dem Singen von Psalmen oder dem gemeinsamen Gebet ist der, dass beim Vorlesen nur einer vorträgt, während alle anderen schweigen. Hierfür ist es notwendig, dass Ruhe herrscht und notfalls eben hergestellt wird – ein Vorgang, über den wir in der mittelalterlichen Überlieferung häufiger lesen können. Die Lautsphäre, innerhalb der der Redeakt stattfindet, muss also frei von Störgeräuschen sein, damit die stimmlich vorgetragenen Äußerungen des Vorlesers von der Zuhörerschaft entschlüsselt werden können. Um die für den Sprechakt oder auch das gemeinschaftliche Singen von Psalmen geeignete akustische Umgebung herzustellen, macht der Diakon von seiner eigenen Stimme (*clara voce*) Gebrauch und mahnt gut hörbar zur Ruhe. Der Vortragende hat verschiedene Sprechweisen zu kennen, die unterschiedliche Gefühlslagen vermitteln sollen. Mehr noch, er muss regelrecht mit seiner Stimme arbeiten können, muss um die Akzente und Betonungen wissen. Bezüglich des „Psalmista“ hält Rabanus fest, dass es nicht geschehen dürfe, dass dieser nach Art der Schauspieler am Theater die Rezitation der Psalmen mit Gesten begleite, sondern nur durch christliche Schlichtheit würde der Psalmengesang die Herzen der Zuhörer zur *compunctio*, zur inneren Betrachtung in der Erfahrung des Erfülltseins von Gottes Geist führen. Seine Stimme hat einfach sowie klar, aber auch männlich zu sein, keinesfalls weiblich, überschwänglich oder bäuerlich, die Aussprache muss gleichmäßig und korrekt erfolgen. Auf begleitende Bewegungen soll eher verzichtet werden, um nicht abzulenken, gefordert ist eine würdevolle Haltung (ebd., 404). Eines scheint offensichtlich: Die Stimme eines Lektors muss so gut sein, dass sie auch bei Hintergrundgeräuschen noch vernehmbar ist. Die Predigt ist nach Rabanus' Auffassung ein wichtiges Instrument, um die Menschen zu erreichen, weshalb Beredsamkeit auf der

¹ Zur Pflege der Stimme wird hier in erster Linie grünes Gemüse empfohlen.

einen Seite sinnvoll, ein ziellos angewandtes Übermaß derselben jedoch zu meiden ist (ebd., 574-578). Überhaupt muss eine Predigt an die jeweiligen Zuhörer angepasst werden (ebd., 604-630). Vor seinem Vortrag soll der Prediger beten und dann ohne Sorge sprechen (ebd., 642-644).

Die Textstelle zeigt insgesamt, dass die Ausführungen Isidors zur Stimme und zum Vortrag vom erfahrenen Lehrer Rabanus immer noch als aktuell empfunden wurden. Ein frühmittelalterlicher Prediger oder Vorleser sollte demnach in der Tat auf seine Stimme achten, sollte laut und hörbar sein, sich ganz auf den Vorgang des Sprechens konzentrieren können. (bg)

Bibliographie

Franz Felten: Hrabanus Maurus – Mönch, Gelehrter, Abt von Fulda und Erzbischof von Mainz (ca. 780–856), in: ders. / Barbara Nichtweiß (Hrsg.): Hrabanus Maurus. Gelehrter, Abt von Fulda und Erzbischof von Mainz, Mainz 2006, S. 9-20.

Hrabanus Maurus: De institutione clericorum – Über die Unterweisung der Geistlichen. Übersetzt und eingeleitet von Detlev Zimpel, 2 Bde., Turnhout 2006 (Fontes Christiani 61), Bd. 2, S. 398–405.

Stephanie Haarländer: Rabanus Maurus zum Kennenlernen. Ein Lesebuch mit einer Einführung in sein Leben und Werk, Mainz 2006.

Bruno Judic: Grégoire le Grand, Alcuin, Raban et le surnom de Maur, in: Philippe Depreux u.a. (Hg.): Philippe Depreux u.a. (Hg.): Raban Maur et son temps, Turnhout 2010 (Collection Haut Moyen Âge 9), S. 31-48.

Rudolf Schieffer: Hrabanus Maurus: Der erfolgreichste Autor des 9. Jahrhunderts, in: Franz Felten / Barbara Nichtweiß (Hrsg.): Hrabanus Maurus. Gelehrter, Abt von Fulda und Erzbischof von Mainz, Mainz 2006, S. 177-188.

Walther von der Vogelweide, der Thüringer Landgrafenhof und Walthers Stimm-Kunst

Quellentexte

Textbeispiel 1: ‚Thüringer Hofschelte‘ (L 20,4) im ‚1. Philippston‘

Der in den ôren siech von ungesühte sî,
daz ist mîn rât, der lâz den hof ze Düringen frî,
wan kumet er dar, dêswâr, er wirt ertœret.
ich hân gedrunge unz ich niht mê dringen mac,
ein schar vert ûz, diu ander in, naht unde tac,
grôz wunder ist, daz iemen dâ gehœret.
der lantgrâve ist sô gemuot,
daz er mit stolzen helden sîne habe vertuot,
der iegeslîcher wol ein kenpfe wære.
mir ist sîn hôhiu fuore wol kunt:
und gulte ein fuoder guotes wînes tûsend pfunt,
dâ stüende doch niemer ritters becher lære.

Wer an den Ohren krank ist durch ein Leiden, der halte sich vom Hof zu Thüringen fern, das ist mein Rat, denn wenn er dorthin kommt, wahrlich, dann wird er taub. Ich habe mich ins Gedränge gestürzt, bis ich nicht mehr konnte, eine Horde zieht aus, eine andere ein, Tag und Nacht, es ist ein großes Wunder, dass dort überhaupt jemand etwas vernimmt. Der Landgraf ist so gestimmt, dass er seinen Besitz mit stolzen Helden verschwendet, von denen ein jeder zu Recht ein Berufskämpfer sein könnte. Ich kenne seine großzügige Art bestens: Selbst wenn ein Fuder guten Weins tausend Pfund kosten würde, würde dort niemals der Becher eines einzigen Ritters leer bleiben.

Textbeispiel 2: ‚Lehensdank‘ (L 28,31) im ‚König-Friedrichs-Ton‘

Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen!
nû enfürhte ich niht den hornung an die zêhen
und wil alle bæse hêrren dester minre flêhen.
der edel künic, der milte künic hât mich berâten,
daz ich den sumer luft und in dem winter hitze hân.
mîn nâhgebûren dunke ich verre baz getân,
si sehent mich niht mêr an in butzen wîs als si wîlent tâten.
ich bin ze lange arm gewesen ân mînen danc,
ich was sô volle scheltens, daz mîn adem stanc.
daz hât der künic gemachet reine und dar zuo mînen sanc.

Ich habe mein Lehen, alle Welt, ich habe mein Lehen! Nun fürchte ich nicht mehr den Winter (den Februar) an den Zehen und will alle schlechten Herren umso weniger anbetteln. Der edle König, der großzügige König hat mich versorgt, so dass ich im Sommer Luft und im Winter Wärme habe. Meinen Nachbarn erscheine ich nun viel besser ausgestattet, sie schauen mich nicht mehr an wie einen Poltergeist, wie sie es früher taten. Ich bin ohne mein Zutun zu lange arm gewesen, ich war so voller Schelten, dass mein Atem stank. Das alles hat der König rein gemacht – und dazu noch meinen Sang.

Textbeispiel 3: ‚Kunstklage II‘ (L 32,7) im ‚Unmutston‘

Nû wil ich mich des scharpfen sanges ouch genieten.
dâ ich ie mit forhten bat, dâ wil ich nû gebieten.
ich sihe wol, daz man hêrren guot und wîbes gruoz
gewalteclic und ungezogenlic erwerben muoz.
singe ich mînen höveschen sanc, sô klagent siz Stollen.
dêswâr, ich gewinne ouch lifte knollen,
sît si die schalkheit wellen, ich gemache in vollen kragen!
ze Oesterrîch lernde ich singen unde sagen,
dâ wil ich mich allerêrst beklagen.
finde ich an Liupolt höveschen trôst, sô ist mir mîn muot entswollen.

Nun will auch ich mich des scharfen Sanges befließigen. Wo ich einstmals ängstlich bat, da will ich nun gebieten. Ich erkenne genau, dass man die Gabe der Herren und den Gruß der Damen gewaltsam und ungezogen erwerben muss. Singe ich meinen höfischen Sang, dann beklagen sie sich bei Stolle darüber.

Wahrlich, auch mir schwillt leicht vor Zorn der Hals, ich werde ihnen volle Kragen machen, da sie grobes Verhalten wünschen! In Österreich lernte ich singen und sagen, dort werde ich mich zuerst beklagen. Finde ich bei Leopold höfischen Trost, dann schwillt mein Zorn wieder ab.

Quelle: Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. und komm. von Günther Schweikle. 3., verb. und erw. Aufl. hg. von Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart 2017, 90 (L 20,4), 128 (L 28,31) und 182.

(Übersetzungen: Christoph Schanze)



Walther von der Vogelweide, Codex Manesse, um 1300
Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fol. 124r

Zum Autor

Walther von der Vogelweide ist einer der bedeutendsten Dichter des Mittelalters und sicherlich der vielseitigste deutsche Lyriker um 1200. Sein erhaltenes lyrisches Œuvre – insgesamt rund 500 Strophen in etwa 30 handschriftlichen Überlieferungszeugnissen, von wenigen Ausnahmen abgesehen ohne Melodien überliefert – deckt ein breites Spektrum ab, das geistliche Lieddichtung umfasst, in erster Linie aber Minnesang und Sangspruchdichtung.²

Walthers Werke sind vor allem im Bereich der Sangspruchdichtung von einer profilierten und sehr ‚authentisch‘ wirkenden Ich-Rolle bestimmt, was dazu verleitet, die Äußerungen dieses Ichs als unmittelbaren biographischen Niederschlag aufzufassen und daraus eine ‚Biographie‘ Walthers zu rekonstruieren. Es ist schwer zu entscheiden, was davon tatsächlich stimmt, also autobiographisch aufzufassen ist, und was primär einer literarischen Stilisierung bzw. der Ausgestaltung des Rollen-Ichs geschuldet ist. Das einzige außerliterarische Lebenszeugnis Walthers entstammt jedenfalls den Reiserechnungen des

² **#Glossar?#** Als ‚Minnesang‘ bezeichnet man die aus dem Zeitraum von etwa 1150 bis etwa 1350 überlieferte deutschsprachige Liebeslieddichtung. Thema ist die Liebe, das richtige gegenseitige Verhalten von Mann und Frau, jedoch nicht in lehrhafter Sprechweise, sondern als persönliches Erlebnis – allerdings in durchliterarisierter Stilisierung als Rollenlyrik. – Der moderne Begriff der ‚Sangspruchdichtung‘ bezeichnet eine Gattung mittelalterlicher deutscher Lyrik, die in den mittelalterlichen Liederhandschriften neben dem Minnesang bzw. Liebeslied und dem Lai bzw. Leich überliefert wird. Es handelt sich um Texte von Autoren des späten 12. bis 15. Jh., die religiöse, moralische und ständische Belehrung aller Art, Gelehrsamkeit, Dichtungsprobleme, Dichterpolemik, Dichterlob sowie Stellungnahmen zu politischen Ereignissen und Protagonisten in sangbare Strophen fassen.

Passauer Bischofs Wolfger von Erla, in denen für den 12. November 1203 vermerkt ist, dass *Walther cantor de Vogelweide* in Zeiselmauer an der Donau, wo der Bischof auf der Rückreise von Wien eine Zwischenstation einlegte, *5 solidos longos pro pellico* erhalten habe. Wie dieses Geschenk – fünf Goldmünzen für einen Pelz(-mantel) – zu bewerten ist und was es über Walthers Stand und seine Existenz aussagt, bleibt jedoch offen, was auch für seine geographische Herkunft gilt. Da viele seiner ‚politischen‘ Einlassungen und seiner Bezugnahmen auf einzelne Personen oder Ereignisse datierbar sind, ergibt sich zumindest eine ungefähre Lebenszeit von ca. 1170 bis ca. 1230.

Walthers Ich-Sprecher sah sich selbst offenbar eher als Minnesänger denn als Sangspruchdichter, wie mehreren Spruchstrophen zu entnehmen ist.³ Dennoch erweckt seine ‚Biographie‘ den Eindruck, er sei ein fahrender Sänger gewesen, der sich in den propagandistischen Dienst unterschiedlicher Herren gestellt und sich an verschiedenen Höfen um Aufnahme bemüht habe. Nur literarische Pose wird das kaum sein, so dass man wohl nicht falsch geht, wenn man Walthers Herkunft im niederen Adel vermutet und ihn tatsächlich als ‚Fahrenden‘ in verschiedenen Dienstverhältnissen sieht. Sein ‚Lebenstraum‘ einer festen Anbindung an den Wiener Hof blieb ihm scheinbar verwehrt. Viele von Walthers Sangspruchstrophen geben beredtes Zeugnis von seinem Ringen um die Gunst verschiedener Fürsten (zu Walthers Leben und Werk Schweikle/Bauschke-Hartung, 15–33). Dabei thematisiert Walthers Ich-Sprecher immer wieder, dass er es schwer hat, mit seiner höfischen Kunst Gehör zu finden, wie die hier ausgewählten Beispiele verdeutlichen. Sie lassen zugleich aber auch ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein im Hinblick auf den Wert der eigenen Kunst erkennen.

Kommentar

Im sog. ‚1. Philippston‘,⁴ von dem nur in Handschrift B (Weingartner Liederhandschrift) fünf Strophen überliefert sind, setzt sich Walther von der Vogelweide in vier Strophen mit dem Staufer Philipp von Schwaben, seit 1198 römisch-deutscher König, auseinander. Drei Strophen sind Preisstrophen, in der vierten Strophe mahnt Walther Philipp zur *milte* („Freigebigkeit“). Als fünfte, nur in Handschrift B überlieferte Strophe folgt die sog. ‚Thüringer Hofschelte‘ (**Textbeispiel 1**), in der sich Walther kritisch über die herrschenden Zustände am Thüringer Landgrafenhof und die übergroße Freigebigkeit des Landgrafen Hermann I. von Thüringen

³ So zum Beispiel in der ‚Lehensbitte an Friedrich‘ (L 28,1) im ‚König-Friedrichs-Ton‘, wo Walthers Ich-Sprecher gegenüber Friedrich II. ankündigt, gerne von den *vogellinen*, / *von der heide und von den bluomen* zu singen und die Frauen zu preisen, wie er es früher gemacht habe – dies sei ihm aber wegen seiner Existenz als unbehauster Fahrender verwehrt (der, so ist zu ergänzen, Sangspruchdichtung für wechselnde Gönner betreiben muss, um sein Auskommen zu haben). Auf diese ‚Lehensbitte‘ bezieht sich der ‚Lehensdank‘ (L 28,31); siehe dazu unten bzw. **Textbeispiel 2**.

⁴ **#Glossar?#** Als ‚Ton‘ wird die sprachlich-musikalische Struktur einer Strophe, also die feste Kombination aus Melodie und Strophenform (Reimschema und metrischer Bau) bezeichnet. Im Minnesang bilden tongleiche Strophen in der Regel ein Lied; der Ton wird dann nicht für weitere Lieder verwendet. Sangspruchstrophen sind in der Regel Einzelstrophen, die einzelnen Töne werden also für mehrere Strophen verwendet, teils über einen längeren Zeitraum. Die Strophen eines Tones können thematisch zusammenhängen, sind oft aber auch disparat. Die ‚Tonnamen‘ für Walthers Œuvre gehen auf das 19. Jahrhundert zurück (Simrock).

(Landgraf von 1190–1217) äußert. Entstanden ist die Strophe vermutlich zwischen 1201 und 1204/05 (Schweikle/Bauschke-Hartung, 356).

Walthers Ich-Sprecher inszeniert den Thüringer Hof einleitend ganz allgemein als eine Lautsphäre, indem er eine Empfehlung ausspricht: Wer ein Ohrenleiden habe, solle sich von diesem Hof fernhalten, sonst werde er völlig taub.⁵ Damit ist zunächst nichts Näheres ausgesagt – außer dass der Thüringer Hof von unbestimmtem Lärm geprägt ist, dessen Quelle aber nicht benannt wird. Die Ursache für den ohrenbetäubenden Lärm führt der Ich-Sprecher dann aus subjektiver Perspektive an, indem er sich als jemand inszeniert, der selbst bis zur völligen Erschöpfung darunter gelitten habe: Er habe sich dort ins Gedränge gestürzt (das *dringen* ist eigentlich ein Zeichen höfischer Ehrerbietung zu besonderen Anlässen wie der Ankunft oder dem Aufbruch hoher Gäste). Damit ist klar, dass die unspezifische Lärmkulisse von den vielen Menschen herrührt, die am Thüringer Hof beständig (*naht unde tac*) ein- und ausgehen. Angesichts des lärmenden Gedränges wundert sich der Ich-Sprecher, dass dort überhaupt noch jemand irgendetwas hören kann; das heißt natürlich indirekt, dass das gerade nicht der Fall ist.

Damit ist das erste Problem benannt: Walthers Ich-Sprecher selbst findet als Sänger mit seiner Stimme an diesem Hof kein Gehör, und das, obwohl er sich völlig verausgabt hat. Konstatiert wird demnach ein Scheitern „der höfischen Kommunikationsordnung“ (Strohschneider, 101). Womit der Ich-Sprecher kein Gehör (mehr?) findet, wird in dieser Strophe nicht expliziert, ist aber aus dem *Œuvre*-Kontext und der *Œuvre*-übergreifenden Gestaltung von Walthers Ich-Sprecher unschwer zu erschließen: mit seiner Sangeskunst (dazu Schanze, 95f.).

Das zweite Problem, das mit der ‚Lärmsphäre‘, die den Thüringer Hof beherrscht, einhergeht (#Querverweis auf Kapitel ‚Lärm‘? #Dort einen Verweis auf dieses Beispiel?#, wird im weiteren Verlauf der Strophe entfaltet: der Menschenschlag, der für diesen Lärm verantwortlich ist. Dabei handelt es sich nämlich nicht um ehrenhafte Leute, die das Ansehen des Hofes mehren könnten, sondern um *stolze[] helden*, von denen jeder ein *kenpfe*, ein Berufskämpfer, sein könnte – also um eher zweifelhafte Charaktere, die von der maßlosen Großzügigkeit des Landgrafen angezogen werden. Mit ihnen vergeudet er sein Vermögen, und eben nicht mit ‚Künstlern‘ wie Walthers Ich-Sprecher. Mit solchen Gestalten, so die implizite Stoßrichtung der Strophe, kann und will er nicht konkurrieren, weil sie eigentlich nicht dem höfischen Comment entsprechen – anders als der Ich-Sprecher selbst, dessen höfische Kunst an diesem Hof aber offensichtlich nicht oder nicht mehr gefragt ist und dessen Stimme in der Lärmkulisse untergeht.

Dass es sich hierbei um eine durchaus ‚realistische‘ Beschreibung des Treibens am thüringischen Landgrafenhof handeln könnte, legt eine Passage aus dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach nahe, der in einem kurzen Exkurs das Gefolge des Landgrafen als ‚Gesindel‘

⁵ *ertæren* bedeutet eigentlich „zum thoren machen“ (Lexer I, Sp. 684), der Kontext verdeutlicht aber, dass Walther hier ‚taub werden‘ meint. Die Doppeldeutigkeit dürfte beabsichtigt sein, wie der weitere Verlauf der Strophe zeigt.

(*ûzgesinde*) bezeichnet und dabei sogar auf eine (verlorene) Strophe Walthers anspielt.⁶ Zudem könnte sich Walthers allgemein gehaltene ‚Klage über Störenfriede‘ (L 103,29) im ‚Atzeton‘ auf den Thüringer Hof beziehen; dort beklagt sich der Ich-Sprecher darüber, dass das vulgäre Geschrei das Singen eines mit Blick auf den höfischen Anstand schicklichen Mannes (*gefüeges mannes gedænen*) übertönt. Da Walther allerdings andernorts, nämlich im ‚Landgrafenpreis‘ (L 35,7) im ‚Unmutston‘ die Großzügigkeit Hermanns I. ungebrochen preist, ist es nicht ausgeschlossen, dass es sich auch bei der ‚Thüringer Hofschelte‘ um eine Preisstrophe auf den Landgrafenhof sowie auf die Großzügigkeit und Weltoffenheit des Landgrafen handelt – dies dann freilich ex negativo und ironisch gebrochen (zu Walthers Auseinandersetzung mit dem Thüringer Landgrafenhof sowie den Möglichkeiten und Grenzen biographistischer Deutung Schanze, 90–98).

[#expliziten Rückbezug zur Hrabanus-Stelle und der Notwendigkeit eines stillen Auditoriums herstellen?]

Die **Textbeispiele 2 und 3** lassen erkennen, dass Walther die ästhetisch-klangliche Qualität seines Gesanges und konkret seiner ‚Stimme‘ bildlich mittels nicht-akustischer Sinneswahrnehmungen fasst, indem er die auditiv-performative Wirkung multisensorisch umschreibt. Im an Friedrich II. gerichteten ‚Lehensdank‘ (L 28,31, **Textbeispiel 2**) im ‚König-Friedrichs-Ton‘, in dem sich Walthers Ich-Sprecher überschwänglich dafür bedankt, dass er ein nicht näher bestimmtes Lehen **#Erklärung nötig? => Glossar#** erhalten hat, blickt der Sprecher – in enger Bezugnahme auf die ‚Lehensbitte an Friedrich‘ (L 28,1) – auf seine Zeit als armer Fahrender zurück: *ich was sô volle scheltens, daz mîn atem stanc*. Die Stimme des Sängers ‚stank‘ aufgrund der Inhalte der Lieder, nun aber sei sein Sang dank der großzügigen Gabe Friedrichs *reine*. Der Klang der Stimme wird also nicht akustisch, sondern olfaktorisch bestimmt.

Ähnlich wie in der ‚Thüringer Hofschelte‘ beklagt sich Walthers Ich-Sprecher in der ‚Kunstklage I‘ (L 31,33) im ‚Unmutston‘ wortreich darüber, dass sein höfisches Singen und überhaupt seine höfische Art bei Hofe keinen Anklang mehr finden. Gemeint ist hier vermutlich der Wiener Hof Leopolds VI. von Österreich. In der direkt darauf bezogenen ‚Kunstklage II‘ (L 32,7, **Textbeispiel 3**; in den Handschriften A und C sind diese beiden Strophen als Strophenpaar überliefert) droht Walthers Ich-Sprecher damit, nun auch unhöfisch zu singen, und bezeichnet sein eigenes unhöfisches Singen als *scharpfen sang*[]. Hier wird der Klang der Stimme also taktil gefasst.

⁶ Im VI. Buch des *Parzival* heißt es: *von Düringen fürste Herman, / etslîch dîn ingesinde ich maz, / daz ûzgesinde hieze baz. / dir wære och eines Keien nôt, / sît wâriu milte dir gebôt / sô manecvalten anehanc, / etswâ smæhlîch gedranc / unt etswâ werdez dringen. / des muoz hêr Walther singen / ,guoten tac, bæes unde guot.‘ / swâ man solhen sanc nu tuot, / des sint die valschen gêret* (Buch VI, 297,16–27: „Fürst Hermann von Thüringen, unter deinem Hofgesinde habe ich viele gesehen, die besser nicht dazu gehörten. Du hättest ebenfalls einen Keie nötig, denn deine ehrliche Großzügigkeit hat dir ein so vielfältiges Gefolge beschert, hier schändliches Gedränge und da ehrenhaftes. Deshalb muss Herr Walther singen: ‚Guten Tag, Schlechte und Gute.‘ Wo man heutzutage so singt, da werden die Falschen geehrt.“). – Mentzel-Reuters, 510, geht davon aus, dass die *Parzival*-Stelle nicht auf eine verlorene Strophe Walthers zu beziehen ist, sondern eine Paraphrase der ‚Thüringer Hofschelte‘ darstellt.

Literatur

Mentzel-Reuters = Arno Mentzel-Reuters: *die cirkel sint ze hêre*. Walther von der Vogelweide im Thronstreit 1198–1208. In: PBB139 (2017), 491–525.

Schanze = Christoph Schanze: Mochte Walther Bohnen? Möglichkeiten und Grenzen biographischer Deutungsansätze in der Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide. In: JOWG 23 (2022), 82–102.

Schweikle/Bauschke-Hartung = Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. und komm. von Günther Schweikle. 3., verb. und erw. Aufl. hg. von Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart 2017.

Simrock = Karl Simrock: Gedichte Walthers von der Vogelweide. Übersetzt von Karl Simrock und erläutert von Karl Simrock und Wilhelm Wackernagel. 2 Theile. Berlin 1833.

Strohschneider = Peter Strohschneider: Fürst und Sänger. Zur Institutionalisierung höfischer Kunst, anlässlich von Walthers Thüringer Sangspruch 9,V (L 20,4). In: Ernst Hellgardt [u. a.] (Hg.): Literatur und Macht im mittelalterlichen Thüringen, Köln [u. a.] 2002, 85–107.

Therese Bruggisser-Lanker / Boris Gübele / Christoph Schanze

1) Lautsphäre Krieg – Belliphonie

1.1) Zur Belliphonie

Kampfhandlungen wurden in allen Kulturen und Zeiten des Mittelalters als von zahlreichen Klängen und Geräuschen geprägt wahrgenommen und erzählt. Kampfhandlungen waren laut, der Krieg konnte mitunter weiträumiger akustisch als visuell wahrgenommen werden und Kriegserzählungen sind von Hinweisen auf akustische Reize geprägt. Mit der Wortschöpfung ‚Belliphonie‘ (aus *bellum*/Krieg und *φωνή*/Laut) wird die ganze Bandbreite von Lauten, Klängen, Geräuschen, Hörereindrücken und -assoziationen erfasst, die mit dem Krieg und dem Erzählen vom Krieg in Verbindung stehen (Clauss 2022). Die mediävistische Belliphonie-Forschung knüpft an Ergebnisse der Sinnes- und Militärgeschichte zu Kriegen der Neuzeit (z.B. Daughtry 2015, Smith 2015) und an literaturwissenschaftliche Studien zum Mittelalter (z.B. Wenzel 1995, Clauss/Mierke 2022) an.

Im folgenden Abschnitt werden drei Aspekte der mittelalterlichen Belliphonie anhand von Beispielen aus verschiedenen Medien und Gattungen aus Lateineuropa und dem byzantinischen Raum vorgestellt: Kriegslärm, Klangregie und Sonic warfare/psychologische Kriegsführung. Die Beispiele zielen dabei sowohl auf die Handlungsebene auf den mittelalterlichen Schlachtfeldern wie auf die Erzählebene der Kriegsnarrative in literarischer und historiographischer Form. Die byzantinische Kriegskultur bietet für die Akustik vor allem in Form von normativen Kriegstraktaten einen deutlich reicheren Einblick in die akustische Kommunikation und ist daher vor allem in diesem Feld vertreten.

Clauss, Martin, Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 39, 2022, S. 13–25.

Clauss, Martin; Mierke, Gesine, Musik und Gewalt. Die akustische Dimension des Krieges in narrativen Texten des Mittelalters, in: Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin 21, 2022, S. 225–232.

Daughtry, J. Martin, Listening to war. Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq, New York 2015.

Smith, Mark M., The smell of battle, the taste of siege. A sensory history of the Civil War, New York, NY 2015.

Wenzel, Horst, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter (C. H. Beck Kulturwissenschaft), München 1995.

1.2) Kriegslärm

Die Darstellungen von Kriegslärm geben Aufschluss über die Funktionen des Auditiven in verschiedenen kulturellen Kontexten und über die Wirkung, welche diese akustische Dimension des Krieges auf die Beteiligten und die Rezipient*innen gehabt haben muss. In narrativen Texten wird auf den kakophonen Lärm des Krieges als Ansammlung von lautintensiven Klängen und Geräuschen verwiesen. Diese können an einzelne Lautgeber rückgebunden sein, die sich in verschiedene Kategorien einordnen lassen: menschliche und tierische Laute, Waffen, Instrumente etc. Hier lassen sich verschiedene geographisch-kulturelle Besonderheiten und diachrone Entwicklungen unterscheiden. Fremde Instrumente – wie etwa

die Harsthörner der Schweizer aus burgundischer Sicht – werden als besonders bedrohlich eingeschätzt, was auf die enge Verbindung des Auditiven mit Emotionen verweist. Die wichtigste waffentechnische Entwicklung mit großer Auswirkung auf die Lautsphäre Krieg war die Einführung von pulvergetriebenen Geschützen – in Lateineuropa ab dem 14. Jahrhundert.

1.2.1) Karl VI. hört die Schlacht von Roosebeke (1382)

1382 standen sich bei Westrozebeke (heute Belgien) die Truppen des französischen Königs Karls VI. und ein flämisches Aufgebot unter Philipp von Artevelde gegenüber. Karl war zum Zeitpunkt der Schlacht 13 Jahre alt und als in Kriegsangelegenheiten unerfahrener Kindkönig nur nominell Anführer seiner Truppen. Er war zwar auf dem Schlachtfeld anwesend, befand sich mit seinem Gefolge aber abseits der eigentlichen Kampfhandlungen und zu seinem Schutz im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Kämpfer beritten. Sehen konnte er die Kämpfe nicht, aber sehr wohl hören. In der Chronik des sogenannten Religieux von Saint Denis findet sich folgende Erzählung zum Beginn der Kampfhandlungen:

Cum jam sagitarum tanta emitteretur multitudo, ut instar grandinis ambas acies operiret, tunc utrinque variis clamoribus et horrendo cuncta complent sono; voces in vicino aere multipliciter echonisant. Quod rex audiens, qui nec fragorem armorum noverat, et per suum scutiferum Collardum de Tanques nomine, horam pugne advenisse intelligens, cum devocione manus ad celum elevans, pro victoria exoravit.

[Es wurde eine große Menge an Pfeilen abgeschossen, so dass sie wie ein Hagelschauer beide Schlachtreihen bedeckten. Dann erfüllten auf beiden Seiten verschiedene Schreie und ein schrecklicher Laut alles. Die Stimmen halten in der nahen Luft vielfach wieder. Der König, der das Lärmen der Waffen noch nicht kennen gelernt hatte, hörte dies. Sein Knappe, Collarde de Tanques, erklärte ihm, dass die Zeit des Kampfes gekommen war. Darauf hin erhob er [der König] in Frömmigkeit die Hände zum Himmel und betete für den Sieg.]

Der Beginn der Kampfhandlungen wird in dieser Erzählung lautlich markiert, indem nach dem Pfeilhagel auf menschliche Stimmen und etwas undefiniert auf einen *sonus horrendus* verwiesen wird. Die Szene basiert auf dem Umstand, dass Seh- und Hörräume im Krieg nicht deckungsgleich und der Kampf hier vom König gehört, aber nicht gesehen werden kann. An seiner Reaktion zeigt sich dann, dass Hörverständnis von Hörerfahrung oder -wissen abgängig war. Der unerfahrene Monarch hat auf Grund seines Alters und der Tatsache, dass er erst wenige Jahre regierte, noch keine Erfahrungen im Krieg gesammelt, so dass er dessen Laute nicht einordnen kann. Hier verweist das Hören des Kriegslärms (*fragor armorum*) auf Kriegserfahrung allgemein, was die große Bedeutung auditiver Wahrnehmungen im Kriegskontext betont. Die fehlende Hörerfahrung wird durch die Erklärung des Knappens in Form von Hörwissen kompensiert, so dass Karl adäquat auf das Gehörte reagieren und für den Sieg seiner Truppen

beten kann. Diese Reaktion fällt wiederum lautlich aus, wenn der König ein Gebet in Richtung Himmel spricht.

Textausgabe: Chronique Du Religieux De Saint-Denys, contenant le Règne de Charles VI, de 1380 a 1422. Tome Premier, hg. v. Louis-François BELLAGUET (Collection de documents inédits sur l'histoire de France 1. série, Histoire politique), Paris 1839, Buch 3, Kap. 16, S. 216.

Martin CLAUSS, Krieg der Könige: Monarchen auf den Kriegszügen des Hundertjährigen Krieges, in: Der König als Krieger. Zum Verhältnis von Königtum und Krieg im Mittelalter, hg. v. Martin CLAUSS/Andrea STIELDORF/Tobias WELLER (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien - Vorlesungen & Vorträge 5), Bamberg 2015, S. 223–264.

1.2.2) Wolfram von Eschenbach „Willehalm“ (um 1210-1220)

Im „Willehalm“, den Wolfram zu Beginn des 13. Jahrhunderts vermutlich für den thüringischen Landgrafenhof verfasste (Wh 3,8; 417,22) und der in 13.988 Versen nur unvollendet vorliegt, wird auf der Grundlage der afrz. *Bataille d'Aliscans* von Markgraf Willehalm von Orange erzählt, der die sarazenische Königstochter Arabel heiratet. Mit der Ehe konvertiert Arabel zum Christentum und nimmt den Namen Gyburc an. Sie wird deshalb von ihrem Vater Terramer und ihrem vormaligen Mann Tybal von Arabien wegen des Verrats von Glaube und Familie verfolgt. Terramer und Tybalt ziehen folglich gegen Willehalm in den Krieg.

Das Epos setzt mit der beinahe aussichtslosen Schlacht um Aliscans ein, in der die Christen ihren Widersachern unterliegen und das Heer vernichtet wird. Mit Unterstützung des französischen Königs Loys und mit Hilfe des riesenhaften Rennewart, dessen Abkunft als Sohn Terramers im Laufe der Erzählung enthüllt wird, gelingt es Willehalm jedoch, in einer zweiten ebenfalls grausamen Schlacht mit göttlichem Beistand die Sarazenen zu besiegen. In Wolframs Roman stehen Themen wie die Gotteskindschaft der Heiden, Genealogie, Herkunft und Verwandtschaft ebenso wie der Kreuzzugsgedanke zur Diskussion. Kampfschilderungen in Massenschlachten, Einzel- und Zweikämpfen nehmen überdies erstmalig in der Literatur der Zeit breiten Raum ein (vgl. Wolf 1999: 26); der Erzähler schildert den unerbittlichen Kampf zwischen Heiden und Christen auf eindrückliche Weise und in artifizieller Form. So werden die erste Schlacht und das Eingreifen der Heiden denn auch ausführlich beschrieben:

*von manger hurte stoze
und von businen doze¹,
puken, tamburen schal²,*

¹ Mit mhd. *doz* werden laute Geräusche, auch Getöse sowie der Klang oder Schall, der auf eine belebte (Menschen, Tiere) oder unbelebte Klangquelle (Instrumente, Waffen etc.) zurückzuführen ist, bezeichnet. Vgl. dazu Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <<https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ>>, abgerufen am 27.09.2023.

² Mhd. *schal* umfasst eine breites Bedeutungsspektrum und bezeichnet zunächst einen lauten Ton etwa von Musikinstrumenten oder Stimmen, zugleich meint *schal* aber auch unspezifisches lautes Getöse, Tumult und Krach

*und der heiden ruof so lut erhal,
es möhten lewen welf genesen,
der geburt ir tot ie muose wesen:
daz leben in git ir vater galm³. (Wh, 40,1-7)*

[Vom wiederholten Aufeinanderprallen der Heere und von Trompetenstößen, vom Klang der Pauken und Trommeln und dem Geschrei der Heiden war so großer Lärm, daß dadurch junge Löwen hätten zum Leben erwachen können, die seit je tot geboren werden; erst das Gebrüll ihres Vaters macht sie lebendig.]

Der Lärm der Schlacht wird als so laut beschrieben, dass das Unmögliche möglich wird: Vom Kampfgetöse der Heiden erwachten sogar junge Löwen zum Leben, die gemäß des hermeneutischen Verständnisses des Mittelalters tot geboren werden. Der Erzähler nimmt damit Bezug auf die christliche Auslegung des Löwen, wie sie etwa der *Physiologus* (2. Jh. n. Chr.), eine Naturlehre, die seit der Spätantike weithin tradiert wurde, überliefert. Darin werden vornehmlich Tiere auf der Grundlage ihrer Eigenschaften allegorisch ausgelegt. Der Löwe erscheint hier als Präfiguration Christi. Ihm werden drei Eigenschaften zugeschrieben: Er verwische seine Spuren auf der Flucht vor den Jägern mit dem Schwanz, im Schlaf wachen seine Augen, er werde tot geboren und wie Christus nach drei Tagen durch den göttlichen Odem zum Leben erweckt.

Im *Willehalm* wird diese Auslegung erneut aufgerufen, allerdings ist es hier nicht die Stimme des Vaters sondern der Kampflärm der heidnischen Heere, der die Löwenjungen erweckt. Durch diese Analogie erscheint der Schlachtenlärm umso lauter und in seiner Wirkung überwältigender. Zugleich wird damit deutlich gemacht, dass christliche Vorstellungen hier unterlaufen werden und für den heidnischen Kontext gerade keine Geltung besitzen. In Wolframs Roman wird ein Kampf geschildert, der alle bis aufs Äußerste erschüttert und im Innersten berührt (Glaube, Liebe). Gerade der überbordende Schlachtenlärm versinnbildlicht die Erschütterung und markiert dabei auch den unerbittlichen Kampf zwischen zwei religiösen Gemeinschaften und wirft so nicht zuletzt die Frage nach dem richtigen Glauben auf.

Im weiteren Verlauf des Textes wird das Kampfgeschehen erzählerisch entfaltet und anschaulich dargestellt. Insbesondere das bevorstehende Aufeinandertreffen der feindlichen Truppen wird dem Publikum bildlich vor Augen gestellt.⁴

im Allgemeinen sowie auch Freudenjubiläum oder den guten Ruf bzw. das Gerücht. Vgl. dazu Lexer Bd. 2, Sp. 637-642; Wenzel 1995: 156f.; Mierke 2020: 180f.

³ Mhd. *galm* meint zumeist den Schall der Stimme oder eines Tonwerkzeuges und steht in Zusammenhang mit lat. *sonus* und *echo*, vgl. BMZ I, Sp. 459a. Hier ertönt die Stimme des Vaters, die die Löwenjungen erweckt.

⁴ Wolfram befolgt, was die antiken Rhetoriklehren fordern, dass der Vorgang so dargestellt werden solle, dass er dem Rezipienten vor den Augen zu stehen scheine. Die Sache, so etwa Priscian, die Sache solle gerade durch die Ohren vergegenwärtigt werden. Vgl. Priscian, *Praeexercitamina*, X,29-30.

*ouh hete mangan ahgang
Larkant, daz snellichen vloz.
Vivians hort einen doz
und sach daz her Gorhandes komen,
von den sölh stimme wart vernomen,
es möhte biben des meres wac. (Wh, 41,2-7)*

[In mehrere Flußarme teilte sich der Larkant, der reißend war. Vivianz hörte einen Lärm und sah Gorhants Heer herankommen, das ein derartiges Geschrei hören ließ, daß das Meer davon hätte in Aufruhr geraten können.]

Vivianz, der als enger Vertrauter Willehalms für das christliche Heer kämpft, hört und sieht, wie das feindliche Heer näher rückt. Der Erzähler beschreibt, wie Vivianz dieses bedrohliche Szenario wahrnimmt; das Geschehen ist intern fokalisiert, so dass das Publikum die Situation aus der Perspektive der Figur verfolgt.

Die feindlichen Truppen nähern sich mit einem solchen Geschrei – gemeint sind hier vermutlich die Kampfesrufe der Truppen –, dass sogar das Meer davon in Wallung gerät. Um den akustischen Eindruck zu vermitteln, greift der Verfasser auch hier auf einen bildlichen Ausdruck zurück. Er verwendet das spätestens seit Boethius tradierte Bild der Schallwelle, die mit den Wellen des Meeres in eins gesetzt wird. Boethius vergleicht in „De musica“ (I,14) die Ausbreitung von Tönen mit Wellen, die entstehen, wirft man einen Stein in ruhiges Gewässer. In ähnlicher Weise treibe auch einen Ton einen Luftstoß an, der schließlich das Gehör erreiche. Im „Willehalm“ wird das heidnische Heer durch eine Klangkulissee markiert, die von der der Christen abweicht. So nähern sich die heidnischen Truppen unter Krach, Lärm und mit lautem Gebrüll. Mit dem Bild des Heeres, das einer Meereswelle vergleichbar heranrollt und die Christen zu überrennen droht, wird die Wahrnehmung Vivianz' ins Zentrum gerückt (Greenfield 2006: 52; Kiening 1991: 138f.; Mierke 2020: 193). Dieser nimmt die Bedrohung schon von Ferne akustisch wahr.

Das Beispiel macht ersichtlich, auf welche Weise akustische Phänomene in literarischen Texten funktionalisiert werden können; sie dienen dazu, das Geschehen erfahrbar zu machen und anschaulich darzustellen, um eine Wirkung auf den Rezipienten zu erzeugen. Gleichzeitig wird hier die analytische Funktion des Hörens im Kriegskontext angedeutet: Es ist der Lärm des feindlichen Heeres, der Vivianz dieses zuerst wahrnehmen lässt.

Textausgabe:

Prisciani Institutionum grammaticarum libri XIII-XVIII. Hrsg. von HEINRICH KEIL. Prisciani Opera minora. Hrsg. von MARTIN HERZ, Leipzig 1859 (Grammatici latini 3).

Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Text und Übersetzung, 3. Durchgesehene Aufl., Text der Ausgabe v. Werner Schröder, Übers., Vorwort und Register v. Dieter Kartschoke, Berlin/New York 2003.

Forschung:

John Greenfield, Die Wahrnehmung von Schall im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, in: „Von Mythen und Mären“. Mittelalterliche Kulturgeschichte im Spiegel einer Wissenschaftler-Biographie. Festschrift für Otfried Ehrismann zum 65. Geburtstag, hg. von Gudrun Marci-Boehncke, Jörg Riecke, Hildesheim 2006, S. 49–60.

Christine Grieb: Schlachtenschilderungen in Historiographie und Literatur (1150-1230), Paderborn 2015 (Krieg in der Geschichte 87).

Christian Kiening, Reflexion – Narration: Wege zum Willehalm Wolframs von Eschenbach (= *Hermaea*. Germanistische Forschungen, NF 63), Tübingen 1991

Mierke Gesine: Den Herrscher hören. Zu akustischen Phänomenen im Reinfried von Braunschweig, in: *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, hg. v. Martin Clauss; Gesine Mierke und Antonia Krüger, Köln [u.a.] 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), S. 177–197.

Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995.

Alois Wolf: Kampfschilderungen in Wolframs „Willehalm“, in: Alois Wolf: *Erzählkunst des Mittelalters. Komparatistische Arbeiten zur französischen und deutschen Literatur*, hg. v. Martina Backes [u.a.], Tübingen 1999, S. 25-56.

1.3) Klangregie

Der Einsatz von Klangerzeugern erleichtert und unterstützt die Organisation eines Heereszuges und die Übermittlung von Kommandos. Besonders während des Kampfgeschehens kommt akustischen Signalen eine bedeutsame Rolle zu, da sie klare Instruktionen transportieren und auch bei optischer Beeinträchtigung ihre Wirkung entfalten können. Den Erfolg einer militärischen Operation machen das Verständnis und die effiziente sowie bedachte Anwendung von Signaltönen aus.

1.3.1) Mauricii strategicon (582-602): Signalinstrumente

Eines der maßgeblichen Militärhandbücher der frühmittelalterlichen Zeit wird Kaiser Maurikios (582–602) zugeschrieben. Das Werk, das sogenannte *Strategikon* des Maurikios, spiegelt einerseits die römische Heereskunst wider, andererseits findet man viele Hinweise auf zeitgenössische Praktiken der Kriegsführung. In dem militärischen Handbuch werden einige Passagen dem Einsatz von Klangerzeugern gewidmet. Auch der Schlachtlärm und das Kriegsgeschrei werden thematisiert. Die ausgewählten Passagen aus dem *Taktikon* werden durch Beispiele in der historiographischen Literatur untermauert.

Περὶ βουκίνων. Βούκινα δὲ πολλὰ λαλεῖν ἤτοι κινεῖν ἐν καιρῷ μάχης οὐ συμβουλεύομεν, ἵνα μὴ ἐντεῦθεν θόρυβός τις καὶ σύγχυσις γένηται καὶ μηδὲ τὰ παραγγελλόμενα ἐξακούεσθαι δεόντως δύναται. ἀλλ' εἰ μὲν ὁ τόπος ὁμαλὸς εὐρεθῆ ἄρκει τὸ βούκινον τὸ τοῦ μέσου μέρους ἐν ἐκάστη παρατάξει· εἰ δὲ ἀνώμαλός ἐστιν ἢ ἄνεμος ὡς εἰκὸς ταραχώδης κινούμενος ἢ ἤχος ὕδατος παρεμποδίζει τῇ φωνῇ τοῦ καθαρῶς διακούεσθαι, οὐκ ἄτοπον τότε καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς μέρεσιν ἐν βούκινον ἐν ἐκάστῳ <μέρει> λαλεῖν, ὥστε τρία λαλεῖν ἐν ὅλῃ τῇ παρατάξει. ὅσον γὰρ ἡσυχία

φυλάττεται, τοσοῦτον καὶ οἱ νεώτεροι ἀτάραχοι καὶ τὰ ἄλογα <ἄπτурτα> γίνονται καὶ ἡ τάξις φοβερωτέρα τοῖς ἐχθροῖς φαίνεται καὶ τὰ μανδάτα εὐκόλως γινώσκονται. Διὸ οὐδὲ τὴν οἰανοῦν φωνὴν ἀκαίρως δεῖ ἀφίεσθαι μετὰ τὸ κινήσαι τὴν παράταξιν ἐπὶ πόλεμον. (2.17, S. 136–139)

[Über die Signalhörner. Wir empfehlen, die Signalhörner zur Zeit der Schlacht nicht zu viel zu blasen oder zu bewegen, damit dadurch nicht Unruhe und Verwirrung entsteht und auch die Kommandos nicht ausreichend gehört werden können. Wenn das Gelände eben ist, genügt das Signalhorn der mittleren Division in jeder Schlachtaufstellung; wenn das Gelände uneben ist, sich womöglich ein lauter Wind erhebt oder Wassergeräusch daran hindert, das Tönen (des Hornes) genau zu vernehmen, dann ist es angebracht, auch bei den anderen Divisionen ein Horn in jeder Division zu blasen, so dass drei in der ganzen Schlachtaufstellung erklingen. Soweit nämlich die Ruhe bewahrt wird, sind auch die Rekruten frei von Verwirrung, und die Pferde scheuen nicht, die Linie scheint den Feinden schrecklicher, und die Kommandos werden leicht bekannt. Daher darf man nicht zur Unzeit, während des Vorrückens der Formation in den Kampf, irgendeinen Laut hören.]

Der Militärschriftsteller verweist auf den sorgfältigen Umgang mit akustischen Signalen; je nach Beschaffenheit des Terrains werden die Truppen mit Signalhörnern ausgestattet (Maliaras 2002, 77). Zudem weist der Taktiker auf mögliche Störgeräusche hin, die einen massiveren Einsatz von Klanginstrumenten erfordern. Deutlich wird aus der Stelle auch, dass für die erfolgreiche Operation auch akustische Disziplin vonnöten ist, wodurch die Klarheit der Anweisungen unüberhörbar ist. Denn der Verfasser weiß, dass uneindeutige Instruktionen und undeutliche Kommandoübermittlung zu Verwirrung führen können. Aus der Spätantike sind einige Instrumente, die in militärischem Kontext eingesetzt wurden, aus archäologischen Kontexten bekannt (Abbildung?), ansonsten ist man auch bildliche Darstellungen in Handschriften angewiesen. (Hier kommt ein Absatz zum Latein im frühbyzantinischen Heerwesen) In der Militärsprache war das Lateinische nach wie vor üblich, viele Termine wurden ins Griechische übernommen wie *bucina* (*bukina*), welche in römische Zeit ein gebogenes Naturhorn darstellte (Ziolkowski 2002).

Textausgabe: Dennis, George T. / Gamillscheg, Ernst (Hg.): Das Strategikon des Maurikios (Corpus fontium historiae Byzantinae 17), Wien 1981

Dennis, George T.: Maurice's strategikon. Handbook of Byzantine Military Strategy, Philadelphia 1984

Maliaras, Nikos: Die Musikinstrumente im byzantinischen Heer vom 6. bis zum 12. Jahrhundert. Eine Vorstellung der Quellen, in: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 51 (2001) 73–104

Maliaras, Nikos: Βυζαντινά μουσικά όργανα (Ελληνικές μουσικολογικές εκδόσεις 6), Athen 2007

Rance, Philip: Maurice's Strategicon and 'the Ancients': The Late Antique Reception of Aelian and Arrian, in: Philip Rance – Nicholas Sekunda (Hg.): Greek Taktika. Ancient Military Writing and Its Heritage (Akanthina Monograph Series 13), Gdansk 2017, 217–255

Ziolkowski, John: The Roman *Bucina*: A Distinct Musical Instrument?, in: Historic Brass Society Journal 14 (2002) 31–58 (zu tuba, cornu und bucina).

1.2.3) Jan van Heelu, Reimchronik zur Schlacht von Worringen (1288): Signalinstrumente

Am 5. Juni 1288 standen sich bei Worringen (nördlich von Köln) die Heere des Herzogs von Brabant, Johann I., und des Erzbischofs von Köln, Siegfried von Westerburg, mit diversen Verbündeten im Limburger Erbfolgestreit gegenüber. Die Niederlage Siegfrieds ebnete den Weg zur Unabhängigkeit der Stadt Köln vom bischöflichen Einfluss und sicherte dem Herzog von Brabant das Herzogtum Limburg. Zum Schlachtverlauf liegt mit der Reimchronik des Jan van Heelu eine ungewöhnlich detailreiche und ausführliche Schilderung in Mittelniederländisch vor. Der Text ist zeitnah zur Schlacht entstanden, gilt als wirklichkeitsnah und enthält diverse Abschnitte zur Belliphonie.

Die hertoge hadde heeten blasen / Sine bosinen, na die manieren / Daer men stormt, ochte sal tornieren, / Om dat hire sine liede bi / Stout soude maken [...]. (Buch 2, V. 5668-5672)

[Der Herzog hatte seine Posaunen blasen lassen, auf die Art, wie man zum Angriff oder zum Turnier es tut, um seine Leute damit zu ermutigen.] (Schäfke 1988, 138)

Het waer te spade / Eer die Brabantre mochten / Hen saten, die ghevochten / Hadden alle den dach lanc, / Sonder spise ende sonder dranc, / Al meest met groeter pinen. / Daer bi blies men die bosinen, / Na die maniere ende die wise, / Doen gereet was die spise, / Dat si eten soudan comen. (Buch 2, V. 8856-8865)

[Es war sehr spät, ehe die Brabanter sich ausruhen konnten, die den ganzen Tag lang gefochten hatten ohne Speis und ohne Trank. Die meisten mit großen Schmerzen. Daher blies man die Fanfaren auf die Art und Weise, als das Essen bereitet war, dass sie essen kommen sollten.] (Schäfke 1988, 152)

Hier werden verschiedene Posaunen-Signale ohne jeden narrative Aufwand – gleichsam beiläufig – erwähnt. Dies spricht dafür, dass die Verwendung solcher Signale üblich und für Autor und Adressaten selbstverständlich waren. Aus diesem Grund werden auch keine Informationen zur Ausgestaltung der Signallaute übermittelt, sondern lediglich auf die mit den Lauten transportierten Signalinhalte verwiesen.

Textausgabe: Willems, Jan Frans (Hg.): Chronique en vers de Jean van Heelu, ou relation de la bataille de Woeringen = Rymkronyk van Jan van Heelu betreffende den slag van Woeringen, van het jaer 1288 (Commission royale d'histoire.

Publications in-quarto 1), Bruxelles 1836. Übersetzung: van Heelu, Jan, Die Schlacht von Worringen. Nach der Übersetzung von

Bedeutung gewinnt, dass die Instrumente und die Klänge über den Bildrand hinausragen. Demgegenüber ist der Klang des Horn nach hinten, gegen die Bewegungsrichtung von König und Heer gerichtet. Während die Trompeten der Kommunikation mit den Kontrahenten dienen, ist der Klang des Horns an die eigenen Truppen gerichtet. Während die Trompeten mit beiden Händen gehalten werden müssen, kann das Horn hier mit einer Hand gespielt werden. Folgerichtig sind die beiden Trompeten-Spieler auch ohne Bewaffnung gezeigt, wohingegen der Horn-Bläser mit Helm und Schild als Kombattant markiert ist. Die Trompeten Spieler haben keine andere Aufgabe als ihre Instrumente zu bedienen, wohingegen der Hornbläser ein Kombattant ist, der – gleichsam nebenher – auch ein Signalinstrument bedient.

Bildnachweis: Matthäus Paris, *Vie de Seint Auban*, Trinity College Dublin, MS 177 fol. 55v. (ca. 1250)

1.3) Psychologische Kriegsführung durch Klänge

Auch in den Kriegen des Mittelalters wurden Klänge eingesetzt, um die Einstellung der eigenen und der fremden Truppen zu beeinflussen. Durch akustische Reize sollte die Moral der eigenen Seite gehoben und beim Gegner Angst geschürt werden.

1.3.1) Isidor von Sevilla († 636) über die Wirkung der Musik im Krieg

In seiner im Mittelalter vielzitierten Enzyklopädie des bekannten Wissens kommt Bischof Isidor auch auf die Musik zu sprechen. Eine der ersten Aspekte, die er dabei anspricht, ist die Wirkung, welche Musik entfalten kann (*quid possit musica*):

Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In proeliis quoque tubae concentus pugnantes accendit, et quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animus fortior.

[Die Musik bewegt die Gefühle und bringt die Sinne in verschiedene Zustände. In Schlachten entzündet das Ertönen der Trompete (*tuba*) die Kämpfenden, und je eindringlicher der Klang ist, desto mutiger wird das Herz zum Kampf.]

Es ist bezeichnend für die Bedeutung des Krieges in der frühmittelalterlichen Gesellschaft und für die Wichtigkeit der Musik für die Motivation der Truppen, dass dies das erste Beispiel für die Wirkungen ist, die der Bischof der Musik zuschreibt. Die Motivation der Truppen und deren Aufstachelung zum Kampf ist eine wichtige und offenbar gut bekannte Funktion von Musik, die hier mit einem als *tuba* bezeichneten Blasinstrument erzeugt wird. Offenkundig dient die *tuba* hier nicht zur Signalübermittlung, sondern zur psychologischen Kriegsführung. Hier ist freilich nicht der Gegner, sondern die eigenen Truppen das Ziel der musikalischen Effekte; und dieser Effekt lässt sich wiederum durch die Art der Musik modulieren. Je intensiver die Musik, desto nachdringlicher ihr Effekt auf die Motivation der Truppen.

Textausgabe: Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX. Tomus I: Libros I-X, hg. v. Wallace Martin LINDSAY, Oxford 1911, Buch 3, Kap. 17, 2. Übersetzung: Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, hg. v. Lenelotte MÖLLER, Darmstadt 2008.

1.3.2) Jan van Heelu, Reimchronik zur Schlacht von Worringen (1288): Begleitmusik

Im Sinne der Wirkung, die Isidor von Sevilla beschreibt, findet sich auch in Jan van Heelus Erzählung zu Worringen ein Hinweis auf eine Art musikalischen Begleitung zum Kampfesgeschehen:

Doen dat sagen die minstre, / Dat die baniere onder sanc, / Doen lieten si hare geclanc, / Ende haer blasen metten bosinen; / Want die sceen in selker pinen / Die hertoge, ende al sijn here, / Dat hen en holpe geen ghewere / Sine moesten den sege verliesen. / Die vrese benam datsi niet en bliesen [...] Die bosinen bliesen weder, / Ghelijc alsi te voren plagen, / Doen si die baniere sagen / Opgaen, ende weder bladen.
(Buch 2, V. 5686-5743)

[Als die Spielleute sahen, dass das Banner [des Herzogs von Brabant] unterging, ließen sie das Spielen und Blasen ihrer Posaunen, denn der Herzog und sein ganzes Heer schienen in solcher Not, dass ihnen keine Gegenwehr hülfe, sie würden doch nicht siegen; aus Furcht hörten sie auf zu spielen. [Das herzogliche Banner wird wieder aufgerichtet und die Schlacht wendet sich zu Gunsten der Brabanter.] Die Posaunen tönnten wieder, wie sie es vorher zu tun pflegten, als sie das Banner wieder aufgehen und wehen sahen.] (Schäfke 1988, 138-139)

Die Spielleute des Herzogs von Brabant haben die Schlacht offenbar musikalisch begleitet. Ihr Verstummen bringt die für die Brabanter bedrohliche Situation zum Ausdruck, sowohl auf der Handlungsebene in der Schlacht als auch auf der Erzählebene des Textes.

Textausgabe: Willems, Jan Frans (Hg.): Chronique en vers de Jean van Heelu, ou relation de la bataille de Woeringen = Rymkronyk van Jan van Heelu betreffende den slag van Woeringen, van het jaer 1288 (Commission royale d'histoire. Publications in-quarto 1), Bruxelles 1836. Übersetzung: van Heelu, Jan, Die Schlacht von Worringen. Nach der Übersetzung von Franz W. Hellegers, in: Schäfke, Werner (Hg.), Der Name der Freiheit. 1288 - 1988; Aspekte Kölner Geschichte von Worringen bis heute; Köln ²1988, S. 105-154

1.3.3) Nibelungenlied (um 1200): Musik und Kampf

Das anonym überlieferte „Nibelungenlied“, das aus mündlicher Dichtungstradition stammt und um 1200 schriftlich fixiert wurde, erzählt in einzelnen Äventiuren, von der Ermordung Siegfrieds und dem Untergang der Burgunden im Hunnenland. Während im ersten Teil die Brautwerbungen um Kriemhild und Brünhild, die Doppelhochzeit, der Betrug an Brünhild, der Streit der Königinnen und schließlich der Tod Siegfrieds erzählt werden, stellt der zweite Teil die verräterische Einladung Kriemhilds und ihre großangelegte Rache an Familie und Verwandten sowie den Untergang der Burgunden/Nibelungen dar. Gerade die letzte große Schlacht am Hof Etzels lässt sich als eine Lautsphäre beschreiben, welche die Grausamkeit des Kampfes vor allem auditiv vermittelt (vgl. Müller 1998: 398, 428-430). Diese Lautsphäre, die die Handlung gleichsam

auditiv zu kommentieren scheint, wandelt sich in der Erzählung vom höfischen Fest zum dramatischen Untergangsszenario, eine Entwicklung, die sich nicht zuletzt an der Figur des Spielmanns Volker von Alzey verdeutlichen lässt. Die lautlichen Phänomene haben dabei intradiegetisch eine bestimmte Funktion und erzeugen gerade auf der Ebene der Figuren eine entsprechende Wirkung. So vermitteln beispielsweise Instrumente akustische Signale, um Kampfhandlungen zu initiieren. Überdies sind Klänge von einzelnen Instrumenten auch extradiegetisch funktionalisiert, denn durch die Ausgestaltung der Lautsphäre Schlacht wird das Geschehen für den Rezipienten mit Bedeutung gefüllt (laut/leise; sanft/grausam etc.)

So verbinden sich beispielsweise in Volkers Spielen auf der Fiedel Musik und Kampf, werden erbaulich klingende Töne zu grausamen Schwerthieben, die ihre Spuren auf und in den Körpern der Gegner hinterlassen und das Geschehen auf der Ebene der Rezipienten kommentieren.

„Ach wê der hôhgezîte“, sprach der künec hêr.

*„dâ vihtet einer inne, der heizet Volkêr,
als ein eber wilde unde ist ein spileman.
ich dankes mînem heile, daz ich dem tiuvel entran.*

sîne leiche lûtent übele, sîne züge die sint rôt:

*jâ vellent sîne dæne vil manigen helt tôt.
ine weiz niht, waz uns wîze der selbe spileman,
wand' ich nie gast deheinen sô rehte leiden gewan.“*

*sie heten, die si wolden, lâzen für den sal.
sô huop sich innerthalben ein groezlîcher schal.
die geste sêre râchen, daz in ê geschach.
Volkêr der vil küene, hey waz er helme zerbrach!*

*sich kêrte gegen dem schalle Gunther der künec hêr.
„hært ir die dæne, Hagene die dort Volkêr
videlt mit den Hiunen, swer zuo den türn gât?
ez ist ein rôter anstrich, den er zem videlbogen hât.“ (NL 2001-2004)*

[„Ich verwünsche auch das Fest“, sagte der erhabene König. „Da drin kämpft einer, mit Namen Volker, wie ein wilder Eber, und er sit ein Spielmann. Ich danke meinem Glück, daß ich diesem Teufel entkommen bin.

Seine Lieder klingen böse, sein Bogenstrich ist blutrot; ja, es treffen seine Töne viele Helden tödlich. Ich weiß nicht, was uns dieser Spielmann vorwirft; denn ich habe noch nie einen so schrecklichen Gast gehabt.“

Sie hatten die aus dem Saal hinausgehen lassen, denen sie es erlaubt hatten. Da entstand drinnen großer Lärm. Die Gäste rächten sich jetzt hart für das, was ihnen vorher geschehen war. Ach, wie viele Helme der tapfere Volker dabei zerstörte.

Gunther, der erhabene König, wandte sich dem Lärm zu. „Hört Ihr die Töne, Hagen, die Volker dort mit jedem Hunnen fiedelt, der zu den Türen geht? Es ist ein rotes Harz, mit dem er den Fiedelbogen streicht.“]

Unter Volkers musikalischer Begleitung verwandelt sich das höfische Fest in eine grausame Schlacht, bei der der Spielmann akustisch Regie führt. Er kämpft wie ein wilder Eber und lässt dabei *übele* Lieder erklingen, die die Grausamkeit der Auseinandersetzung bildlich ausdrücken. Seine Streiche auf der Fiedel werden blutrot (Clauss/Mierke 2022: 230-232), sein Instrument erscheint als Waffe, mit der er viele Helden tötet, sie *vellent* (2002,2), wie es im Text heißt.

Den tosenden Lärm,⁵ der den Festsaal durch die Kämpfe erfüllt, nimmt auch Gunther wahr. Er deutet Volkers „tötende Töne“ (Schwab 1991), indem er sie bildlich als „röte[n] anstrich“ (2004,4) beschreibt. An dieser Stelle zeigt sich nicht nur wie Akustisches medial, eben metaphorisch, vermittelt wird, sondern auch, wie die Metapher zum produktiven Kern des literarischen Textes wird. Der Bogen der Fiedel wird zum Schwert des Kriegers; Musik wird tödlich. Mit Blick auf den gesamten Text ist interessant, wie und an welchen Stellen Volkers differenziertes musikalisches Repertoire zum Einsatz kommt, denn er beherrscht sowohl die leisen und sanften Töne, die therapeutische Wirkung besitzen als auch die lauten und eindringlichen Klänge, die tödlich sein können. Diese wirken wie Schwerthiebe und werden so auch haptisch erfahrbar und multisensorisch wahrnehmbar.

Textausgabe: Das Nibelungenlied. Mhd./Nhd. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. u. komm. v. Siegfried Grosse (Stuttgart 2003). Die Nibelungen-Werkstatt Synopse der vollständigen Handschriften, hg. v. Walter Kofler unter Benutzung der Vorarbeiten von Hermann Reichert, Peter Göhler, Roswitha Pritz und Margarete Springeth Vorchdorf 2013.

Martin Clauss und Gesine Mierke: Musik und Gewalt. Die akustische Dimension des Krieges in narrativen Texten des Mittelalters, in: *Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin* 21 (2023), hg. v. Maria Heidegger [u.a.], S. 225–232.

Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes* (Tübingen 1998)

⁵ Während die meisten Handschriften an dieser Stelle „grœzliche[n] schall“ geben und damit auf die Macht des Lärms abheben, findet sich in k (Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 15478, fol. 292r–496v, hier 463v) die Variante „jemerlicher schal“ (2049). Zitiert nach: *Die Nibelungen-Werkstatt Synopse der vollständigen Handschriften*, hg. v. Walter Kofler unter Benutzung der Vorarbeiten von Hermann Reichert, Peter Göhler, Roswitha Pritz und Margarete Springeth, Vorchdorf 2013.

Ute Schwab, Tötende Töne. Zur Fiedelmetaphorik im „Nibelungenlied“, i. In: Carola L. Gottzmann / Herbert Kolb, Hg., Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zu ihrem 65. Geburtstag (Frankfurt am. Main. u. a. 1991), 77–122

Horst Wenzel, Schwert, Saitenspiel und Feder, in: Matthias Meyer / Hans-Jochen Schiewer, Hg., Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag (Tübingen 2002), 853–870.

Ders.: Waffen, Saitenspiel und Schrift, in: Ders., Hg., Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter (Darmstadt 2005), 205–220.

1.3.4) Mauricii strategicon (582-602): Kriegsrufe

Im Strategikon wird auch der kollektive Kriegsruf behandelt, welcher durch seine Lautstärke nicht nur Eindruck erzeugt, sondern auch der Truppe ein Gemeinschaftsgefühl verschafft.

Περὶ δὲ τῆς φωνῆς τῆς κατὰ συνήθειάν ποτε λεγομένης ἐν τῷ καιρῷ τῆς συμβολῆς, τουτέστι τὸ nobiscum, πάνυ ἡμῖν ἀσύμφορον καὶ ἐπιβλαβὲς φαίνεται καὶ πρόφασιν γίνεσθαι διαλύσεως τῆ παρατάξει τὸ κατ' ἐκείνην τὴν ὥραν ταύτην κράζεσθαι. συμβαίνει γὰρ δι' αὐτῆς τοὺς μὲν δειλοτέρους τῶν στρατιωτῶν εἰς μείζονα ἀγῶνα ἐμπίπτοντας ἐναπομένειν πρὸς τὴν ὀρμὴν, τοὺς δὲ θραυστέρους πρὸς ὀργὴν διεγειρομένους προπετεῦεσθαι καὶ ἐξέρχεσθαι τῆς τάξεως. Ὁμοίως δὲ ἐστὶ κατανοῆσαι καὶ ἐπὶ αὐτῶν τῶν ἵππων· διαφορὰ γὰρ καὶ ἐν αὐτοῖς ἐστίν. Ἐντεῦθεν οὖν ἄνισον καὶ ἀσύμφορον, μᾶλλον δὲ καὶ διαλελυμένην εὐρίσκεσθαι συμβαίνει πρὸ τῆς συμβολῆς τὴν παράταξιν, ὅπερ ἐστὶν ἐπικίνδυνον. ἀλλὰ δεῖ τὴν μὲν εὐχὴν γίνεσθαι ἐν ἐκείνῃ μάλιστα τῇ τοῦ πολέμου ἡμέρᾳ ἐν

τῷ φοσσάτῳ, πρὶν ἢ τινα τῆς πόρτας ἐξελεθεῖν, διὰ τε τῶν ἱερέων καὶ τοῦ στρατηγοῦ καὶ τῶν λοιπῶν ἀρχόντων τὸ «Κύριε, ἐλέησον» ἐπιμόνως πάντας λέγειν, εἶτα διὰ τὸ αἶσιον καὶ τὸ nobiscum Deus τρίτον ἕκαστον μέρος ἐξερχόμενον τοῦ φοσσάτου. ἄμα δὲ τῷ ἐξελεθεῖν τοῦ φοσσάτου τὸν στρατὸν ἐπὶ τὴν μάχην παντοίαν ἠσυχίαν ἄγειν καὶ μὴ ἀκαίρως φθέγγεσθαι. Τοῦτο γὰρ καὶ τὸν στρατὸν πλέον ἀτάραχον φυλάττει καὶ τὰ τῶν ἀρχόντων μανδάτα εὐπαράδεκτα ποιεῖ. Τὸ γὰρ μέτρον τῆς συμβολῆς αὐτὸ τὸ πρᾶγμα δοκιμάζει καὶ ἡ σφίγξις ἡ δέουσα καὶ ἡ τῶν ἐχθρῶν παρουσία. Καὶ ἄλλου σημείου χρειαί, ὅταν μέντοι εἰς χεῖρας ἔλθῃ ὁ στρατός, τότε ἀλαλάζειν ἢ ὠρυᾶσθαι, καὶ μάλιστα τοὺς ὀπιθεντασομένους πρὸς κατάπληξιν τῶν ἐχθρῶν καὶ διανάστασιν τῶν ἰδίων οὐκ ἄτοπὸν ἐστίν. (2.18, S. 139–141)

[Was den Kriegsruf betrifft, den man manchmal nach der Gewohnheit zum Zeitpunkt des Treffens ausstößt, nämlich das "nobiscum", scheint es uns sehr ungünstig und schädlich, ja ein Anlass für die Auflösung der Schlachtordnung, wenn er in jener Stunde gerufen wird.⁶ Es kommt nämlich vor, dass dadurch die ängstlicheren Soldaten in größere Angst verfallen und beim Ansturm zurückbleiben, die

⁶.

Kühneren aber zum Zorn gereizt werden, vorstürmen und die Linie verlassen. (...) Beim Auszug aus dem Lager zum Kampf aber soll das Heer völlige Ruhe einhalten und nicht zur Unzeit sprechen. Denn das bewahrt das Heer eher in Ordnung und macht die Befehle der Kommandanten leicht verständlich. (...) Wenn freilich das Heer handgemein wird, dann ist es passend, zu schreien und zu brüllen, vor allem für die Soldaten der hinteren Reihen, zum Schrecken der Feinde und zur Ermunterung der eigenen Kameraden.]

Fehlt hier ein Teil der Übersetzung?

Bei der zweiten Passage werden einerseits die psychologische Wirkung von Kampfgeschrei und zum anderen die Notwendigkeit von Klangregie (Lärm vs. Stille) deutlich. Die Angaben des Taktikon, einer normativen Quelle, lassen sich durch praxisbezogene Beispiele aus historiographischen Quellen ergänzen.

Bei den Kämpfen um Faesulae und Auxinum (539 Jahre) hatte der oströmische Stratege Belisar Probleme in der Auseinandersetzung mit den Goten. Schwierig gestaltet sich die Kommunikation und die Übermittlung von Befehlen. Die Gegner störten die angreifenden Römer durch Störgeräusche; sie konnten sich nicht untereinander verständigen und vor Zugriffen aus dem Hinterhalt warnen. Aus diesem Grund schlägt Prokop vor, wieder auf eine römische Praxis zurückzugreifen, nämlich gezielt akustische Signale einzusetzen. Im römischen Heer habe es Trompeter gegeben, die die Bewegung der Truppenteile durch ihre Töne lenken konnten (vorwärts – rückwärts). Dabei verwies Prokop auch auf die Art der Blasinstrumente, die je nach Beschaffenheit (Holz, Leder, Metall) unterschiedliche Töne produzierten. Der Feldherr Belisar nahm den Vorschlag Prokops auf und hatte damit Erfolg. Es ist fraglich, ob dieses Wissen wirklich verloren gegangen war, doch zeigt sich die Expertise des anwesenden Historiographen.⁷

Noch im zwölften Jahrhundert war es üblich, Feldzüge akustisch zu lenken. Kaiser Alexios I. Komnenos (1081–1181) kehrte von einer militärischen Operation in Kleinasien zurück. Im langen Troß befanden sich auch viele Frauen und Schwache. Der Feldherr nahm darauf Rücksicht und setzte akustische Signale ein, um den Zug anhalten zu lassen und den Betroffenen entsprechende Versorgung zukommen zu lassen.⁸

Textausgabe: Dennis, George T. / Gamillscheg, Ernst (Hg.): Das Strategikon des Maurikios (Corpus fontium historiae Byzantinae 17), Wien 1981

1.3.5) Jan van Heelu, Reimchronik zur Schlacht von Worringen (1288): Stille beim Kampf

Beide manne ende perde / Van sterken slagen ende van steken; / Maer men hoorde lettelt spreken; / Want men vernam nye / Dat swighen in abdye / Dan inden strijt wert geswegen; / Sonder die ghene die buten

⁷ Procopius Bella 6.23, 21–39.

⁸ Anna Komnene, Alexias XV Kapitel 7 § 2 (a. 1116).

creghen, / Die riepen seere, ende dreven ioeye, / Daer si volgede na die proye. / Die yeeste ende dit gescien.
(Buch 2, V. 5290-5299)

[So stürzten Mann und Pferd durch kräftige Schläge und Hiebe zu Boden; man hörte wenig sprechen, nie wurde in einer Abtei derartig geschwiegen wie in diesem Kampf; abgesehen von denen, die Beute gemacht hatten, die riefen laut und zeigten Freude, da sie die Beute verfolgten.] (Schäfer 1988, 137)

Die positive Perspektive auf die aus der Sicht des Autors erfolgreich kämpfenden Brabanter wird hier durch das schweigende Agieren zum Ausdruck gebracht. Das Rufen markiert die Ablenkung vom Kerngeschäft der Schlacht durch Plündern und Beutemachen. Hintergrund dieser Wertungen ist die Vorstellung bzw. Erfahrung, dass Schlachten voller Lautäußerungen und Rufe waren.

Textausgabe: Willems, Jan Frans (Hg.): *Chronique en vers de Jean van Heelu, ou relation de la bataille de Woeringen = Rymkronyk van Jan van Heelu betreffende den slag van Woeringen, van het jaer 1288* (Commission royale d'histoire. Publications in-quarto 1), Bruxelles 1836. Übersetzung: van Heelu, Jan, *Die Schlacht von Worringen*. Nach der Übersetzung von Franz W. Hellegers, in: Schäfer, Werner (Hg.), *Der Name der Freiheit. 1288 - 1988; Aspekte Kölner Geschichte von Worringen bis heute*; Köln ²1988, S. 105–154

1.3.6) Sonic Warfare? Der früheste Einsatz von Kanonen nördlich der Alpen (1334)

Im Sommer 1334 belagerte Kaiser Ludwig IV. (der Bayer) das schwäbische Meersburg. Hierzu erzählt Johann von Ravensburg in seiner Lebensbeschreibung des Bischofs von Konstanz, Nikolaus von Frauenfeld vom Beschuss aus der belagerten Stadt auf die Belagerer:

Und dieselben maister und ir ander warfen alle stund des tags, und etwa nachts, die belieger mit ihren schleglen scharplich bekumerend. Es war och alda etlicher maister, der sant uß schütz uß ainer büchs, die ainen schutzlichen und herten don und klapf hette mit dem ußgang des schutz, also das vil menschen bayderlai geschlächet in gehör des schutz unter den beliegern als halbtod und onmächtig vilent uff das ertrich.

[Und dieselben Meister und deren andere warfen/schossen tagsüber zu jeder Stunde und nachts setzten sie den Belagerern mit ihren scharfen Schlägen zu. Es war da auch irgendein Meister zugegen, der sandte Schüsse aus einer Büchse aus, deren Schuss einen harten Ton und Klopfen hatte, wenn der Schuss ausging, sodass viele Menschen von den Belagerern, beiderlei Geschlechts, wenn sie den Schuss hörten, wie halbtot und ohnmächtig hinab auf die Erde fielen.]

Die Geschützmeister sind diejenigen, die für die Bedienung der neuartigen Waffen verantwortlich sind. Der von einem dieser Spezialisten abgegebene Schuss ist so laut, dass Männer und Frauen ohnmächtig

zu Boden fallen. Die belliphone Dimension einer vergleichsweise jungen Waffengattung ist hier für die Einwirkung auf die Betroffenen entscheidend. Es ist der Laut der Waffe, der erzählendeswerte Wirkung entfaltet, nicht das Geschoss. Ob dies intentional im Sinne einer gezielt eingesetzten akustischen Waffe erfolgt, oder akzidentell als Folge von Unerfahrenheit auf allen Seiten bleibt dabei ebenso unklar wie die Frage, welche Personengruppen vom Laut der Waffe betroffen waren; der Hinweis auf Männer und Frauen scheint dabei eher auf die belagerte Stadtbevölkerung zu verweisen als auf das Belagerungsheer.

Textausgabe: Johann von Ravensburg (1891): „Vita Bischof Nikolaus“, in: *Das alte Konstanz in Schrift und Stift. Die Chroniken der Stadt Konstanz*, hrsg. von Philipp Ruppert, Konstanz: Münsterbau-Verein, 42–48, (Die Vita ist als Teil der Chronik Gebhard Dachers überliefert), S. 43.

Martin CLAUSS, Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 39 (2022) 13–25.

GESAMT-KOMMENTAR (INTERDISZIPLINÄR)

Der Fokus auf die Belliphonie bringt vielschichtige Einblicke zum mittelalterlichen Krieg. Er verweist zunächst auf die sinnliche Dimension der Kämpfe. Dabei wird eine Verbindung verschiedener Sinne (Multisensorik) auf der Handlungs- und der Erzählebene greifbar (vor allem Hören und Sehen). Kämpfe werden als laut erinnert und erzählt, wobei die Lautstärke Teil der Kampfhandlungen und Hindernis für die Kommunikation gleichermaßen sein kann. Optische Signale werden durch akustische ergänzt, wobei die akustischen Signale den Vorteil haben, dass sich die Truppen nicht zum Signalgeber umdrehen müssen. Gleichzeitig sind sie stör anfällig durch andere Geräusche, so dass Vorkehrungen für eine störungsfreie Signalübertragung belegt sind. Dabei erfahren wir recht wenig über die genauen Absprachen, die hinter den Signalen gestanden haben müssen. Akustische Ereignisse dienten aber nicht nur der Signalübermittlung im engeren militärischen Sinne, sondern wurden vielmehr vielfältig für psychologische Effekte eingesetzt. Musik sollte die Moral der Truppen heben, Kriegsrufe den Gegner erschrecken und die eigene Seite anspornen. An diesem Punkt werden die Berührungspunkte zwischen den Handlungen auf dem Schlachtfeld und dem Erzählen davon besonders deutlich. So wie der Einsatz von Akustik auf dem Schlachtfeld die Kämpfer beeinflussen sollte, so diente der Einsatz und Verweis auf Akustik bei den Kriegserzählungen dazu, die Rezipient*innen zu beeinflussen. Vom Krieg wurde auch akustisch erzählt, und Verweise auf Schlachtrufe und Kanonendonner strukturierten Kriegserzählungen. Dabei sind alle Hinweise auf Laute in Kriegserzählungen selektiv und dienen oftmals zur Emotionalisierung und Veranschaulichung der Erzählung. Literarische Texte stellen durch Verdichtung und Verschiebung Kampfgeschehen auf ihre eigene Weise dar. Dabei werden akustische Phänomene sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Darstellungsebene (Klangfiguren) greifbar. Massenschlachten, Zweikämpfe, Truppenbewegungen können so eindrucksvoll gezeigt und für den Rezipienten hörbar bzw. Kampfhandlungen auch haptisch erfahrbar werden.

OLIFANT

Beiträger:innen: Martin Clauss, Almut Schneider, Daniela Wagner

Einführung

Daniela Wagner

„Ich habe einmal einen Olifant von einem geübten Hornisten blasen lassen; der Ton war so laut und eindringend, daß Personal und Besucher des Museums erschreckt zusammenliefen.“¹ Wenngleich sie nur noch selten und vorrangig zu Forschungszwecken geblasen werden, lässt das von dem Kunsthistoriker Ernst Kühnel beschriebene Ereignis erahnen, welche Klangkraft Olifanten innewohnt. Olifante besetzen – nicht nur im Mittelalter – eine klangliche Nische: Sie sind keine Objekte der religiösen, höfischen, städtischen oder ländlichen Alltagskultur und damit kein Teil einer alltäglichen Lautsphäre. Das reduzierte Klangspektrum von ein bis zwei, in seltenen Fällen zweieinhalb durchdringenden Tönen macht sie zu funktionalen Signalgebern, im musikalischen Kontext wurden sie vermutlich nicht verwendet. Klang und Aussehen dürften den meisten Menschen aus eigener Anschauung bzw. Hörerfahrung unbekannt gewesen und vor allem in Beschreibungen – mündlicher, schriftlicher und bildlicher Art – vermittelt worden sein. Neben den ca. 90 noch erhaltenen mittelalterlichen Olifanten² in ihrer materiellen Erscheinungsform sind es Texte und Bilder, über die sich die sehr spezifische, aber gleichzeitig weit in die mittelalterliche Kulturgeschichte hineinwirkende Spur faktischer und fiktiver, vom Olifant geprägter Soundscapes nachzeichnen lässt.

Im Mittelalter war der Klang dieser elfenbeinernen Hörner sagenumwoben, er würde Berge und Täler überwinden, sei über weite Strecken zu hören und so laut, dass Vögel vom Himmel fielen.³ Vor allem die zahlreichen Erzählungen um Karl den Großen und seinen Ritter Roland trugen zu dieser Legendenbildung bei. Am bekanntesten ist heute wohl die im späten 11./frühen 12. Jahrhundert entstandene altfranzösische Chanson de Roland, in der Roland mithilfe des Olifants den weit entfernten Karl zur Rettung in der Schlacht ruft. Die Anstrengung, das Horn so laut zu blasen, dass sein Schall den Kaiser und seine Truppen erreicht, ist für Roland jedoch tödlich. Vor dem Hintergrund dieser und weiterer Bearbeitungen des Themas erlangte der Olifant Rolands einen besonderen Status – sein Ton soll unverkennbar und besonders wirkmächtig gewesen sein. So ist es nicht verwunderlich, dass gleich drei Orte – Aachen, Prag

¹ Der Kunsthistoriker Ernst Kühnel in einem Brief an André Grabar, 14. Januar 1953. ###

² Siehe den Katalogteil in Shalem 2014.

³ Verweise auf Textstellen ergänzen.

und Zaragoza – für sich in Anspruch nehmen, im Besitz dieses sagenumwobenen Olifants zu sein.

Die meisten der mittelalterlichen Olifante wurden zwischen dem 10. und dem 12. Jahrhundert gefertigt und damit in einer Zeit, in der sich die verschiedenen Rolandserzählungen verbreiteten und Karl der Große heiliggesprochen wurde (1165). Ob Olifante tatsächlich in Schlachten Verwendung fanden, wie es in den Rolandserzählungen suggeriert wird, ist unbekannt (siehe unten: Olifant und Belliphonie). Der oft gute Zustand der sich heute meist in Museen oder Kirchenschätzen befindenden Olifante spricht zumindest bezüglich der erhaltenen Objekte eher dagegen. Generell lässt sich auch die Frage der Praktikabilität stellen: Elfenbeinerne Hörner haben ein höheres Gewicht als aus Horn gefertigte Instrumente, die schwersten Exemplare wiegen bis zu 4 kg; in der Länge messen die erhaltenen Olifante bis zu 70 cm. Auch waren zumindest die uns heute noch bekannten Olifante nicht nur aufgrund ihres Materials, sondern auch hinsichtlich ihrer kunstfertigen Schnitzereien wertvolle Gegenstände, die eine zentrale Bedeutung als repräsentative Objekte besaßen [siehe unten: Olifant mit Rolandsdarstellungen].⁴ Olifante sind zudem Zeugnisse dessen, was heute oft als ‚globales‘ Mittelalter bezeichnet wird: Das Rohmaterial, Elefantenstoßzähne, wurde vom afrikanischen Kontinent nach Europa exportiert, während die Schnitzerei in vielen Fällen vermutlich in Süditalien ausgeführt wurde. Stilistische und historische Belege verbinden die Elfenbeinschnitzer mit der muslimischen Bevölkerung, die im Hochmittelalter in Süditalien lebte. Zumindest in einigen Fällen wurden die Hörner für christliche Empfänger hergestellt, worauf religiöse Motive auf einzelnen Instrumenten verweisen.⁵ Ein Olifant ist damit Produkt eines überregionalen und interkulturellen Netzwerks, das nicht nur Handelsbeziehungen betrifft, sondern auch künstlerische Austauschdynamiken repräsentiert.

⁴ Shalem 2014, S. ##.

⁵ ##Objekte nennen##

Olifant mit Rolands-Darstellungen
Daniela Wagner

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 8035-1862
Elfenbein, Spuren einer farbigen Fassung
Datierung: 4. Viertel 11. – 1. Hälfte 12. Jh.⁶
Maße: Länge 53,5 cm, Durchmesser (Schallöffnung) 11,5 cm
Weitere Abbildungen: London, Victoria and Albert Museum,
<https://collections.vam.ac.uk/item/O313757/horn-unknown/>

[Abbildung 1: Seitliche Ansicht]

[Abbildung 2: Obere Facette]

Der im Katalog der mittelalterlichen Olifante (Shalem 2014) als A 22 gelistete Olifant entstand wie viele andere Elfenbeinarbeiten vermutlich auf Sizilien. Die acht glatten Facetten werden von drei erhabenen Reliefbändern umfasst, die von Bordüren mit einem gebohrten Blumenmuster begleitet werden. Das schmale, die Schallöffnung umgebende Band weist ein durchlaufendes Flechtmuster auf, die breiteren Bänder zeigen Tier- und Menschenfiguren in runden oder eckigen Bildfeldern (Abb. 1). Zudem befindet sich eine freistehende, ebenfalls erhabene Reiterfigur auf der beim Blasen des Instruments nach oben weisenden Facette. Auch die auf dieser Facette liegenden Darstellungen der Reliefbänder unterscheiden sich von den übrigen Bildern ihres Rings (Abb. 2): Das innere, am Mundstück liegende Band zeigt hier eine männliche Figur, die als einzige riesenhaft über den Rahmen ihres Bildfeldes hinausragt. Im zweiten Band nahe der Schallöffnung ist auf derselben Facette ein Kreuz zu sehen. Hierbei handelt es sich um das einzige Feld, das keine Tiere oder Menschen zeigt. Die obere Facette des Olifants ist also als Schauseite angelegt: Hier liegt der Schwerpunkt des ikonographischen Verweissystems, das Bezüge zu Rolandserzählungen herstellt und damit die assoziative Verbindung zwischen elfenbeinernen Hörnern und den Karls- bzw. Rolandslegenden spezifiziert.⁷ Die Forschung hat bisher nur tentativ erwogen, die Darstellungen als Rolandsthema zu deuten (Williams #####, 336), doch insbesondere in höfischen Kreisen dürfen Erzählungen von Roland und Karl dem Großen als bekannt und das Bildprogramm des Olifants trotz der mit nur zwei Hauptfiguren und Kreuzzeichen sehr knappen narrativen Bezugnahme als problemlos identifizierbar vorausgesetzt werden. Die freistehende Reiterfigur ist die

⁶ Datierung und Maße weichen von den Angaben des Museums ab, gefolgt wird hier Shalem 2014, S. 237 (Kat.-Nr. A 22).

⁷ „Jeder Olifant – auch Olifante ohne Schnitzereien, mit glattem oder facettiertem Körper – assoziiert allein durch seine Form und Material Elfenbein die Geschichte Rolands und seines legendären Olifantes.“ Shalem 2014, S. 143.

zentrale Figur für die Deutung des auf dem Horn gezeigten Themas: Sie bläst ein Horn, das hinsichtlich Größe und Form einem Olifant entspricht, womit ein selbstreferentieller Bezug zwischen dem Bildträger, also dem Olifant selbst, und Bild, der hornblasenden Reiterfigur, hergestellt wird. Die Tier- und Jagddarstellungen in den Reliefbändern lassen zwar zunächst an einen zur Jagd blasenden Reiter denken, doch legen verschiedene Aspekte die Identifizierung des Reiters als Roland nahe: Auf die Rolandserzählungen, insbesondere die *Chanson de Roland* und den für Roland tödlichen Einsatz des Olifants während der Schlacht von Roncesvalles (*Chanson de Roland*, V. 1753–1795), geht die Verbindung des Ritters mit einem elfenbeinernen Horn zurück. In Bilderzählungen wird das Instrument zu einem Attribut Rolands. In der *Chanson de Roland* wird zudem auf Topoi der Jagd zurückgegriffen, um Roland zu charakterisieren: „Si cum li cerfs s’en vait devant le chiens, / Devant Rollant si s’en fuint paiens.“ – „So wie der Hirsch vor den Hunden flüchtet, / So fliehen die Heiden vor Roland.“ (*Chanson de Roland*, V. 1874f.) Zugleich wird in der *Chanson* der Vergleich von Roland mit einem wilden Tier aufgerufen: „Quant Rollant veit que la bataille serat, / Plus se fait fiers que leon ne leupart.“ – „Als Roland sieht, daß die Schlacht stattfinden wird, / Gebärdet er sich wilder als ein Löwe oder Leopard.“ (*Chanson de Roland*, V. 1110f.) Auch die in einer Reihe mit dem hornblasenden Reiter stehenden Motive – Riese und Kreuz – sind mit Rolandserzählungen verbunden. Das Kreuz lässt sich auf Roland als Kämpfer des christlichen Gottes beziehen, denn der Ritter tritt er in der Schlacht von Roncesvalles gegen Andersgläubige an, der von Karl dem Großen in Spanien geführte Krieg ist religiös motiviert, es handelt sich um einen göttlichen Auftrag.⁸ Im Rolandslied des Pfaffen Konrad und auch in Strickers *Karl der Große* wird zudem geschildert, wie Karl das Schwert Durndart, das elfenbeinerne Horn namens Olifant und einen (namenlosen) Handschuh als Gottesgaben durch einen Engel überreicht bekommt.⁹ Die große männliche Figur wiederum ist in Verbindung mit dem Olifant als Bildträger und in Bezug auf den reitenden Hornbläser als Ferracutus zu deuten. Er ist ein „Riese aus dem Geschlecht Goliaths“ (*Historia Caroli Magni*, XVII,1), der Roland unter anderem in der *Historia Caroli Magni* (12. Jahrhundert) in einem langen, nicht zufällig an die biblische Erzählung zwischen David und Goliath erinnernden Kampf gegenübersteht. Als die beiden Gegner erschöpft sind, wechselt die körperliche Auseinandersetzung zu einem Streitgespräch um den ‚rechten‘ Glauben. Bevor der Kampf wieder aufgenommen wird, sagt

⁸ Mit den religiösen Aspekten der Rolandserzählungen hat sich die Forschung verschiedentlich auseinandergesetzt, siehe etwa **##ERGÄNZEN##**.

⁹ **##ERGÄNZEN##**

Ferracutus, dass er nur besiegt werden solle, sofern der christliche der wahre Glaube ist. Wenig überraschend gewinnt Roland das Duell – physisch und damit argumentativ, denn es ist der Beistand des christlichen Gottes, der Roland den Sieg beschert (*Historia Caroli Magni*, XVII,96–109). Vor diesem Hintergrund gewinnt das auf der oberen Facette über dem Riesen und Roland stehende Kreuz eine erweiterte Bedeutung als Siegeszeichen. Der Olifant des Victoria and Albert Museum wird so als ein Instrument und Symbol im Kampf für den wahren Glauben ausgewiesen. Die Reihe Ferracutus, Roland und Kreuz stellt zwar keine Handlung dar, ruft aber über die Kombination der Darstellungen eine für den Auftraggebenden vermutlich besondere Bedeutung besitzende Rolandserzählung auf, womöglich gerade über die Verbindung des Sieges mithilfe des Glaubens. Sehr wahrscheinlich in der Zeit des ersten Kreuzzugs entstanden, ist der Rolands-Olifant damit auch ein Objekt, in dem zeitgenössische politisch-religiöse Fragen mithilfe von Mythen und Legenden gespiegelt werden. Verstärkt wird diese Vergegenwärtigung des Glaubenskampfes während der Handhabung des Olifants. Ob der Olifant aus dem Victoria and Albert Museum tatsächlich etwa im Rahmen von festlichen Akten vor Publikum gespielt wurde, ist unbekannt. Nahegelegt wird diese Vermutung aber durch Zurichtung des Objekts selbst. Denn erst während des Blasens fallen Affordanz, Handlung, Bildprogramm und Komposition zusammen und das volle visuelle Potential des Olifants tritt zutage: Folgt man dem Angebot des Instruments, es anzuheben, an die Lippen zu setzen und zu blasen, trifft der Blick direkt auf die obere Facette mit den Rolandsmotiven. Der Bläser nimmt damit eine von der Komposition vorgegebene ideale Betrachterposition ein. Im hornblasenden Reiter sieht der Bläser nun die eigene Tätigkeit gespiegelt. Dieses temporärperformative, das heißt nur für den Moment der beschriebenen Handlung wirksame Identifikationsangebot konnte eine imaginative Verbindung zur Vergangenheit schaffen und ermöglichte eine Identifikation mit dem berühmten Glaubenskrieger Roland. Dieser Effekt beschränkt sich jedoch nicht auf den Bläser selbst: Auch für das Publikum, das die den Olifant erklingen lassende Person betrachtete, konnte so ein Bild aus einer heldenhaften, legendenreichen Vergangenheit evoziert und mit der politischen Gegenwart verbunden werden.

Siehe auch Hölle, Krieg, Lärm, Jagd

Primärtexte

Chanson de Roland = Das altfranzösische Rolandslied. Zweisprachig, übersetzt und kommentiert von Wolf Steinsieck, Stuttgart 2015.

Historia Caroli Magni = Die Chronik von Karl dem Großen und Roland. Der lateinische *Pseudo-Turpin* in den Handschriften aus Aachen und Andernach, hg., kommentiert und übersetzt von Hans-Wilhelm Klein (Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters. Editionen und Abhandlungen 13), Paderborn 1986.

Sekundärliteratur

Ebitz, David MacKinnon: The Olifant. Its Function and Meaning in a Courtly Society, in: Edward R. Haymes (Hg.): The Medieval Court in Europe (Houston German Studies 6), München 1986, S. 123–140.

Shalem, Avinoam: Die mittelalterlichen Olifante, unter Mitwirkung von Maria Glaser (Die Elfenbeinskulpturen 8), 2 Bde., Berlin 2014.

Williams, Paul: Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque, London 2010.

Olifant und Belliphonie Martin Clauss

Es lässt sich heute nicht mit Gewissheit feststellen, ob einer der auf uns gekommenen Olifante jemals im Kriegskontext erklingen ist. Gewicht, Wert und Erhaltungszustand scheinen zunächst dagegen zu sprechen. Zieht man aber in Betracht, dass der mittelalterliche Kriegeradel auch im Feld um Repräsentation und Prestige bemüht war, können gerade Wert und mangelnde Praktikabilität das Mitführen von Olifanten begünstigt haben. Dieses Phänomen lässt sich zumindest bei sehr teuren Kriegshengsten beobachten, die auch ohne taktische Relevanz und unter enormem Aufwand auf Feldzüge mitgenommen wurden.¹⁰ Unstrittig ist zunächst, dass Hörner Signalinstrument im mittelalterlichen Krieg zum Einsatz kamen (→ Belliphonie). Sie dienten der Signalübermittlung – so wie andere Blasinstrumente auch – und nutzen die Tatsache, dass sich die Signalempfänger nicht wie bei optischen Signalen zum Signalgeber umdrehen mussten. Der Einsatz von Signalhörnern ist in Kriegserzählungen belegt, ohne dass sich genau rekonstruieren ließe, wie die Signale im Einzelnen geklungen haben oder welche

Kommentiert [DW1]: An dieser Stelle noch eine grundsätzliche Überlegung/Nachfrage: Ich hatte es so verstanden, dass die einzelnen Abschnitte Beispiele/Quellen behandeln sollen (Hinweise im Dokument mit den Infos zur Anthologie). Die Belliphonie ist nun ein Überblickstext und dreht sich nicht um ein konkretes Beispiel (Textstelle / Artefakt). Soll das so bleiben? Damit ergibt sich ja ein deutlicher Unterscheid zu dem vorherigen Abschnitt. Sicherlich wäre es schön, wenn auch hier ein Artefakt oder Text im Mittelpunkt stehen würde.

¹⁰ Vgl. Clauss 2011.

Tonfolge was kommunizieren sollte. Die reduzierte Klangspektrum der Olifante muss einem Einsatz als Signalgeber nicht im Wege gestanden haben. An manchen heute noch erhaltenen Olifanten finden sich Gebrauchsspuren, welche auf verschiedene Gebrauchsszenarien verweisen:



Abb. 3: Olifant Graf Albrechts III: von Habsburg, Süditalien, zweite Hälfte des 11./erste Hälfte des 12. Jahrhundert, Elfenbein, Länge 54,5 cm, Gewicht 2363 g, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inventarnummer: Kunstkammer, 4073.

Die grünlich gefärbten Ringkerben verweisen bei dem sogenannten Olifant Graf Albrechts III im dem Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 3) auf die Riemen, mit denen das tragbare Instrument transportiert oder aufgehängt wurde, die kleinen Löcher an der Schallöffnung auf die Anbringung eines Deckels und das zweite Leben des Olifants als Reliquienbehälter.¹¹

Auch wenn sich keine direkte Verbindung zwischen der realen Lautsphäre eines mittelalterlichen Krieges und einem Olifant nachweisen lässt, so bezieht diese Objektgruppe ihre sozio-kulturelle Relevanz doch eindeutig aus der Belliphonie. Die Grundlage hierfür findet sich im Rolandsstoff in seinen verschiedenen Ausformungen und Medialisierungen (Terrahe/Wagner 2022). Der Einsatz des elfenbeinernen Horns als Signalgeber und Waffe in den Händen Rolands verleiht allen Olifanten Bedeutung und macht sie zum begehrten Objekt der höfischen Kultur (vgl. Shalem 2014, 143). Hier zeigt sich der Stellenwert der Belliphonie für die kriegeradlige Kultur und die Interdependenzen zwischen fiktiven und realen

¹¹ Vgl. Kirchweger, Franz, Jagdhorn, sogenannter Olifant Graf Albrechts III. von Habsburg, in: Schubert, Alexander (Hg.), Die Habsburger im Mittelalter. Aufstieg einer Dynastie, Darmstadt, Speyer 2022, S. 80–81.

Lautsphären. Der Einsatz des Elfenbeinhorns im Rolandslied verweist auf das, was die moderne Belliphonie-Forschung „sonic warfare“ nennt (→Belliphonie). Freund und Feind werden von Klang und Schall überwältigt und gehen zu Boden: „er [Roland] blies so sere dristunt / daz den kristen unt den heiden / diu houbt chume beiden / gestunden vor dem schalle. / si vieln zû der erden alle / und verschuben diu oren mit der hant.“ – „Er blies so drei Mal so kräftig, dass Christen und Heiden gleichermaßen kaum der Kopf oben blieb von dem Schall. Sie fielen alle zu Boden und verschlossen die Ohren mit der Hand.“ (Stricker, Karl der Große, V. 6970-6975). Das literarische Sprachbild verweist hier auf zwei grundlegende Aspekte beim Einsatz akustischer Waffen: Das Warnorgan Ohr ist nur schwer verschließbar und damit ein geeignetes Einfallstor, um auf den Körper einzuwirken. Die Wirkung des sich nach allen Richtungen ausbreitenden Schalls ist aber schwer zu kontrollieren, so dass die akustische Wirkmacht Freund und Feind gleichermaßen treffen kann. An anderer Stelle der Rolandserzählung wird hingegen betont, dass der Klang Olifants die Freunde bestärkt und die Feinde erschreckt, was auf die Vielschichtigkeit des Motivs und ggf. den Unterschied zwischen Schall und Klang verweist [Verweis einfügen]. Der Schall streckt alle gleichermaßen zu Boden, das mit Bedeutung aufgeladene Signal wirkt je nach Rezipientengruppe unterschiedlich. Haptische Wirkung und akustische Kommunikation des Olifants klaffen hier auseinander.



Angriff auf Tortosa, in: Der Stricker: Karl der Große, St. Gallen, Kantonsbibliothek, VadSlg Ms. 302, fol. II 6v. (ca 1300-1350).

Die akustische Kommunikation und der Einsatz Olifants im Krieg wurde immer wieder auch ins Bild gesetzt (vgl. Terrahe/Wagner 2022, Shalem 2014). Wir sehen hier den Angriff Karls der Großen auf die Stadt Tortosa, der bekrönte Karl schwingt sein Schwert, Roland bläst den Olifant: Er hält das Instrument mit einer Hand an seine Lippen und erzeugt im vollen Galopp

einen Klang, den seine Feinde, die sich nach ihm umdrehen, hören können. Der Klang wird durch die luftigen Wellen markiert, die aus der Schallöffnung entweichen. Der Olifant dient hier offenbar nicht der Signalübermittlung an die eigenen Truppen, sondern kündigt das Nahen des christlichen Heeres an und dient damit der psychologischen Kriegsführung (→ Belliphonie).

Die belliphone Bedeutung der Olifante speist sich also aus dem Rolandsstoff, und letztlich muss ungeklärt bleiben, ob jemals ein Olifant auf einem mittelalterlichen Schlachtfeld erklingen ist. Da Hörner immer wieder im Krieg zum Einsatz kamen, konnten Olifant-Erzählungen an das Erfahrungswissen des kriegeradligen Publikums anknüpfen und ein plausibles Narrativ rund um die Signalwirkung des Instruments präsentieren. Dabei ragt der Olifant über die übrigen Signalhörner hinaus, was auf der Ebene der Erzählung in seiner Klangmacht und auf der Objektebene im Wert seines Materials begründet liegt. Davon ausgehend haben sich zahlreiche Olifante erhalten, die uns heute einen Höreindruck der mittelalterlichen Vorstellungen von Belliphonie vermitteln können.

Primärtexte

Singer, Johannes (Hg.): *Strickers ‚Karl der Große‘*, Berlin/Boston 2016.

Sekundärliteratur

Clauss, Martin, Helden auf Hengsten. Das Kriegspferd als Statussymbol im Mittelalter, in: *Viator 42 Multilingual*, 2011, S. 97–114.

Terrahe, Tina; Wagner, Daniela, Souveränes Schweigen, zorniger Schall. Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 27, 1 (2022): *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, hg. v. Martin Clauss und Gesine Mierke, S. 12–50.

Kult – Kirche – Kloster

Mittelalterliches Leben spielte sich gleichsam im Schatten der Kirche ab, deren Rituale und Zeremonien im Mittelpunkt der christlichen Religion und damit der Heilsgewissung standen. Das multimediale Gefüge der Liturgie im eindrucksvoll gestalteten Kirchenraum, erhellt vom Licht unzähliger Kerzen, dazu die prunkvollen Gewänder der Geistlichen mit ihren gemessenen Gebärden und den mystischen lateinischen Gesängen muss auf die Gläubigen einen geradezu überirdisch wirkenden sinnlichen Eindruck gemacht haben. Es war die Sphäre des Heiligen, der erhabenen göttlichen Ordnung und der Einbettung in die mythische Zeit der Vergangenheit, abgegrenzt vom profanen Raum des Alltags, der von weltlichem Getümmel, Lebenskampf und Unwägbarkeiten geprägt war. Der Ritus versprach Ruhe, Trost und Aufgehobenheit im ewigen Leben nach dem Tod und überdies Geborgenheit in der Glaubensgemeinschaft (*communio*). In der Macht der Kirche stand es jedoch auch, durch die Exkommunikation jemanden aus dieser Gemeinschaft auszuschliessen.

Die vorbildliche Lebensform, in der die christlichen Werte gelebt wurden, bildeten die Klöster, deren Gemeinschaften in weltabgewandter Einsamkeit nach der jeweiligen Ordensregel ihre täglichen Pflichten vollzogen, die lebensweltlichen wie die geistlichen. Die Regel (*ordo*) wie die eher auf die Praxis ausgerichteten *Consuetudines* und *Libri ordinarii* regelten die klösterlichen Gebräuche und Kulturpraktiken, wie etwa die Kleidung, die Essensweisen, den Zeitrhythmus oder das organisatorische System der Ämter und die Durchsetzung der Disziplin, aber vor allem die spezifischen Formen des gemeinsamen Gebets und der Liturgie mit Lesung und Verkündigung, Gesang und Gestik und der im Jahreskreis jeweils zu verwendenden Gewänder und Geräte. Eine wichtige Rolle spielte die frühe Benediktsregel (*Regula Benedicti*, um 540) des Benedikt von Nursia, die faktisch Alleingeltung im karolingischen Grossreich erlangte und als monastisches Ideal das abendländische Mönchtum bis ins hohe Mittelalter dominierte. Die Lebensweise war bestimmt durch strenge ethische Normen, deren wichtigste die *discretio*, die massvolle Unterscheidungsgabe, war: Sie sei – heisst es in der Benediktsregel unter Kapitel 64 – „die Mutter aller Tugenden“, zu denen Verhaltensformen und Wesenszüge wie Demut, Askese, Gehorsam, Mässigung, Mildtätigkeit oder Keuschheit zu zählen sind. Gefordert wird sie allen voran vom Abt, der in seinen Entscheidungen die kluge Anwendung dieser Tugenden befolgen muss, der persönlich selbstlos, nüchtern, grossmütig und nicht engstirnig zu sein hat und seine Brüder lieben soll. Ihm ist aufgetragen, die Balance zu halten zwischen Ideal und Wirklichkeit, wohlüberlegt und je nach Situation zu unterscheiden zwischen dem Nötigen und dem Möglichen. Insgesamt sollte das besonnene Masshalten des Abtes dazu dienen, eine Atmosphäre der Barmherzigkeit innerhalb der Mönchsgemeinschaft zu etablieren und vorausschauend den Brüdern je nach ihren Kräften und Möglichkeiten ihre Aufgaben zuzuteilen. *Uniformitas* im gemeinschaftlichen Zusammenleben herzustellen erwies sich jedoch oft als ein schier unüberbrückbares Problem angesichts der individuellen Verschiedenartigkeit der Charaktere, unterschiedlicher Interessen oder divergierender Auffassungen.

Quelle der Tugenden ist die Bibel, wie sie auch Offenbarung der göttlichen Weisheit, der *divina sapientia*, ist. Sie bildete nicht nur die Textbasis der Liturgie und der *Lectio divina*, der betenden Meditation, sondern motivierte auch das hermeneutisch orientierten Bibelstudium, das die Bereiche der Theologie wie der Philosophie umfasste. Zur klösterlichen Bildung gehörten darüber hinaus die *septem artes liberales*, die sieben freien Künste bzw. Wissenschaften,¹ denen zugesprochen wurde, dass auch sie zum Himmel geleiten und den Menschen den Himmel öffnen, eine Sichtweise, die sich im Hinblick auf die Musik in der Synthese von griechisch-neuplatonischem und christlichem Denken herauskristallisiert hatte. Unter dem Einfluss der mystischen Theologie des Dionysius Areopagita (6. Jh.) konzentrierte sich hier erstmals in dieser Zuspitzung ein hierarchisch geprägtes Denken, das mit seinem Läuterungs- und Kontemplationsmodell religiöse Schau und wissenschaftliches Erkenntnisstreben in die Sphäre mystisch-transzendentaler Spekulation erhob. Schriftliche Kultur und Gelehrsamkeit haben sich vorab in den Klöstern entwickelt, in deren Skriptorien und Bibliotheken man auch die noch erreichbaren (heidnischen!) antiken Texte, die man unter Nachbarklöstern austauschte, abschrieb, übersetzte und sammelte. Tradierung, Vermittlung und Bildung waren die höchsten Ziele im Aufbauprozess der frühen Klöster, mit den Begriffen „deuten, ordnen, aneignen und neu gestalten“ könnte man den Prozess der innovativen Wissensproduktion zusammenfassen. Das benediktinische Mönchtum wurde zum Initiator und Träger von Wissenschaft und Kultur, ein Vorgang, der nach dem Untergang des römischen Reiches und angesichts der Wirren der Völkerwanderungszeit nicht genug gewürdigt werden kann.

Im Zentrum monastischen Lebens standen jedoch mit Stundengebet und Messe immer der Kult und damit die Musik, die ihren letzten Sinn aus ihrer Analogie mit der vollkommenen Harmonie der zahlhaften Struktur des Kosmos bezog. In der täglichen Andacht mit ihrer Meditation der göttlichen Geheimnisse, die als anagogischer Aufstieg zur höchsten und innersten Wahrheit über verschiedene Stufen der Wahrnehmung bis hin zur vernunftgelenkten Erkenntnis führen sollte, prägte sich im inneren Hören und Sehen ein Ethos aus, das als Seelenbildung den ganzen Menschen erfassen sollte. Die künstlerischen Ausdrucksweisen dienten dazu, unter Wahrung der Transzendenz des Göttlichen diesem eine mediale Präsenz im Diesseits zu verleihen, die sich in der Ästhetik des Ritus wie der Architektur und Ausstattung der Kirche verdichtete und letztlich im späten Mittelalter mit seinem Ideal von Harmonie und Schönheit den neuzeitlichen Kunstbegriff begründete. Der Bedeutungsraum von Kult und Andacht, Kontemplation und zurückgezogenem Studium spiegelt so gesehen das geistige Sinngebäude des Mittelalters, das sich vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Irdischen zum Himmlischen weitet und das Geschaffene auf das Ewige hin transparent macht.

¹ Die sieben freien Künste sind ein in der Antike entstandener Kanon von Studienfächern, die dem Mittelalter über Martianus Capella (5. Jh.) vermittelt wurden. Die auf der Basisstufe gelehrt drei Fächer bildeten das sog. Trivium („Dreiweg“) mit Grammatik, Rhetorik und Dialektik/Logik, darauf aufbauend folgte das Quadrivium („Wegkreuzung“) mit den vier mathematischen Fächern Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie.

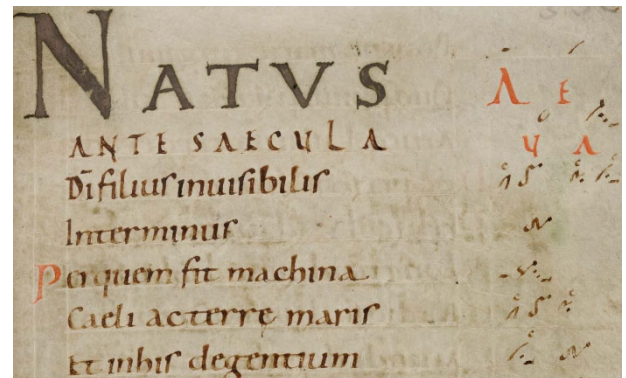
Wie man singen soll – Die Ars cantandi im Mittelalter

Die *Instituta patrum de modo psallendi et cantandi* in der Stiftsbibliothek St. Gallen (Cod. 556)

Denkt man an die Welt der Klöster, hat man wohl als erstes die ruhig fließenden meditativen Mönchsgesänge im Ohr, wie sie heutzutage zur Entspannung vom alltäglichen Stress empfohlen werden, um wieder zur inneren Ruhe zu finden. Nicht selten mit halligen Klängen oder mit sanften Pop-Rhythmen unterlegt, vermitteln sie eine diffuse New-Age-Spiritualität, während die originären religiösen Inhalte samt den Texten gänzlich aus dem Bewusstsein verschwunden sind. Dass sich dahinter ein monumentales musikalisches Gesamtkunstwerk, ja das früheste Erbe der europäischen Musiktradition verbirgt, ist nur wenigen bekannt. Die Bemühungen um eine historisch korrekte Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals dauern nun bereits über hundert Jahre, sie haben ein breites Wissen um das riesige Repertoire der Liturgie, um die faszinierend engen Wort-Ton-Relationen und das Regelwerk der Kunst des richtigen Singens, der *Ars cantandi*, hervorgebracht.

Die *Instituta patrum de modo psallendi et cantandi* aus dem Kloster St. Gallen fordern einen differenzierten Gesangsvortrag, wie er dem jeweiligen Charakter des Festes oder der Tageszeit entspricht. Das Reichskloster war seit seinem Gründer-Abt Otmar (747) bis zur gewaltsamen Aufhebung (1805) der *Regula Benedicti* verpflichtet. Dementsprechend betrachtete es seit Anbeginn das *Opus Dei* und den korrekten Vollzug der römischen Gesänge als vornehmste Aufgabe, ganz unter dem Eindruck der bildungs- und kulturpolitischen Bemühungen der Karolinger, einer Verbesserung und Vereinheitlichung des ‚wahren‘ liturgischen Gesangs des Papsthofes zum Durchbruch zu verhelfen. In der Tradition der Schreibschule des Klosters entwickelte sich eine der wichtigsten Neumennotationen im karolingischen Reich, die bezüglich der

rhythmisch freien Wiedergabe der gregorianischen Melodien äußerst differenziert gestaltet und zusätzlich mit Abkürzungen zum Gesangsvortrag versehen ist. Diese sog. *litterae significativae* oder Romanus-Buchstaben wie etwa „c“ für *celeriter* (rasch, flüssig zu singen), erweitern die Schriftzeichen für die Tonbewegungen, in denen bereits wesentliche Informationen für den Gesangsvortrag enthalten sind. Tonhöhen sind bei dieser Notenschrift nicht ablesbar, was für die Praxis auch nicht notwendig war, da die



Notker Balbulus († 912): Sequenz *Natus ante saecula* mit den Neumen am Seitenrand. Das kleine „c“ (*celeriter*) findet sich z.B. gleich zu Beginn der 3. Zeile. Cod. Sang 381, p. 333.

Mönche die Hunderten von Melodien im Gedächtnis hatten. Zu singen waren die Messen, die an Festtagen neben dem feststehenden Ordinarium verschiedene, auf den Feiertag bezogene Proprien (Eigengesänge) enthielten. Ordnung und Mitte des Lebens der Mönche und Nonnen bildete jedoch das *Officium divinum*, das Stundengebet mit seinen acht Horen, denn zu Mitternacht und siebenmal des Tages soll Gott gelobt werden. Es regelte den Tagesablauf von der Matutin (dem Nachtgebet), den Laudes (dem Morgenlob), den drei kleinen Horen Terz, Sext und Non untermittags, dem Abendlob der

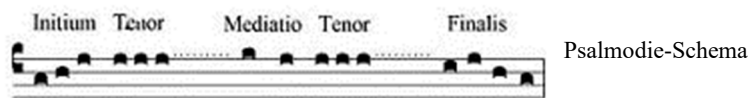
Vesper bis zur Komplet (dem Nachtgebet), wenn sich die Mönche zur Ruhe legten. Diese gemeinsamen Gebete, meist im doppelseitigen Chorgestühl der Klosterkirche, zu denen die Glocke rief, formten die Tagesstruktur der Konventualen im Wechsel von Licht und Dunkelheit, Wachen und Schlafen, Arbeit und Ruhe. Die regelmäßig wiederkehrenden Gottesdienste und Gebetszeiten prägten eine zyklische Zeiterfahrung, die im liturgischen Jahreskreis – beginnend im Advent über Ostern und Pfingsten – ihre Vollendung fand. Die am Tage und in der Nacht geübten Stundengebete waren ein Abbild des unaufhörlichen Gotteslobes, bei der die Kirche die *historia* Christi und die Heilszeiten von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht rituell vergegenwärtigte.

Der Grundgedanke des Gottesdienstes und des liturgischen Gesangs, von den Kirchenvätern und den Theologen des Mittelalters ausgefaltet, erkannte im Kult und seiner Schönheit die enthüllend-verhüllende Darstellung der Herrlichkeit Gottes und der geistigen Wahrheit, auf die sie verweist. Es ist der Klang der Stimme, über welche die Verkündigung ins aufnehmende Gehör geschieht: Gott ist ein Sprechender, durch sein Wort wird alles aus dem Einen hervorgebracht. Liturgische Musik stellte die unmittelbare, kosmologisch fundierte Verbindung zu Gott selbst dar, da himmlische und irdische Ordnung und Liturgie sich entsprechen. Die Unaufhörlichkeit des Lobpreises der Engel, die *sine fine* singen, fand ihr Pendant im unaufhörlichen Psalmengesang der Klostersgemeinschaften. Die sakrale Dimension dieser Leben und Tod, Erde und Himmel, Zeit und Ewigkeit verbindenden Weltanschauung, die in der Liturgie kulminiert, war nicht zu denken ohne den Klangraum, der sich durch die Musik eröffnete, welche die Grenzen der sinnlichen Erfahrung transzendiert auf ein Höheres, Göttliches hin, eine Vorstellung, die Jahrhunderte überdauern sollte.

Gefordert wurde im Mittelalter stets ein einträchtiger Gesang, das *una voce* der Engel bildete dabei die Richtschnur. Doch gingen die Vorstellungen, wie richtig zu singen sei, bereits seit Papst Gregor dem Großen und Isidor (um 600) wesentlich weiter. Eine der frühesten Quellen, die sich ausschließlich mit Fragen des liturgischen Singens befassen, waren jedoch erst die aus dem 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts anonym überlieferten *Instituta Patrum de psallendi et cantandi* in der Stiftsbibliothek St. Gallen. Laut einer älteren Tradition soll zwar angeblich ein historisch nicht eruierbarer Dekan Ekkehart (V.) diese vom Psalmensingen ausgehende Abhandlung sowie eine *Vita Notkeri Balbuli* verfasst haben, niedergelegt sind die beiden Texte von einer Schreiberhand des 13. Jahrhunderts in der Sammelhandschrift 556 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Die musiktheoretische Abhandlung, die vor allem aus aufführungspraktischer Sicht bemerkenswerte Hinweise bietet, versteht den liturgischen Gesang als ein „Lobopfer“ (*sacrificium laudis*), das – den Engeln gefällig und den Menschen erbaulich – zur Andacht und tränenreichen Reue (*devotam compunctionem*) zu bewegen hätte. In der Sprache der Einleitung heißt das für diejenigen, die den Ritus zu singen haben, ebendiese Regeln vor Augen zu haben, um sich Gottes Dankbarkeit zu versichern. Das Ziel war es, die Seele zur Einsicht in den Geist der göttlichen Schriften zu erheben und sie zur Betrachtung dessen aufzurichten, was himmlisch und göttlich ist:

Sancti Patres nostri antiqui docuerunt et instituerunt subditos suos, praecipientes eis hunc ritum modulandi servare, talemque formam cantandi sive psallendi in Choris suis tenere, per hanc asserentes et affirmantes Deo gratum esse, et placere sacrificium laudis nostrae; Angelis vero acceptabile et iocundum, omnibus hominibus intuentibus et audientibus delectabile et aedificatorium, generans devotionem et compunctionem, et suscitans animum ad indagandum Scripturarum intellectum, et erigens mentem ad contemplandum ea, quae super se sunt, coelestia ac divina.

Die massgebende Form des Gregorianischen Chorals ist die sog. Psalmodie, mit dessen Interpretation sich der Text zuerst auseinandersetzt. Dieser monoton wirkende Gesangsvortrag, den wir heute besonders mit dem Mönchsgesang verbinden, ist darauf zurückzuführen, dass die textreichen Psalmen auf ein einfaches Melodie-Schema gesungen werden, welches der formalen Anlage der Psalmverse entspricht. Diese sind zweiteilig, wobei beide jeweiligen Aussagen aufeinander bezogen sind, indem sie sich gegenseitig verstärken, ergänzen oder begründen können (*parallelismus membrorum*). Daraus resultiert ein repetitives, sich rundendes Grundmuster, das der Autor mit der Metapher des Rades vergleicht: Initium (aufsteigende Eröffnungsformel) – Tenor bzw. Rezitationston – Mediatio (Mittelkadenz) mit kurzer Zäsur – Tenor – Terminatio bzw. Schlusskadenz. Nur Einleitungsformel und Rezitationshöhe ändern sich je nach Tonart, dazu kommt der *Tonus peregrinus* mit zwischen a und g wechselndem Rezitationston.



Nicht nur die Hymnen (in Vesper und Komplet), das Magnificat (in der Vesper) und die Responsorien und Gebete, sondern vor allem die Psalmen mit ihren Antiphonen, die den Schwerpunkt des Stundengebets ausmachen, sollen zu jeder Zeit – sommers und winters, in der Nacht und am Tag, an Feiertagen wie für sich persönlich – feierlich rezitiert werden. Die Anweisungen tendieren aber auch zu einer belebten und verständlichen Darstellung der Psalmverse und ihrer inneren Bezüge. Man soll stets mit gleicher Stimme, im Gleichmaß, nicht zu sehr fortziehend singen, sondern mit mittlerer Stimme und nicht zu schnell; psalliert werden muss mit runder, männlicher, lebendiger und dazu bereiter Stimme. Silben, Worte und Metrum, d.h. am Anfang, in der Mitte und am Ende der Verse sollen gleichzeitig begonnen und gemeinsam abgeschlossen werden. Das Punctum, den Schlussston, haben alle auszuhalten. In allen Lektionstexten, der Psalmodie oder im Gesang dürfen der *accentus* [der Akzent, Ton] wie der *concentus verborum* [die Übereinstimmung der Worte] nicht vernachlässigt werden, um den Sinn des Textes am besten verständlich zu machen. Vielleicht ist dies dahingehend zu verstehen, „dass jedes einzelne Wort gleichsam seinen ihm eigenen ‚Klang‘ erhält und mit anderen Worten eine harmonische Fügung bildet“. (Schlager 2000: 227)

Omni tempore aestate vel hyeme, nocte ac die sollemni sive privato, Psalmodia semper pari voce, aequa lance, non nimis protrahatur; sed mediocri voce, non nimis velociter, sed rotunda, virili, viva et succincta voce psallatur: syllabas, verba, metrum in medio et in finem versus, id est initium, medium et finem, simul incipiamus, et pariter dimittamus. Punctum aequaliter teneant omnes. In omni textu Lectionis, Psalmodiae vel cantus, accentus sive concentus verborum (in quantum suppetit facultas) non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus.



Singende Nonnen im Chorgestühl. Psalter Heinrichs IV. (Ausschnitt), 1400–1430. London, The British Library, Cotton MS Domitian A XVII., fol. 74v.

Selbstverständlich war der wechselweise (antiphonale) Vortrag der jeweiligen Verse durch zwei Chorgruppen, die sich im Chorgestühl normalerweise gegenüber saßen. Diese antiphonale Singweise wurde ab dem 15. Jahrhundert zum schlichten dreistimmigen Fauxbourdon bzw. zum vierstimmigen Falsobordone² erweitert; das Modell konnte auch abgewandelt werden durch das stete versweise Alternieren mit Orgelmusik, bei der der Organist jeweils über die chorale Vorlage zu phantasieren hatte. Daraus erwuchs schließlich die Praxis der Doppel- und Mehrchörigkeit, die um 1600 in San Marco in Venedig mit Giovanni Gabrieli ihren Höhepunkt erreichte.

Die Bemerkungen zur Psalmodie galten grundsätzlich auch allgemein für den Gesang, der zu verschiedenen Gelegenheiten indes unterschiedlich zu handhaben war. Der tägliche Choralgesang solle andächtig und eindringlich sein, an den Hochfesten dagegen möge man „aus vollem Herzen, mit ganzer Stimme und tief empfundener Andacht“ (*tota corde et ore omnique affectu devotionis*) singen, an normalen Sonntagen und den Heiligenfesten an Werktagen jedoch um vieles zurückhaltender (*multo remissius*). Die Gottesdienste für die Verstorbenen seien mit klagender und zurückhaltender Stimme abzuhalten, mit mittlerer Stimme waren das Te Deum, Gloria und Credo auszuführen. Die Messgesänge wie Alleluia, Kyrie, Sanctus und Agnus Dei müssten angenehm, gefällig und erfreulich (*pulchra, suavia ac dulcia et iocunde*) klingen. Die Intention des Schreibers war es, deutlich zu machen, dass all diese

² Der seit Ende der 1420er Jahre belegte Fauxbourdon ist eine schlichte dreistimmige Form der Verklänglichung, bei der eine Zusatzstimme in Unterquart (*Contratenor*) zur ursprünglichen Psalm- oder Chormelodie geführt wurde, während eine weitere Parallelstimme (*Tenor*) sie eine Sexte tiefer begleitete. Es entsteht eine Abfolge von Terz-Sextklängen, unterbrochen von perfekten Quint-Oktavklängen bei Anfängen und an Versenden. Seit etwa 1480 wurde er zum *Falsobordone* erweitert, einer ähnlichen vierstimmigen homophonen Satzform, die vorwiegend noch für Vesperpsalmen und Cantica verwendet wurde.

hier aufgestellten Regeln und der hohe Anspruch des liturgischen Gesangs nicht verletzt werden dürfen. Er beklagt sich denn auch über die Unkenntnis der Geistlichen und die Unfähigkeit der Chorleiter, die zu einer Verwilderung der Sitten und der Singstimmen, der *discordia morum et vocum*, führe, die nicht nur für die Zuhörer ein Ärgernis, sondern auch eine Sünde gegenüber Gott und den Engeln sei. Nach Art der Histrionen³ seien die Stimmen geschwätzig oder tosend wie die der Alpenländer, donnernd oder zischend, oder noch schlimmer: wiehern wie das Geschrei des Esels, brüllend oder blökend wie das der Rinder oder Schafe. Er verflucht auch die „weibliche“ (süssliche) Stimmgebung, jede Unrichtigkeit der Stimmen, jede Prahlerei oder alle sonstigen Neuheiten, weil sie eher nach Vanitas und Einfalt riechen als die Religion spüren liessen. Gerade in Zeiten des Niedergangs (12.–14. Jh.) war es also nicht immer Schönklang, der aus den Klöstern drang:

Histrionicas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes vel vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecora; sive foemineas, omnemque vocum falsitatem, iactantiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in Choris nostris; quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem; et non decent inter spirituales homines huiusmodi voces in praesentia Dei et Angelorum eius in terra sancta Sanctorum.

Dieser Traktat blieb nicht ohne Wirkungsgeschichte. Für die Schwestern des Nachbarklosters St. Georgen verfasste der St. Galler Mönch Hans Konrad Haller auf der Basis der in Cod. 556 beigegebenen Notker-Vita 1522 eine deutschsprachige *Legend des hailigen lerer Notkerus*, des 912 verstorbenen, frühen Dichter-Komponisten, für welche er auch ganze Passagen aus den *Instituta patrum* verwendete. Zurückgreifend auf die jahrhundertealte mittelalterliche Tradition der Deutung der Musik hob er nochmals den Nutzen und Sinn des täglichen Psalmengesangs und gesungenen Gotteslobes hervor, welches in der spirituellen Kontemplation die Herzen erhebe und diese „tanzend“ (*tripudiare*) in die göttliche Transzendenz führe. Eingebettet ist diese Überzeugung in Formulierungen, die bis heute den Kern der Wirkungen erfasst, welche die Musik auf den Menschen ausübt:

Solet namque ut plures nouimus dulcis armonia cor exhyllare et ei sua gaudia ad memoriam reuocare. Et quo uniuscuiusque animum suus amor artius afficit. Eo profundius audita armonia exteriori affectum tangit. Et interiorem illam spiritalem armoniam ad memoriam reducit. Et audita melodia audientis animum ad assueta gaudia suffulciat atque leuet. (Cod. 556, p. 340)

Wir wissen und erkennen alle, dass süsster Gesang das menschliche Herz erfreut und ihm seine Freude wiederum ins Gedächtnis bringt, in welchem eines jeglichen Liebe das Gemüt härter [tiefer] trifft und die äusserlichen Begierden mit süssen Harmonien oder lieblichem Gesang ergötzet und erquickt. Davon das Gemüt von viel Sorgen und Unruhe erlöst und beim Hören einer solchen Melodie oder

³ Histrionen waren weltliche Schauspieler und Juculatoren, meist aus dem Volk, die mit exaltierter Gestik und Stimmverdrehungen die Zuhörerschaft durch eine besonders theatralische Darstellung in den Bann zogen. Sie wurden von kirchlicher Seite meist verdammt, einige räumten allerdings auch ein, dass es unter ihnen gute Sänger gebe, die wohlklingend sängen (Johannes Cotto).

lustigen [gefälligen] Weise das Herz des Hörers zu den gewohnten Freuden gestärkt und aufrecht gehalten wird. (Cod. 590, p. 151, modernisiert).

(T.B.)

Bibliographie

Quellen:

Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 556: *Instituta Patrum de psallendi et cantandi* und *Vita Notkeri Balbuli*, p. 365b–368b (*Instituta*) bzw. 325a–358b (*Vita Notkeri*).

Vgl. e-codices, <https://www.e-codices.unifr.ch/de/searchresult/list/one/csg/0556>.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 590: Hans Conrad Haller, *Legend des hailigen lerers Notkerus*, p. 150–154 (alemannisch gefärbtes Deutsch).

Vgl. e-codices: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/searchresult/list/one/csg/0590>.

Literatur:

Jungmann, Irmgard: Gesang im Mittelalter – Zur Revision eines Geschichtsbildes, in: *International Review or the Aesthetics ad Sociology of Music* (2001), 3–31 (<https://www.jstor.org/stable/1562255>).

Klöckner, Stefan: *Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg 2009.

Schlager, Karlheinz: *Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals*, in: *Die Lehre vom einstimmigen mittelalterlichen Gesang*, hg. von Michel Huglo, Charles M. Atkinson, Christian Meyer, K.S., Nancy Phillips (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 4), S. 217–292.

St. Godehard in Hildesheim: Reste des spätmittelalterlichen Chorgestühls mit Engelsdarstellungen

Einleitung

Chorgestühle sind gleichsam das Herzstück von Kirchen, in denen sich geistliche Gemeinschaften regelmäßig zum Chorgebet versammeln – Kathedralen, Kloster- und Stiftskirchen und im Spätmittelalter sogar Stadtpfarrkirchen (Busch 1928: 1-17; Urban 1953; Sachs 1964). Innerhalb dieser Sakralbauten bilden sie oftmals eine Art Raum im Raum, der gegenüber seiner Umgebung abgeschirmt und nur bedingt einsehbar ist, zugleich aber akustisch mit dieser kommuniziert: Der Gesang bleibt auch da hörbar, wo man die Singenden nicht sehen kann. In Kirchen, deren mittelalterliche Chorgestühle sich in ihrer architektonischen Einfassung erhalten haben, wird etwas von der ursprünglich meist komplexeren Binnenstruktur mittelalterlicher Kirchen erfahrbar. Deren Innenräume waren eben meist nicht auf einen Blick überschaubar und erst recht nicht durchweg begehbar. Bewegen, Sehen und Hören folgten einer eigenen Dramaturgie des partiellen Verdeckens und Verstellens, die den Sinn für ein „Dahinter“ weckte und aufrechterhielt.

In der ehemaligen Benediktinerklosterkirche St. Godehard in Hildesheim ist diese Dramaturgie heute nicht mehr zu erleben, weil das spätgotische Chorgestühl im 19. Jahrhundert mitsamt den romanischen Chorschranken von seinem ursprünglichen Ort entfernt wurde. Das Gestühl war 1466 von Abt Lippold von Stemmen gestiftet worden, nachdem dieser das Kloster an die Bursfelder Reform angeschlossen hatte. Heute existiert es nur noch in Fragmenten, die man im Zuge der Restaurierung von 1848-63 in den Chorseitenschiffen neu arrangiert hat (Habicht 1915: 29-31, 50f., 55, 62f.; Brandt 1988: 40f.; Tammen 2000: 384-389; Schädler-Saub 2000: 60-64; Scholl 2022: 16f.; Seliger 2023: 201-219). Hierzu gehören insbesondere vier freistehende Abschlusswangen mit vollplastischen Figuren, zwei einseitig mit Reliefs versehene Brettwangen sowie zwei ebenso ausgebildete Brettwangen, an die jeweils eine weitere einseitig gestaltete Wange ohne Anschluss Spuren von Gestühl angefügt ist. Dabei ist unklar, ob es sich ursprünglich um selbständige Elemente handelt (Seliger 2023: 216f.), oder aber die Anfügung dem ursprünglichen Zustand entspricht (Scholl 2022: 17).

Chorgestühle: Aufbau, Funktion und räumliche Anordnung

Im gemeinsamen Chorgebet besteht eine der wichtigsten und vornehmsten Aufgaben geistlicher Gemeinschaften. Daher gehören Chorgestühle zu den bedeutendsten und aufwändigsten Ausstattungselementen entsprechender Kirchen. Im Chorgestühl hatten die Mitglieder ihren festen Platz. Hier manifestiert sich die geistliche Gemeinschaft in ihrem Zusammenhang, aber auch in ihrer immanenten Hierarchie: Wurde ein neues Mitglied in die Gemeinschaft aufgenommen, hieß dieser Vorgang mit Bezug auf den festen Sitz (*stallum*), zu dem man geführt wurde, „*Installatio*“ (Busch 1929: 13; Urban 1953: 524).

Das Chorgestühl bestand üblicherweise aus zwei seitlich angeordneten, einander gegenüberstehenden, mehrreihigen Gestühlsblöcken, so dass die Praxis des Wechselgesangs auch räumlich erfahrbar war.

Spätestens seit dem 13. Jahrhundert waren die einzelnen Plätze durch Zwischenwangen abgetrennt. Der obere Abschluss der Stallen wurde durch einen Schulterriegel markiert. Die Sitzbretter ließen sich hochklappen. Da lange Chorgebete im Stehen zu absolvieren waren, gab es an deren Unterseite oftmals Miserikordien – kleine Konsolen, auf denen man sein Gesäß abstützen konnte – ein Zugeständnis an menschliche Unzulänglichkeiten, das nicht selten durch bildliche Darstellungen ironisch kommentiert wurde (Busch 1929: 13; Sachs 1964: 39-45; Schindler 1983: S. 15f.). Leider ist nicht bekannt, ob das Gestühl von St. Godehard in Hildesheim bebilderte Miserikordien aufwies.



Chorgestühl



Detail: Wange des Chorgestühls,
Moses vor dem brennenden Dornbusch,
links oben Engel mit Platerspiel

Seit der Romanik befand sich das Chorgestühl von Kathedralen, Männerklöstern und -stiften meist in der Vierung: nach Osten geöffnet zum Sanktuarium mit dem Hochaltar, aber abgetrennt vom Langhaus und von den seitlichen Querhausarmen. Die Vierung stand also nicht – wie eine Straßenkreuzung – offen, sondern bildete einen geschlossenen Raum für die jeweilige geistliche Gemeinschaft. So war dies auch in St. Godehard in Hildesheim, wo die Vierung überdies durch einen monumentalen Vierungsturm überhöht wird. Man kann einen solchen Turm pointiert als „Gesangsabzugshaube“ deuten, durch die das gesungene Chorgebet gleichsam in den Himmel aufstieg.

Die Abtrennung des Gestühlsbereichs zum Langhaus hin erfolgte durch einen Lettner oder ein Chorgitter. Zu den seitlichen Querhausarmen gab es Chorschranken, vor deren Innenwänden das Gestühl aufgestellt war. Spätromanische Chorschranken haben sich etwa in St. Michael in Hildesheim

und in der Liebfrauenkirche in Halberstadt erhalten. Hier wird das visuelle und akustische Kommunizieren mit dem Umraum durch eine offene Bogenfolge oberhalb des Gestühls anschaulich gemacht. In St. Michael in Hildesheim zeigen überdies Engelsdarstellungen in den inneren Bogenzwickeln an, dass deren Himmelsmusik als dauerhaft präsent gedacht wurde und sich der Gesang der Mönche zu den Chorgebetszeiten mit dem Gesang der Engel vereinte (Hammerstein 1962: 32f., 50, 85).

Für St. Godehard sind niedrige romanische Chorschranken ohne Arkaden überliefert (Boerlin-Brodbeck 1994: 177f.). Das 1466 neu angefertigte spätgotische Chorgestühl, das zweifellos ein älteres Vorgängergestühl ersetzte, wies eine hohe hölzerne Rückwand (Dorsale) mit Baldachinen auf, die deutlich über die romanischen Chorschranken hinausragte. Damit wurde der Raum, in dem die Mönche sangen, zusätzlich abgeschirmt und etwa vor Zugluft geschützt. Zugleich dürften Dorsale und Baldachine auch die Akustik beeinflusst haben: Es ist anzunehmen, dass sich die Mönche beim Wechselgesang gegenseitig besser hören konnten.

Die musizierenden Engel am Gestühl in St. Godehard

Zu den Besonderheiten des Gestühls von St. Godehard gehören die Darstellungen musizierender Engel. Grundsätzlich sind solche „Engelskonzerte“ häufiger an oder im Umfeld von Chorgestühlen zu finden (Tammen 2000, passim). Sie veranschaulichen hier das gemeinsame Musizieren von Engeln und Mönchen. Ungewöhnlich ist allerdings deren Anordnung in St. Godehard unterhalb des Schulterriegels. Die Engel werden somit nicht, wie üblich, einer himmlischen Sphäre zugeordnet, sondern rücken den Mönchen, deren Gesang sie gleichsam begleiten, ganz nahe. Charakteristisch ist die Vielfalt der Instrumente, die auf den 150. Psalm bezogen werden kann (Tammen 2000: 56-69).

Aufgrund bestimmter Vorüberlegungen lässt sich folgende Rekonstruktion für die Verteilung der Instrumente entwickeln (Anordnung der Engel von Osten nach Westen):⁴

Nordseite (Evangelien­seite):

Krallschellen
Rebec
Platerspiel
Laute

Südseite (Epistelseite):

Trumscheit
Betende Figur ohne Musikinstrument
Komposit­es Blasinstrument
Orgelpositiv⁵

⁴ Grundlage ist die Neuordnung der freiplastischen Figuren zu den Außenwangen bei Wulf 2003. Zu den eigenen Vorüberlegungen gehört die Annahme, dass die Abschlusswangen mit den Kirchenpatronen Maria und Godehard im Osten nahe beim Hochaltar und die Abschlusswangen mit den Stiftern im Westen aufgestellt waren – vgl. Scholl 2022: 16f.

⁵ Identifizierung der Musikinstrumente z.T. nach Tammen 2000: 348f.

Nordseite



Krallschellen



Rebec

Südseite



Platerspiel



Laute



Blasinstrument



Orgelpositiv

Bei den musizierenden Engeln kommen die Eigenheiten von Bild-Medien zum Tragen: Es wird möglich, eine Vielzahl von Instrumenten in einem Raum zu vereinen und damit Klang – und vor allem Zusammenklang – zu imaginieren, ohne dass dieser musikalisch gelöst und auskomponiert werden muss. Wie konkret dieser Klang assoziiert wurde, dürfte von den Rezipienten abhängig gewesen sein. Dabei kommt zum Tragen, dass die musizierenden Engel eher verdeckt angeordnet sind. Als Rezipienten kommen damit eigentlich nur die Mönche selbst in Frage, die das Chorgestühl nutzten.

Björn R. Tammen hat darauf aufmerksam gemacht, dass der orgelspielende Engel beim Übergreifen der Hände dargestellt ist, was „auf polyphone, wenigstens zweistimmige Musik mit Stimmkreuzung schließen“ lasse (Tammen 2000: 387).

Welchen hohen Stellenwert die imaginierte Instrumentalmusik der Engel bei der christlichen Gottsuche und Gottesbegegnung hatte, zeigt ein weiteres Relief im unteren Bereich derjenigen Außenwange, die als Hauptdarstellung den hl. Augustinus zeigt.⁶ Hier sieht man Mose, dem Gott im brennenden Dornbusch erscheint (Ex. 3,1-17). Mose wird unten links gezeigt, wie er sich auf Gottes Gebot hin die Schuhe auszieht, „denn der Ort, darauf du stehst, ist heiliges Land“ (Ex. 3,5). Darüber sind die Schafe

⁶ Ursprünglich wohl Teil der nördlichen, verdoppelten Außenwange am nordwestlichen Gestühlsblock, die vor der Südseite des nordwestlichen Vierungspfeilers stand, heute die östliche Abschlusswange der nordöstlichen Bankreihe.

Jethros dargestellt, die Mose hütet (Ex. 3,1). Gott wird auf dem Relief in Gestalt des segnenden Christus mit der Weltkugel verbildlicht, der aus einer Baumkrone zu erwachsen scheint. Dabei ist Christus nicht allein. Aus zwei weiteren Bäumen erwächst jeweils ein Engel. Die Dreizahl ist zweifellos trinitarisch zu deuten und knüpft wohl auch an die alttestamentliche Geschichte vom Besuch der drei Engel bei Abraham an (Gen. 18,1-15). Zusammen mit weiteren Stämmen bilden die drei Bäume einen dichten Wald, durch den ein Hirsch streift, dessen Geweih sich mit den Baumkronen zu vereinen scheint. Dieser lässt sich auf den Beginn des 42. Psalms (in der Vulgata: Ps. 41) beziehen, der wiederum einer der wichtigsten Referenztexte für das Tag und Nacht vollzogene Chorgebet ist.⁷

Augustinus von Hippo, der als einer der vier Kirchenväter an der Wange dargestellt ist, charakterisiert in seinen *Enarrationes in Psalmos* den Hirsch als Sinnbild der Gottsuche (Augustin 1995: 132-134) und greift zugleich die Hinweise des Psalms auf Musik auf. So verweist er in Bezug auf Vers 5⁸ zunächst auf menschliche Feste, bei denen Instrumentalmusik erklingt (ibid.: 134) und dann auf die nicht endende Musik der Engel: „Ein immerwährendes Fest hat der Chor der Engel, das Antlitz Gottes ist ihnen gegenwärtig.“ (Augustinus 1955: 87). Weiterhin schreibt er über den Hirsch, „der seine Seele über sich selber erhebt, um dessen habhaft zu werden, was über seiner Seele ist, der zum Ort des wunderbaren Zeltens wandelt bis zum Hause Gottes, der von der Wonne der inneren und geistigen Musik so angezogen wird, daß er alles Äußere verachtet und von Liebe zum Inneren ergriffen wird [...]“ (ibid.: 88) Auch dieses Motiv, das Gottsuche und Gottesbegegnung gleichsam als musikalische Vorgänge schildert, wird vom Relief am Chorgestühl aufgegriffen, indem einer der Engel, die auf der Dornbusch-Szene dargestellt sind, auf einer Rebec spielt (Tammen 2000: 387f.). So zeigt sich an dieser Szene noch einmal die Komplexität des Bildprogramms am Chorgestühl von St. Godehard, das sich exklusiv an die kundigen Mönche richtete und ihnen Grundlage, Ziel und Tragweite ihres gesungenen Chorgebets vermittelte. Außerhalb der Vierung blieb dieses Bildprogramm uneinsichtig (und vermutlich auch unverständlich). Aber das Resultat ließ sich ja hören: der Gesang. (C.S.)

Bibliographie

Augustinus, Aurelius: Die Auslegung der Psalmen, ausgewählt und übertragen von Hugo Weber, Paderborn 1955.

Augustin: Exposition on the Book of Psalms, First Series, hg. v. Philip Schaff, 2. Aufl., Peabody, Mass. 1995 (= Nicene and Post-Nicene Fathers, Bd. 8) [muss durch eine kritische Ausgabe ersetzt werden!!!]

Boerlin-Brodbeck, Yvonne (Bearb.): Die Skizzenbücher Jacob Burckhardts. Katalog, Basel, München 1994 (= Beiträge zur Jacob Burckhardt, Bd. 2).

Brandt, Michael (Hg.): Der Schatz von St. Godehard, Hildesheim 1988.

⁷ Ps. 41,9: *In die mandavit Dominus misericordiam suam et nocte canticum eius apud me oratio Deo vitae meae.*

⁸ Ps. 41,5: *Haec recordatus sum et effudi in me animam meam quoniam transibo in loco tabernaculi admirabilis usque ad domum Dei in voce exultationis et confessionis sonus epulantis.*

Busch, Rudolf: Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten, Hildesheim, Leipzig 1928.

Habicht, Victor Curt: Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle, Straßburg 1915 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 181. Heft).

Hammerstein, Reinhold: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern, München 1962.

Sachs, Hannelore: Mittelalterliches Chorgestühl, Leipzig 1964.

Schädler-Saub, Ursula: Mittelalterliche Kirchen in Niedersachsen. Wege der Erhaltung und Restaurierung, Petersberg 2000 (= Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 4).

Schindler, Herbert: Chorgestühle, München 1983.

Scholl, Christian: St. Godehard Hildesheim, Regensburg 2022 (= Schnell Kunstführer Nr. 2946).

Seliger, Anja: Das Chorgestühl in St. Godehard in Hildesheim. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Einordnung mit Rekonstruktion, in: Gerhard Lutz, Angela Weyer (Hg.): 850 Jahre St. Godehard in Hildesheim. Kirche – Kloster – Ausstattung, Petersberg 2023 (= Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 23), S. 201-219.

Tammen, Björn R.: Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen 1100-1500, Berlin 2000.

Urban, Martin: Chorgestühl, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, 1953, Sp. 514–537.

Wulf, Christine: DI 58, Stadt Hildesheim, Nr. 182, in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di058g010k0018204 (zuletzt aufgerufen am 26.01.2024).

Themenfeld: Schmieden

Pythagoras in der Schmiede



Die Schmiede und Pythagoras. Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 334 Gud. lat., fol. 1v und 2r, 11. Jh.

In den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel liegt eine kleinformatige und für diese frühe Zeit ausnehmend reich bebilderte Handschrift aus der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg, die mit dem Bild Gregors des Grossen und der Darstellung der Pythagoras-Legende gleich zu Beginn die Schriften des Guido von Arezzo einleitet. Damit ist ein Bekenntnis zur musikalischen Tradition gesetzt: Gregor (Papst von 590–604), der die überlieferten Werke der Väter in eine neue Ordnung der Liturgie überführte, galt als Ahnvater der liturgischen Musik; Pythagoras (um 570–ca. 480 v.Chr.), der Entdecker der inneren proportionalen Gesetze dieser Kunst, steht für den Ursprung der Musik schlechthin. Die Wiedergabe der Schmiede gehört zu den ältesten erhaltenen bildlichen Belegen für die Pythagoras-Legende, die Guido von Arezzo von den spätantiken Autoren Nikomachos und Boethius übernommen hat.¹ Alle vier Texte dieses wohl einflussreichsten Musiktheoretikers des Mittelalters sind in dieser Handschrift schon relativ bald nach ihrer Entstehung nördlich der Alpen überliefert: Der *Micrologus de disciplina artis musicae* („Kurze Abhandlung über die Regeln der musikalischen Kunst“), die *Regulae rhythmicae*, der *Prologus in antiphonarium* und die *Epistola ad Michaelem*, entstanden im Zeitraum von 1023 bis 1032. Als Benediktinermönch und Erzieher der Chorknaben an der Kathedrale von Arezzo verstand er es meisterhaft,

¹ Aus: Boethius, *De [institutione] musica libri quinque* I, 10. Boethius (um 480–525), Übersetzer der Werke des Nikomachos und Ptolemaeus, würdigte als erster in lateinischer Sprache die *ars musica* in ihrer Gesamtheit als eine der vier Wissenschaften des Quadriviums innerhalb der sieben freien Künste. *De musica* wurde zu einem philosophisch fundierten Lehrwerk, welches die mittelalterliche Rezeption ab dem 9. Jh. bestimmen wird.

Musiktheorie und Praxis zu einem vorbildlichen Modell für die musikalische Ausbildung der Chorsänger auszuformen, die sich auf dieser Grundlage ein spezifisches Wissen und die entsprechenden Kompetenzen für ihren täglichen Dienst in der Kirche aneignen konnten. Im *Micrologus* wurden grundlegende Fragen zur Musik thematisiert: das Tonsystem, die modale Struktur bzw. die ‚Grammatik‘ der Melodien, die emotionale Wirkung der Tonarten und der Melodiegestaltung, die ästhetischen Ansprüche vernunftgemässen musikalischen Komponierens oder die Methodik der zweistimmigen Fügung ursprünglich einstimmiger Melodien im sog. Organum². An den Schluss des Buches setzt er den Pythagoras zugeschriebenen Bericht über seine Beobachtung, dass die auf einen Amboss aufschlagenden Hämmer von proportionalem Gewicht konsonante Klänge hervorbringen, die wiederum auf die Zahlenverhältnisse der Sphärenharmonie verweisen.

Guido von Arezzo, *Micrologus* (um 1025/26), Cap. XX, Pythagoras-Legende:

Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam in qua super unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos. Quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque uno qui dissonus erat a caeteris alios ponderavit, mirumque in modum divino nutu primus XII, secundus IX, tertius VIII, quartus VI, nescio quibus ponderibus appendebat. Cognovit itaque in numerorum proportione et collatione musicae versari scientiam. Erat enim ea constitutio in quattuor malleis, quae est modo in quattuor litteris A D E a.

Denique si A gravis habet XII et a acuta VI tenet se acuta a cum A gravi proportione quae est in arithmetica dupla, in musica autem diapason consonantia ; D vero gravis quae est VIII cum E gravi quod est VIII tenet se proportione quae est in arithmetica sesquioctava, id est epogdous, in musica autem tonus consonantia. Item a acuta cum D gravi, sicut E gravis cum A gravi tenet se proportione quae est in arithmetica sesquialtera, in musica vero diapente consonantia.

Quae cuncta in supradictis numeris curiosus perscrutator inveniet. Hinc enim incipiens Boetius panditor huius artis, multam miramque et difficillimam huius artis cum numerorum proportione concordiam demonstravit. Quid plura? Per supradictas species voces ordinans monochordum primus ille Pythagoras composuit, in quo quia non est lascivia sed diligenter aperta artis

² *Organum*, Pl. *Organa* (eigentlich griech. *organon* „Instrument“) bezeichnet in diesem Kontext nicht die Orgel, sondern die früheste abendländische Form der Mehrstimmigkeit vom 9. bis 11. Jh. Ursprünglich improvisiert, entwickelt sich das Organum weiter zu einem meist im „Note gegen Note“-Satz in den Konsonanzen Quarte, Quinte und Oktave komponiertes einfaches Gesangsstück auf der Basis einer gregorianischen Melodie.

notitia, sapientibus in commune placuit, atque usque in hunc diem ars paulatim crescendo convaluit, ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula. Amen. (Micrologus XX, 229–233)

[Als einst Pythagoras, ein grosser Philosoph, seines Weges dahinging, kam er zu einer Schmiede, wo eben auf einem Amboss fünf Hämmer schmiedeten. Erstaunt über den Zusammenklang derselben trat der Philosoph ein. Da er anfangs die Ursache des Tones und seines Wohlklanges in dem Unterschiede der Hände zu finden hoffte, liess er die Hämmer wechseln. Nachdem dieses geschehen war, folgte auch jedem Hammer seine Wirkung. Er schied daher hierauf den misstönenden Hammer aus, und wog die übrigen. Wunderbarer Weise betrug durch Gottes Fügung der erste 12, der andere 9, der dritte 8 und der vierte 6 Teile eines gewissen Gewichtes. Er erkannte daraus, dass die Wissenschaft der Musik in dem Verhältnisse und der Vergleichung der Zahlen bestehe. Es bestand nämlich zwischen den vier Hämmern dasselbe Gesetz, wie zwischen den vier Buchstaben A D E a.

Wenn darnach das tiefe A 12 und das hohe a 6, so steht das hohe a zum tiefen in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik das Doppelte, in der Musik die Konsonanz der Oktave [2:1] heisst. Das tiefe D aber, dem die Zahl 9 entspricht, steht zum tiefen E mit der Zahl 8 in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik ein und einem Achtel, das ist [ein Achtel] über acht entspricht (= *sesquioctava*), in der Musik aber das Intervall des Tones genannt wird. So steht das hohe a zum tiefen E, wie das tiefe D zum tiefen A in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik eins über drei, in der Musik aber die Konsonanz der Quarte [4:3] heisst. Ferner steht das hohe a zum tiefen D wie das tiefe E zum tiefen A in dem in der Arithmetik anderthalb (= *sesquitertia*), in der Musik Konsonanz der Quinte genannten Verhältnisse [3:2]. [...]

Dieses alles wird der strebsame Forscher in den oben genannten Zahlen finden. Von da ausgehend hat Boethius, der Erweiterer dieser Kunst, die ausgedehnte, wunderbare und äusserst feine Übereinstimmung dieser Kunst mit den Zahlenverhältnissen nachgewiesen. Aus diesen Intervall-Arten hat jener Pythagoras zuerst das Monochord hergestellt, an welchem alle Gelehrten insgemein ihr Wohlgefallen fanden, da es keine leichtfertige Spielerei, sondern das mit vielem Fleisse enthüllte Grundwissen der Kunst ist; und bis auf heute nahm die Kunst allmählich an Ausdehnung zu unter dem Lehreinfluss dessen, der von jeher das Dunkel der menschlichen Einsicht erleuchtete, dessen höchste Weisheit in Ewigkeit wirkt. Amen.]

Deutsche Übersetzung nach Raymund Schlecht (1873), Schreibweise modernisiert.

Die Abbildung der Schmiede illustriert den Vorgang des Hämmerns auf das Eisen über dem Feuer mit fünf verschiedenen schweren Hämmern, der fünfte wird weggenommen als der missschlingende Hammer. Die komplexen Ausführungen, wonach die konsonanten Intervalle Oktave, Quinte und Quarte auf einfache Zahlenrelationen zurückzuführen sind, werden durch musikalische Diagramme über den Figuren erläutert. Zentral ist die Aussage, dass der harmonische Zusammenklang der Hämmer auditiv durch das Ohr wahrgenommen wird. Der doppelt so schwere Hammer steht mit dem einfachen im Verhältnis 2:1, es erklingt die Oktave. Die Quinte beruht auf der Proportion 3:2, während die Quarte die Proportion 4:3 aufweist, das Intervall im Verhältnis 9:8 bedeutet den Abstand eines Ganztones, der grossen Sekunde, die Pythagoras als dissonant empfand. Die Oktave erwies sich als Summe von Quinte und Quarte. Diese Gesetzmässigkeiten wurde von Pythagoras im empirischen Experiment ermittelt und am Monochord durch die Saitenteilung bestätigt, eine Erfindung, die ebenfalls ihm zugeschrieben wird.³ Die Erkenntnis solch arithmetischer Prinzipien führte ihn auch zur Entwicklung des griechischen Tonsystems mit dem Tetrachord als Grundlage und den drei Tongeschlechtern diatonisch, chromatisch und enharmonisch. „So soll er die Musik erfunden haben. Und nachdem er sie in ein System gebracht hatte, gab er sie seinen Jüngern zur schönsten Verwendung in allem weiter.“ So Iamblich in seiner *Vita Pythagorica*. (Riedweg 2002:46) Bei den Pythagoreern wurden die ersten vier Zahlen 1, 2, 3 und 4, die sogenannte *Tetraktys*, zu einer Art geheimen Schlüssels für die Welterklärung, da sie sich auch auf den gesamten Aufbau des Kosmos mit der umfassenden Harmonie der Sphären und der in ihnen umlaufenden Gestirne übertragen liess.

Der Gedanke gottgegebener klanglicher Harmonie, für die im Mittelalter oft auch der Begriff der *symphonia* verwendet wurde, sollte noch den Gang der Musikgeschichte bis ins 18. Jahrhundert begleiten. Auch Kompositionsprinzipien, wie sie erstmals bei Guido von Arezzo formuliert wurden, fanden Eingang ins musikalische Denken, vor allem hinsichtlich der Beziehung von Sprachklang und Musik im gesungenen Wort, ihren Ähnlichkeiten (*similitudo*), ihrer Wesensverwandtschaft und affektiv-rhetorischen Wechselwirkung. Um das Spiel mit den Analogien von Sprache und Musik geht es in der folgenden Passage:

„[...] *quotiescumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persaepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondentes versus in metris, ut quamdam quasi*

³ In Antike und Mittelalter wurde das *Monochord*, das aus einem länglichen [Resonanzkasten](#) mit darüber gespannter [Saite](#) besteht, durch Teilung der Saitenlänge zur Bestimmung von Tonrelationen verwendet.

symphoniam grammaticae admireris. Cui si musica simili responsione iungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris.” (Micrologus XVII, 188)

[„[...] wann auch immer in verschiedenen Teilen eine liebliche Übereinstimmung zu finden ist, so wie wir sehr oft in der metrischen Dichtung gleichklingende und einander wechselseitig entsprechende Verse wahrnehmen, so bewunderst du sozusagen eine *symphonia grammatica*. Wenn dem die Musik in ähnlicher Entsprechung verbunden wird, so wirst du durch die übereinstimmende *modulatio* [rhythmische Ausformung] doppelt erfreut.“]

(Zit. nach Kohlhaas 2001:147)

Die „süsse Eintracht“ (*suavis concordia*) zwischen der metrischen Dichtung und der musikalischen Erfindung, die bei der Melodiegestaltung entsteht, wenn die Verse in denselben rhythmischen Massen und Proportionen auf wohlklingende Weise (*consonus*) in der Musik beantwortet werden, wird von Guido als *symphonia grammatica* bezeichnet. Man kann dieses bewusste Herbeiführen eines perfekten Verhältnisses in der Textvertonung eines kunstvollen Lieds oder Kirchengesangs geradezu als Kompositionspoetik bezeichnen. (Walter 1994:137) Auch ähnlich klingende oder gleiche Worte können auf jeweils gleiche Weise vertont werden, um bestimmte Bezüge herzustellen. Guido spricht von der *moderata varietas*, der ästhetischen Maxime einer massvoll geordneten Vielfalt. Diese versteckten kompositorischen Entsprechungen erfreuen besonders, wenn sie vom Kenner erkannt werden. Hier äussert sich das feine mittelalterliche Empfinden für die Wirkungen des Sprachklangs, besonders wenn sich die ausdrucksmächtige Musik dazu gesellt, oder nach Guidos Credo: „Wie man alles, was man spricht, schreiben kann, so kann man auch alles, was man schreibt, singen. Es kann folglich auch alles gesungen werden, was man spricht.“ (Schlecht 1873:156) Dabei soll der expressive Charakter nachgebildet werden, der dem Inhalt der Gesänge angemessen ist: „[...] bei traurigen Begebenheiten sollen die Melodiebewegungen bedrückt und lastend wirken, in friedlichen angenehm, in glücklichen jubelnd und ausgelassen.“ (Schlager 2000:235)

Die grösste Errungenschaft, die Guido von Arezzo in die Musiktheorie eingebracht hat, war jedoch die Liniennotation, die bis heute die Basis der musikalischen Notenschrift geblieben ist. Seine Idee war, den Lernenden ein Instrument in die Hand zu geben, um eigenständig und ohne mündliche Vermittlung eines Magisters, das heisst auch ohne Auswendiglernen der Gesänge, sich „unbekannte und bekannte Gesänge“ allein aufgrund ihres schriftlich niedergelegten

Zeichensystems anzueignen. Denn die zuvor übliche Neumennotation fixierte keine Tonhöhen, sondern gab den Bewegungsduktus sowie rhythmische und interpretatorische Feinheiten wieder. Die einstimmige Chormelodie auf vier Linien im Terzabstand, deren Intervalle klar definiert waren, erhielt dank des visuell jederzeit überprüfbareren melodischen Verlaufs ihre bleibende Gestalt, verlor dagegen ihre subtile rhythmische und agogische Aussagekraft. Durch die didaktische Hilfe zum leichten Erlernen unbekannter Melodien eröffneten sich indes neue Möglichkeiten zum Komponieren jener nie gesehenen oder gehörten Gesänge, von denen Guido im Prologus spricht. (Schlager 2000:231) Es wuchs das Bewusstsein für die räumliche Ausdehnung eines Cantus, *acutus* (spitz, laut) wird in diesem System als hoch, *gravis* (schwer, würdevoll) als tief verstanden und nicht mehr vorwiegend auf die Tonqualität bezogen. Die Linien stellen ein imaginatives Koordinatensystem dar, dessen Grundlage die Räumlichkeit ist: In der horizontalen Abfolge der Töne werden Zeitrelationen ‚verräumlicht‘, womit die Musik als eigene Ebene aus gleichsam objektivierender Perspektive einen höheren Abstraktionsgrad erreicht.

Wohl nicht zufällig widmet sich Guido zu guter Letzt noch dem Organum, der *Diaphania*, in welchem die Choralstimme in der Unterquarte verdoppelt wird. Bereits in seinen Ausführungen zu den intervallischen Details der zweistimmigen Bearbeitung deutet sich der Übergang vom usuellen zum artifiziellen Setzen von Klängen an, wie sie sich in der frühen Mehrstimmigkeit manifestieren wird. Beim neuen Organum um 1100 wird vermehrt der Cantus die Unterstimme bilden, die aus dem Cantus gewonnene Organalstimme die Oberstimme; der Raum ist von unten nach oben organisiert, eine Entscheidung, die in der Geschichte der Kompositionspraxis folgenreich werden sollte. Guidos Einsichten hatten einen bleibenden Einschnitt in der Wahrnehmung der Musik hinterlassen: Nicht mehr allein die Linearität der Stimme steht im Vordergrund, sondern ebenso der vertikal-klangliche Sinneseindruck, wie ihn auch Pythagoras in den harmonischen Zusammenklängen der Schmiede erkannt hat. (thb)

Bibliographie

Primärliteratur:

Guidonis Aretini Micrologus, ed. Jos. Smits van Waesberghe (Corpus Scriptorum de Musica), American Institute of Musicology 1955.

Schlecht, Raymund: Micrologus. Guidonis de disciplina artis musicae. In deutscher Übersetzung, in: Monatshefte für Musik-Geschichte V (1873), Nr. 9, 9–177.

Forschung:

Augustyn, Wolfgang: Ein frühes Kompendium zur Musiktheorie aus dem Hochmittelalter: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelf. 334 Gudianus latinus, in: Christian Hecht (Hg.): Beständig im Wandel. Innovationen–Verwandlungen–Konkretisierungen. Fs. Karl Möseneder zum 60. Geb., Berlin 2009, 47–67.

Kohlhaas, Emmanuela: Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 49), Stuttgart 2001.

Riedweg, Christoph: Pythagoras. Leben–Lehre–Nachwirkung. Eine Einführung, München 2002.

Schlager, Karlheinz: Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals, in: Michel Huglo, Charles M. Atkinson, Christian Meyer, Karlheinz Schlager, Nancy Phillips (Hgg.), Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang (Geschichte der Musiktheorie 4), Darmstadt 2000, 217–292.

Walter, Michael: Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift–Zeit–Raum, Stuttgart/Weimar 1994.

Der Dichter als Schmied: Konrad von Würzburg „Goldene Schmiede“

Die Vorstellung vom Dichter als Schmied fand ebenfalls Eingang in die Literatur des Mittelalters, lässt sich doch Schmieden und Dichten topisch aufeinander beziehen. Die Tätigkeit ist handwerklich, dem Werk wird eine (neue) Form gegeben bzw. Materie umgestaltet (vgl. Kiening 2015: 15–28; Harant 1997: 158–159; Obermaier 1995: 321–323, 333–336). Die hier aufgegriffene Idee des *deus artifex* findet sich bereits in Platons „Timaeus“ (28a), später greift sie auch Origenes in christlicher Überformung auf, wenn er von einem „vollkommen schöne[n] Kunstwerk“ (Curtius 1993: 527) spricht, das Gott schafft. Das *tertium comparationis* ist das Gestalten, Formen, Modellieren, die mehr oder weniger kreative Bearbeitung eines vorgefundenen Stoffes, dessen Ausgestaltung und Verzierung durch einen Bearbeiter (vgl. Obermaier 1995: 321–323, 333–336). So wie der Schmied das Eisen mit dem Hammer in eine Form bringt, modelliert der Dichter mit Verstand und Zunge seinen ästhetischen Gegenstand. Eindrücklich greift so etwa Konrad von Würzburg (1220/1230–1287), einer der virtuosesten Dichter des 13. Jahrhunderts, in seiner „Goldenen Schmiede“, einem elaborierten Lobpreis auf die Jungfrau Maria, dieses Bild auf und lässt den Erzähler ein Kunstwerk aus glänzendem Gold erschaffen, das alles überstrahlt. Im Prolog heißt es:

*Ei künde ich wol enmitten
in mines herzen smitten
getihte uz golde smelzen,
und liechten sin gevelzen
von karfunkel schone drin*

dir, hohiu himelkeiserin!
so wollte ich diner wirde ganz
ein lop durliuhtec unde glanz
daruz vil harte gerne smiden.
nu bin ich an der künste liden
so meisterliche niht bereit,
daz ich nach diner werdekeit
der zungen hamer künne slahen
und minen munt also getwahan
daz er ze dime prise tüge. (KvW, GSchm, V. 1–15)

[Ach könnte ich doch mitten in meiner Herzensschmiede Dichtung aus Gold schmelzen und hellen Karfunkel-Sinn einlassen für dich, hohe Himmelskaiserin! So würde ich zu deiner vollkommenen Ehre sehr gern ein durch und durch leuchtendes und glänzendes Lob daraus schmieden. Nun bin ich in Bezug auf die Glieder der Künste nicht so meisterlich ausgestattet, dass ich deiner Würde gemäß den Zungenhammer schlagen und meinen Mund so reinigen könnte, dass er zu deinem Preis taugen würde.]

In seiner Herzensschmiede wirkt der Erzähler, so heißt es späterhin im Text, mit dem *zungen hamer* (V. 13) und dem *munt* (V. 14) auf das kostbare, goldene Material ein, das er zuvor, um es formen und gestalten zu können, geschmolzen und weich gemacht hat. Das Loblied Mariens wird hier in einem kunstvollen rhetorischen Akt erschaffen, wobei mit dem Glanz (*ein lop durliuhtec unde glanz* (V. 8)) vor allem auf die artifizielle Ausgestaltung des Stoffes (*elocutio*) und damit die Stilideale der Rhetorik (*perspicuitas, claritas*) Bezug genommen wird (vgl. dazu Quintilian: Institutio VIII,3). Neben dieser visuellen Dimension ist dem Schmieden per se eine klangliche Dimension inhärent, auf die bereits eine der Ursprungserzählungen über die Erfindung der Musik, die auf Jubalkain als Schmied aufruht (Gn 4,21-22), Bezug nimmt.⁴ So kommt denn auch gerade dem Klang der Worte in Konrads Dichtung entscheidende Bedeutung zu, denn dieser vermag es, die Grenze zwischen Sinn und Form zu überwinden, sodass Sinn nachgerade verklunglicht wird, um das sprachlich nicht Fass- und Bewältigbare ausdrücken zu können (vgl. Köbele 2012: 313; Schneider 2015: 247–261). Dafür ist insbesondere das

⁴ In der Überlieferung verbreitet sich das Narrativ, Tubalkains rhythmisches Schlagen mit dem Schmiedehammer, habe Jubal zur Erfindung der Tonleiter inspiriert. Vgl. Art. Jubal und Tubalkain, in: Ikonologie der Genesis 1 (1989): 397.

Zusammenspiel der Sinne entscheidend, da Sprache allein per se unzulänglich ist, das Höchste angemessen zu loben. Die Metapher des Schmiedens setzt somit nicht nur den Schöpfungs- bzw. Gestaltungsvorgang ins Bild, sondern sie verbindet Klang, Sinn, Glanz, Musik und Rhetorik, Vortrag und Form auf besondere Weise. Vor diesem Hintergrund taucht die Schmiedemetaphorik nicht zuletzt auch in der Sangspruchdichtung 13. und 14. Jahrhunderts auf (vgl. mit weiteren Beispielen Harant 1997:154–159), wie etwa einige Autorenbilder des Codex Manesse bezeugen. So wird beispielsweise Hartmann von Starkenberg (fol. 256v), dessen Name auch sinnbildlich gedeutet werden kann, in einer Waffenschmiede beim Bearbeiten eines Helms gezeigt (vgl. dazu Walther 1992: 175-176; Ott 2013: 73-74; Seidl 2019).⁵



Hartmann von Starkenberg, Codex Manesse, UB Heidelberg, Cpg 848, fol. 256v

Ganz ähnlich erscheint auch der Dichter Regenbogen im Codex Manesse als Schmied. Für Regenbogen wurde daher ein biographischer Bezug erwogen und das Wappen mit Hammer und Zange, das über der linken Figur in der Miniatur ins Bild gesetzt wird, als Hinweis auf seinen Schmiedeberuf gesehen (Braun/Marshall 2016). Ungeachtet der biographischen Deutung lässt sich überdies ein metaphorischer Bezug zur Tätigkeit des Schmiedens und Dichtens herstellen.

⁵ Urkundlich lässt sich zwar ein Hartmann von Starkenberg in einem Tiroler Ministerialengeschlecht zwischen 1260 und 1272 nachweisen, ob dieser mit dem Dichter zu identifizieren ist oder nicht, lässt sich letztgültig nicht beantworten. Sollte Starkenberg die deutsche Übertragung von „Montfort“ sein, käme eine Verbindung mit Hartmann I. (beurkundet 1254–1264) oder Hartmann II. (1271–1282) aus einer Nebenlinie der Vorarlberger Grafen von Montfort infrage. Vgl. Ott 2013: 73-74; Seidl 2019.



Regenbogen, Codex Manesse, UB Heidelberg, Cpg 848, fol. 381r

Nimmt man diesen Bezug ernst, erscheinen die beiden Figuren, die im Bild gezeigt werden, als Verseschmiede, die sich etwa auf dem Feld der Rhetorik in kämpferischer Weise aneinander messen und im Sinne der rhetorische Vorstellung der *aemulatio*, darum ringen, einander zu überhöhen. Im Bild sitzen beide Figuren nebeneinander und debattieren, so verdeutlichen es die Gesten ihrer Hände, über einen Gegenstand. Die Figur, mit der Regenbogen hier in einem Widerstreit gezeigt wird, könnte sein vermeintlicher Kontrahent, der Sangspruchdichter Frauenlob (1280-1318/19), sein, zumindest erscheint die Figur im Codex Manesse in gleicher Weise dargestellt auch für den Dichter (vgl. Frühmorgen-Voss 1960: 184–216; Walther/Siebert 1988: 264; Braun/Marshall 2016; Schröder 302). Marc Lewon sieht Frauenlob überdies in der Rolle des „weisen Pythagoras“, somit als gelehrten *musicus*, der Regenbogen als ausführendem *cantor* musikalisches Wissen vermittelt (Lewon 2014: 377). Legt man das Schmieden im Hinblick auf das Dichten aus, verweist die Miniatur somit auch auf einen metapoetischen Diskurs bzw. als „Metapher einer Metapher“ (Schröder 1984: 302), der auf den Schlagabtausch der Sänger und ihren Kampf mit Werken und Worten abzielt.

Bibliographie zur Goldenen Schmiede:

Textausgabe:

Die Goldene Schmiede des Konrad von Würzburg, hg. v. Edward Schröder, 2. Aufl. Göttingen 1969.

Übersetzung: nach Schnyder, Mireille: Heidnisches Können in christlicher Kunst, in: Susanne Köbele / Bruno Quast (Hg): Literarische Säkularisierung im Mittelalter, Berlin 2014, 170.

Platon: Timaios 28a. Griechisch/Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn, Stuttgart 2003.

Quintilian, Institutio, VIII, 3, 3). Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Zweiter Teil, Buch VII–XII, 3. Aufl. Darmstadt 1995. Forschung:

Braun, Manuel; Marshall, Sophie: Art. Regenbog (C) /Autor, in: Lyrik des deutschen Mittelalters 2016 [https://www.ldm-digital.de/autoren.php?au=Reg&hs=C; letzter Zugriff 2.11.23].

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl. Tübingen/Basel 1993.

Frühmorgen-Voss, Hella: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift, in: Ingeborg Glier (Hg.): Werk-Typ-Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur, Stuttgart 1960.

Harant, Patricia: Poeta faber. Der Handwerks-Dichter bei Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Textkritik, Kommentar und Metapherninterpretationen, Erlangen / Jena 1997.

Kellner, Beate: Meisterschaft. Konrad von Würzburg – Heinrich von Mügeln, in: Susanne Bürkle / Ursula Peters (Hg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009, 137–162.

Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015.

Köbele, Susanne: Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburg Goldener Schmiede (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben), in: Anja Becker / Jan Mohr (Hg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin 2012, 303–334.

Lewon, Marc: Frau Musica, Pythagoras und Frauenlob. Zur Deutung zweier Miniaturen im „Codex Manesse“, in: Fabien Kolb (Hg.): Musik der mittelalterlichen Metropole. Räume, Identitäten und Kontexte der Musik in Köln und Mainz, ca. 900–1400. Tagungsbericht Mainz / Köln Oktober 2014, Kassel 2016.

Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern. „Dichtung über Dichtung“ in Minnesang und Sangspruchdichtung, Tübingen 1995, 321–323, 333–336.

Ott, Norbert H., Starkenberg, Hartmann von, in: Neue Deutsche Biographie 25 (2013), S. 73-74 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118701800.html#ndbcontent>.

Schneider, Almut: Sprachästhetik als ars cantandi. Poetik im Diskurs der musica in Konrads von Würzburg Goldener Schmiede, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German-Colloquium, Düsseldorf 2015, 247–261.

Schnyder, Mireille: Eine Poetik des Marienlobs. Der Prolog zur ‚Goldenen Schmiede‘ Konrads von Würzburg, in: Euphorion 90 (1996), 41–61.

Schröder, Reinhold: Die Regenbogen zugeschriebenen Schmiedegedichte. Zum Problem des Handwerkerdichters im Spätmittelalter, in: Ludger Grenzmann / Karl Stackmann (Hg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981, Stuttgart 1984, 289–313.

Walther, Ingo F. / Siebert, Gisela (Hg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1988.

Seidl, Stefanie: Art. Hartmann von Starkenberg/Autor, in: Lyrik des deutschen Mittelalters 2019 [<https://www.ldm-digital.de/autoren.php?au=Starkenb>, letzter Zugriff 2.11.23].

Der Schmied als Kämpfer

Der Schmied taucht in der Literatur des Mittelalters aber nicht nur als Dichter sondern vor allem auch als Kämpfer auf. In dem späthöfischen Artusroman „Daniel von dem blühenden Tal“ etwa, der um 1300 von einem Autor, der sich der Stricker (um 1200-ca. 1250) nennt, verfasst wurde, wird von Daniel erzählt, der als vorbildhafter Ritter König Artus im Kampf gegen den mächtigen König Matur von Cluse unterstützt. Entsprechend bildet die Massenschlacht, in der das unbekannte Land *cluse* erobert werden soll, einen wesentlichen Bestandteil des Textes. Sie wird im Roman auf eindruckliche Weise beschrieben, denn sie ist auch ein akustischer Höhepunkt des Textes. Um sie darzustellen, greift der Erzähler nicht zuletzt auf die Schmiedemetapher zurück, wenn er die Hiebe der Artusritter auf die Feinde mit den Schlägen des Schmieds auf den Amboss vergleicht. So wird auch der Protagonist Daniel als *freislîche[r]* (V. 3.626), grausamer, Schmied beschrieben.

er begunde freislîche smiden.

er [Daniel] smidete als ich iu sage:

im quam dehein helm ze slage,

er machte drûz zwêne âne gluot,

und wâren beide niht sô guot

sô ê was der eine.

nû merket waz ich meine:

er sluoc enmitten zwei. (Daniel, V. 3626-3631)

[Er begann grauenhaft zu schmieden. Er schmiedete so, wie ich es euch erzähle: Es kam kein Helm unter seinen Schlag, aus dem er nicht zwei ohne Glut machte und sie waren beide nicht so gut wie ehemals der eine. Nun versteht, was ich meine: Er schlug sie inmitten enzwei.]

*dô wart ein bresten von den spern,
sam ein walt dâ bræste zetal.
darnâch huop sich ein schal
mit den swerten ûf die lide,
sam ez allez wæren smide
und slüegen ûf ir anbôz. (Daniel, V. 5.046–5.051)*

[Da war ein Krachen von den Lanzen / als stürze ein Wald zu Boden. / Anschließend erhob sich ein Lärm / von den Schwertern auf die Knochen, / als ob sie alle Schmiede wären / und auf ihren Amboss schlugen.]

Wie in den oben erwähnten Beispielen aus dem Codex Manesse wird auch hier auf das Schmiedehandwerk rekurriert. Der Schmied erscheint in der Figur Daniels oder der Artusritter als handelnde und hier vor allem kämpfende Gestalt. Damit wird nicht nur eine Verbindung zum Waffenschmied (Volcan) hergestellt, sondern vor allem wird das Schmieden häufig zur Beschreibung und Veranschaulichung von Kämpfen herangezogen.⁶ Entsprechend sind die Hiebe der Schmiede hier keinesfalls produktiv konnotiert. Ganz im Gegenteil wirken sie gerade nicht im schöpferischen Sinne, sondern zerstörend, denn sie bringen den Gegnern sicher den Tod. Zudem werden der Kampf und die wechselseitigen Hiebe der Ritter für den Leser auch durch den spezifischen Rhythmus des Textes erfahrbar gemacht. Damit wird einerseits wiederum eine Verbindung zum Schlagen der Hämmer auf den Amboss hergestellt, andererseits eine weitere Sinnesebene – das Fühlen der Klänge - einbezogen. Diese besondere Wirkungsweise des Rhythmus wurde jüngst mehrfach betont. So wies etwa Matthias Däumer daraufhin, dass die akustische Ausgestaltung den Zuhörer „in eine kinästhetisch teilhabende und somit auch unterhaltene Position“ (Däumer 2020: 269) versetze. Die Verschmelzung der einzelnen Sinnesebenen im „Daniel“ reicht indes sogar soweit, dass sie vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Wahrnehmungstheorie als eine Darstellung des Wahrnehmungsapparates beschrieben wurden, in dem sinnliche Eindrücke als „synästhetisches Phantasma“ (Scheuer 2005: 31) vermittelt werden.

⁶ Vgl. auch die Beispiele im Themenfeld „Belliphonie“.

Konrad von Würzburg „Trojanerkrieg“

Konrad von Würzburg verwendet das Bild des Schmiedens nicht nur, um den Dichtungsvorgang zu beschreiben, in seiner Erzählung über den trojanischen Krieg erscheint der Schmied auch als Kämpfer und mehr noch werden akustische Beschreibungen genutzt, um das Geschehen eindrücklich erfahrbar zu machen. Mit dem „Trojanerkrieg“ (1281/1287) wendet sich Konrad einem antik-historischen Stoff zu und gestaltet diesen anspruchsvoll und äußerst artifiziell aus. In dem großangelegten Epos (40.424 Verse), das unvollendet blieb, wird die Geschichte des Kriegs von der Geburt des Paris bis zum Ende der dritten und dem Beginn der vierten Schlacht um Troja erzählt. Dabei wird das Kriegsgeschehen nicht nur anschaulich geschildert, sondern in besonderer Weise ästhetisiert, wozu auch die Beschreibung akustischer Phänomene beiträgt.

*hin unde her, dan unde dar
wart gekêret und geriten.
die kovertiure wol gebriten
von sîden und von golde glanz
enphiengen manigen wîten schranz,
dô sich die rotten wurren.
man hôrte banier snurren
von strîtebæren sachen
und liehte schilte crachen
von hürteclichen stæzen.
als ûf den anebæzen
wart ein getemer unde ein schal,
sô man drûf tengelt âne zal,
sus huop ein lût geschelle sich,
dô manic schar vil wunneclich
z' ein ander sich mit nîde vlaht
und alsô vîentlichen vaht,
daz man gesach daz wunder nie.
der eine dort, der ander hie
ze valle wart gewîset.
als ab dem boume rîset*

daz dürre loup in garten. (Daniel, V. 25.832-853)

[Hin und her, vor und zurück wurde gewendet und geritten. Die seidene Decke des Pferdes, die schön aufgelegt war und von Gold glänzte, bekam manchen Schlitz als sich die Rotten ineinanderschoben. Man hörte im Kampf die Banner surren und glänzende Schilder durch schnelle Stöße krachen. So als ob auf den Ambossen Gehämmer und Getöse entsteht, wenn man unzählige Male darauf schlägt, solch lautes Getöse hob an, als manche Scharen sich genussvoll aber mit Hass einander zuwandten und in feindlicher Weise kämpften. Was man sah, wunderte niemanden. Der eine wurde hier, der andere dort zu Fall gebracht, so als ob das dürre Laub im Garten vom Baum fällt.]

Der Ablauf der Kämpfe wird detailreich und anschaulich geschildert und dabei verschiedene Sinnesebenen angesprochen. So erfährt der Leser zunächst, auf welche Weise gekämpft wird und wie Pferde und Reiter ausgestattet sind. Insbesondere der Vergleich der Kämpfer mit hämmernden Schmieden regt die Vorstellungskraft des Publikums an. Überdies erzeugen Auch erzeugen sprachliche Stilmittel auf der Ebene des Discours eine Wirkung auf das Publikum. So nehmen etwa die Alliterationen *hin unde her, dan unde dar* auf die Bewegungen der reitenden Kämpfer und ihre Stellungswechsel Bezug. Zudem wird durch die Verbindung von Visuellem (Glanz der Satteldecken) und Auditivem ein multisensorischer Eindruck erzeugt, der ebenfalls die Anschaulichkeit des Dargestellten befördert und das Geschehen vor Augen stellt. Insbesondere der Vergleich der Schwertstreiche mit dem Hämmern des Schmieds produziert mithin einen Eindruck, der Klänge ins Bild setzt und somit medial vermittelt. Damit ist nicht nur die bildliche Ausgestaltung Teil der Ästhetik des Textes, der bislang vor allem auf visuelle Phänomene, auf seine Farbigkeit und seinen Glanz hin, untersucht wurde, sondern für die besondere „Ästhetik des ‚Künstlichen‘“ (Lienert 1996: 285) spielt die auditive Dimension eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Bibliographie zum „Daniel“:

Textausgabe:

Der Stricker: Daniel von dem blühenden Tal, hg. v. Michael Resler, 3. Auf. Berlin / Boston 2015.

Übersetzung: Gesine Mierke.

Forschung:

Däumer, Matthias: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane, Bielefeld 2013.

Däumer, Matthias: Ein akustisches Format der mittelalterlichen Epik: die Schlachtenbeschreibung, in: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur und Audiokultur, Berlin 2020, 260–273.

Scheuer, Hans Jürgen: Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans „Daniel von dem blühenden Tal“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 124 (2005), 23–46.

Zum Trojanerkrieg

Textausgabe:

Konrad von Würzburg, Der Trojanische Krieg, nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal hg. v. A. von Keller, Stuttgart 1858/Amsterdam 1965 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 44).

Forschung:

Clauss, Martin: Waffe und Opfer. Pferde in mittelalterlichen Kriegen, in: Tiere im Krieg. Von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Rainer Pöppinghege, Paderborn 2009, S. 47-63.

Friedrich, Udo: Der Ritter und sein Pferd. Semantisierungsstrategien einer Mensch-Tier-Verbindung im Mittelalter, in: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur, 1150-1450, hrsg. v. Ursula Peters, Stuttgart 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 245-267.

Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg „Trojanerkrieg“, Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22).

Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern. „Dichtung über Dichtung“ in Minnesang und Sangspruchdichtung, Tübingen 1995 (Hermaea. Germanistische Forschungen / NF 75).

Schwietering, Julius: Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter, Berlin 1921 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse / NF 17,3).