

Gesine Mierke, Christof Rolker und Christoph Schanze (Hrsg.)

Raum und Klang im Mittelalter

Materialität und Medialität



University
of Bamberg
Press

11 Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien Vorträge und Vorlesungen

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien Vorträge und Vorlesungen

hrsg. vom Zentrum für Mittelalterstudien
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 11

Raum und Klang im Mittelalter

Materialität und Medialität

herausgegeben von

Gesine Mierke, Christof Rolker und Christoph Schanze




Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; fis.uni-bamberg.de) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbild: Buchmalerei, Dombibliothek Hildesheim, J 29, fol. 10v; Detail. Digitalisat: <http://diglib.hab.de/mss/ed000219/start.htm?image=00022>
Urheber: Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, CC BY-SA

University of Bamberg Press, ubp@uni-bamberg.de, Bamberg 2026
 <https://ror.org/004fa0x02>

ORCID
Christof Rolker  <https://orcid.org/0000-0003-2524-8814>

ISSN: 1865-4630 (Print) eISSN: 2750-8072 (Online)
ISBN: 978-3-98989-110-4 (Print) eISBN: 978-3-98989-111-1 (Online)

URN: [urn:nbn:de:bvb:473-irb-114734x](http://nbn:de:bvb:473-irb-114734x)
DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-114734>

Inhalt

GESINE MIERKE / CHRISTOF ROLKER / CHRISTOPH SCHANZE

Raum und Klang im Mittelalter – Materialität und Medialität7

Abkürzungen13

THERESE BRUGGISSER-LANKER

Die Harmonie der Welt: Göttliche Ordnung und klangliche Schönheit
als Fundament europäischer Kultur.....15

FLORIAN LEITMEIR

Klingende Bilder, klingende Räume: Neue Perspektiven auf die Visu-
alisierung von Musik im Imperium Romanum.....71

THOMAS J.H. MCCARTHY

Die Wissenschaft des Singens – die wichtigste Aufgabe eines Mönchs
des 11. Jahrhunderts 99

TINO LICHT

Lectio sollemnis: Vom festlichen Vortrag im Mittelalter127

CHRISTOPH SCHANZE

daz suozze gotes wunnelob und *aller weskreio meist*: Himmel und Hölle
als multisensorisch wahrnehmbare Klangräume im frühmittelhoch-
deutschen *Himmel und Hölle*151

MATHIAS HERWEG

Walthers *crâ* und Ottos *mops*: Vor- und postmoderne Variationen über AEIOU 193

NATHALIE-JOSEPHINE VON MÖLLENDORFF

Die *musica mundana* und der musizierende König. Kosmos und Mensch als Klang- und Resonanzraum..... 227

DANIELA WAGNER

„Und ich wandte mich um, die Stimme zu sehen“. Klangliche Raumkonfigurationen im Bild 247

ANSGAR FRENKEN

Zwischen Himmel und Erde: Die spätmittelalterliche Konzilsstadt als Klangraum am Beispiel der oberdeutschen Konzilsorte Konstanz und Basel..... 289

REINHARD STROHM

Private und öffentliche Raumbedingungen mittelalterlicher Kirchenmusik 341

NORBERT KÖSSINGER

Die hie gesvngen hant: Der Klang der Schrift und die Überlieferung der deutschsprachigen Lyrik..... 379

Raum und Klang im Mittelalter – Materialität und Medialität

Das Thema „Raum und Klang im Mittelalter“ lässt sich in der Weltkulturerbe-Stadt Bamberg bestens verorten, bietet doch Bamberg der Mittelalterforschung nicht nur historisch, kunsthistorisch und architektonisch, sondern auch akustisch besonders günstige Bedingungen: Wo ließe sich die Vielfalt historischer Klangräume besser nachvollziehen als hier? Man denke etwa an das vielstimmige und vielfarbige Glockengeläut der zahlreichen Bamberger Kirchen, an Prozessionen, Feste, Rituale, die zu unterschiedlichen Zeiten den Stadtraum mit ganz eigenen Klängen erfüllen – oder auch an die Bamberger Symphoniker, deren Präsenz in der „Symphonikerstadt Bamberg“ sich bereits an der Autobahn ankündigt. Der Ort bietet somit nicht nur für die individuelle akustische Erfahrung, sondern auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung verschiedenste Anknüpfungspunkte. Letztere schafft er auch deshalb, weil einer der thematischen Impulse für die mediävistische Beschäftigung mit diesem Gegenstand ebenfalls aus Bamberg kam, denn 2008 haben Ingrid Bennowitz und William Layher hier eine Tagung zum Thema „Klang, Geräusch, Stille und Echo“ ausgerichtet. Dieser Themenbereich ist in den vergangenen Jahren dann verstärkt in den Fokus mediävistischer Forschung gerückt, wie nicht zuletzt das DFG-Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“ sowie einige rezente Sammelbände – teils aus dem Umfeld dieses DFG-Netzwerks – zeigen.

Auch wenn ‚Klangräume‘ kaum abschließend zu definieren sind, ist evident, dass Klangräume sowohl physisch als auch sozial konstruiert sein und situativ entstehen oder imaginär existieren können. Sie sind mit Bedeutung gefüllt, vor allem aber sind sie in höchstem Maße dynamisch. Gemeint sind damit Räume, in denen Klang entsteht und wahrgenommen werden kann, aber auch solche, die durch Klang erst eigentlich



Abb. 1: Dombibliothek Hildesheim, J 29, fol. 10v.

konstituiert werden. Der Begriff des Klangraumes lässt sich auf unterschiedlich konzipierte Räume anwenden und umfasst Gebäude ebenso wie Siedlungsformen, mediale, soziale, performative oder imaginierte Räume. Dabei sind die verschiedenen Klangräume weder akustisch noch konzeptionell klar voneinander zu trennen; sie überlagern sich und bedingen sich mitunter gegenseitig.

Bereits die Abbildung auf dem Cover des Bandes, die hier nochmals zu sehen ist (Abb. 1), zeigt einen Klangraum. Es handelt sich dabei um eine Seite aus dem „Medinger Gebetbuch“ für die Osterzeit aus der Dombibliothek Hildesheim (Signatur: J 29, fol. 10v), das 1478 im Kloster Medingen entstand und hier einer Nonne namens Winheid für den privaten Gebrauch diente. Der Codex ist im Ganzen künstlerisch aufwendig gestaltet, Schrift und Malerei sind von hoher Qualität und die Initialen sind mit Blattgold geschmückt. Viele der Malereien, die kirchliche Autoritäten, biblische Gestalten und Engel, aber auch Tiere oder sogar die Nonnen selbst zeigen, sind überdies mit Spruchbändern ausgestattet. Durch die Marginalillustrationen werden die Gebete und Gesänge des Haupttextes aus einer anderen Perspektive kommentiert und/oder interpretiert.

Dem Blick der betenden, singenden oder andächtigen Schwester bot sich damit von Seite zu Seite ein stets neu zu erfassendes Ensemble aus Texten, Bildern und Noten, das sie immer wieder zu neuen Sichtweisen bekannter und längst internalisierter Gebete anregen konnte und das für sie immer wieder auch einen Klangraum eröffnete. Dabei sieht die Betrachterin in der kunstvoll ausgestalteten Initiale „E“ musizierende Engel mit Instrumenten, die den Text zum Klingen bringen und es mit diesem imaginierten Klang ermöglichen, die Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz multisensual zu überwinden. *Bas de page* sitzt Fulgentius von Ruspe (um 467–532), den ein Schriftband durchläuft, in dem das Incipit einer Osterpredigt (*Exulta celum et in leticia esto terra*) zitiert wird.

Die diffizile Verschränkung von Musik, Text, Bild und Betrachterin verdeutlicht das mediale Zusammenspiel, das durch die Besonderheiten der handschriftlichen Überlieferung bedingt wird und in diese

eingebunden ist. In diesem Beispiel erscheint so die Handschrift als ein Klangraum, der sich grundsätzlich nach oben, auf die Transzendenz hin, und nach innen, in die Seele der Nonne oder der Leserin, öffnet.

Das Thema des Bandes ist im Kern interdisziplinär angelegt und erfordert vielfältige methodische Zugriffe. Dies gründet schon darin, dass Laute in verschiedenen Quellen, in unterschiedlichen literarischen Gattungen, in Artefakten sowie in Notationen, dabei aber immer nur medial vermittelt greifbar sind. Mithin gilt es, nicht nur unmittelbare Hörereignisse zu erfassen (die ohnehin ephemere und damit ‚verklungen‘ sind), sondern gerade deren Darstellungskonventionen, literarische Vorbilder und Bedeutungszuschreibungen – sprich: deren Medialisierung – in den Blick zu nehmen. Menschen sind also jeweils grundsätzlich an der Produktion, Codierung und Wahrnehmung von Klängen beteiligt. Zentral ist daher die Frage nach der Bedeutung und Funktion von Klängen, nach den unterschiedlichen kulturellen Zuschreibungen von dem, was unter ‚Lärm‘, ‚Schall‘ oder ‚Ton‘ zu verstehen ist und was man im Mittelalter darunter verstanden hat. Was bedeutete es beispielsweise, wenn eine Trompete oder ein Olifant in der Schlacht geblasen wurden? Wie waren und sind die unterschiedlichen Töne der Glocken zu verstehen, zumal wenn sie mit Attributen wie ‚süß‘, ‚hell‘ oder ‚dunkel‘ belegt sind? Welche Kirchengebiete grenzten sie voneinander ab? Lässt sich beispielsweise das Bamberger Michaelskloster als ein Klangraum beschreiben? Welche begleiteten Rechtshandlungen – Trommeln, Trompeten oder Rufe –, und inwiefern erzeugen sie gar Räume des Rechts? Und wie weit war ein Feldherr in der Schlacht eigentlich zu hören?

Diese Fragen skizzieren nur einige Aspekte dessen, was die Mittelalterforschung am Thema ‚Klangraum‘ interessiert und womit sie sich beschäftigt. Überdies haben Klänge (des Mittelalters) häufig symbolische Bedeutung. Sie strukturieren Räume, fungieren als Ordnungselement, als Indikator vor allem von Macht und Herrschaft oder als Konstruktionsmedium von sozialer Distinktion und Inklusion; sie können Identität stiften.

Der vorliegende Sammelband vereint die interdisziplinären Beiträge der Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien (ZeMas), die im Sommersemester 2024 unter dem Titel „Klangräume des Mittelalters. Materialität und Medialität“ an der Universität Bamberg stattfand. Der Band will exemplarisch das Ohr für verschiedene Klangräume öffnen und diese aus der Perspektive unterschiedlicher Fächer beleuchten. Die einzelnen Beiträge befassen sich beispielsweise mit der Lautsphäre des Himmels oder der Hölle, mit den Klängen, die in Handschriften oder literarischen Texten vermittelt werden, aber auch mit der Klangkulisse einer mittelalterlichen Konzilsstadt, den Klängen in Klöstern und Kirchen oder an weltlichen Fürstenhöfen. Dabei wird immer wieder deutlich, wie die unterschiedlichen Disziplinen mit dem Zusammenhang von Klang und Raum umgehen und welche Überschneidungen es möglicherweise fächerübergreifend gibt. Es geht um Texte, Bilder, Notationen und Artefakte, die auf ihre eigene Weise Klänge vermitteln und in denen sich die Modi der Wahrnehmung verändern.

Unser Dank gilt allen, die zum Gelingen der Ringvorlesung und des Sammelbandes beigetragen haben. Vor allem danken wir dem Bamberger Zentrum für Mittelalterstudien, das dieses Format zwischen Universität und Stadt über viele Jahre ermöglicht und die Drucklegung des Bandes großzügig unterstützt hat, und hier besonders all jenen, die vor und hinter den Kulissen die gesamte Veranstaltung organisatorisch unermüdlich begleitet haben, so dass die Ergebnisse nun auch nachhaltigen Wiederhall finden können: Dr. Detlef Goller, Mats Pfeifer, Julius Dünninger, Christiane Schönhammer, Patrick Täuber, Madita Tambor und den Hilfskräften des Zentrums für Mittelalterstudien.

Bamberg, im November 2025

Gesine Mierke, Christof Rolker und Christoph Schanze

Literatur

- Bennewitz, Ingrid/Layher, William (Hrsg.), *der âventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters (Imagines Medii Aevi 31), Wiesbaden 2013.
- Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Krüger, Antonia (Hrsg.), Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), Wien u.a. 2020.
- Clauss, Martin/Mierke, Gesine (Hrsg.), Akustische Dimensionen des Mittelalters (Das Mittelalter 27/1), Heidelberg 2022.
- Clauss, Martin/Jaser, Christian/Mierke, Gesine (Hrsg.), Medialität des Ephemeren. Texte, Bilder und Artefakte (Sonus mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 1), Wien u.a. 2026.
- Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Schwedler, Gerald (Hrsg.), Akustische Räume des Mittelalters. Produktion, Rezeption, Imagination (Sonus Mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 2), Wien u.a., voraussichtlich 2026 (in Vorbereitung).
- Jaspert, Nikolas/Müller, Harald (Hrsg.), Klangräume des Mittelalters (Vorträge und Forschungen 94), Ostfildern 2023.

Weblink

<http://www.lautsphaeren.de> (letzter Zugriff 05.11.2025).


Bildnachweis

<http://diglib.hab.de/mss/ed000219/start.htm?image=00022> (letzter Zugriff 12.11.25).

Abkürzungen

BSB	Bayerische Staatsbibliothek
MGH	Die einzelnen Reihen und Unterreihen der Editionen der Monumenta Germaniae Historica (MGH) werden mit den üblichen Abkürzungen zitiert. Ein Abkürzungsverzeichnis sowie Digitalisate aller zitierten Bände findet sich auf der Homepage der MGH (www.dmgh.de).
² MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, 29 Bände, Kassel u. a. 1994–2008.
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
PL	Patrologia latina, hrsg. von Jacques-Paul Migne, 221 Bände, Paris 1844–64.
² VL	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Auflage, hrsg. von Gundolf Keil u. a., Berlin/New York 1978–2008.

THERESE BRUGGISSER-LANKER

 0000-0003-2124-5667

Die Harmonie der Welt Göttliche Ordnung und klangliche Schönheit als Fundament europäischer Kultur

[...] *pulchritudo omnis esse omnium quae sunt, omnis vitae omnium viventium et omnis intelligentiae. Sicut enim in unitate est omnis numerus complicitate et in numero omnis proportio et mediatio, in proportione omnis harmonia et ordo et concordantia et ideo omnis pulchritudo, quae in ordine et proportione atque concordantia relucet.*¹

[Die Schönheit (ist) das ganze Sein alles Seienden, alles Lebenden, alles Vernünftigen. Denn in der Einheit ist alle Zahl ‚eingefaltet‘, in der Zahl alle Proportion und Vermittlung, in der Proportion alle Harmonie, Ordnung und Einklang und somit alle Schönheit, die in Ordnung, Proportion und Einklang sich abspiegelt.]²

Begriffe wie Schönheit und Harmonie erinnern an das utopisch anmutende Weltbild des Mittelalters, des himmlischen wie des irdischen Lebens, welches über Jahrhunderte Denken und Glauben der Menschen durchdrang. Basierend auf dem Mythos der Harmonie als glücklicher Verbindung widerstrebender Elemente, von Angemessenheit, Ausgewogenheit und Wohlgeordnetheit, beinhaltet es vielfältigste Implikationen,

¹ Nikolaus von Kues, *Sermones*, S. 260f. Nicolaus Cusanus, *Sermo CCXLIII Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Hld 4,7), 1456, Brixinae in die Nativitatis Mariae.

² Cusanus, *Schriften*, S. 671; relativ freie deutsche Übersetzung.

die im Laufe der europäischen Kulturgeschichte weit vor allem in die Philosophie und die Künste reichen. Es sollen deshalb in einer sehr knappen *tour d'horizon* quer durch die Geschichte einige Streiflichter auf Ausprägungen dieses Denkens wie des schöpferischen Gestaltens geworfen werden, die vornehmlich mit der Entwicklung der Musik verbunden sind. Sie ist diejenige der Künste, die in grundlegender Weise mit dem Gedanken proportional geordneter Klangbildung und damit naturgemäß des Wohlklangs in Zusammenhang gebracht wird.

Harmonia meinte in Antike und Mittelalter indes viel mehr als einen besonders ‚harmonisch‘ und angenehm klingenden Akkord, eine ästhetische Kategorie oder die Vorstellung des friedlichen Zusammenlebens eines Kollektivs. Der universale Begriff der *harmonia mundi* umfasste die Ordnung des ganzen Kosmos und alles diesseitigen und jenseitigen Lebens, die sich dadurch vom gestaltlosen und bedrohlichen Chaos abgrenzen ließ. Auf der Suche nach deren Wesen vertraute man mythischen und religiösen Erzählungen und Erklärungen, die sich im entsprechenden Welt- und Selbstverständnis spiegelten. Mit dem zunehmenden profanen Wissen begannen solch archaische Weltdeutungen zu bröckeln, was letztlich in nachmetaphysischer Zeit zur Entsakralisierung und Entzauberung des rituellen Umgangs mit den Mächten von Heil und Unheil führte.³

Die Wissenschaften können jedoch eine für alle einsehbare und individuell für die eigene Lebenssituation deutbare Welt- und Lebensauffassung nicht ersetzen. „Ein wissenschaftliches Weltbild gibt es nicht“,⁴ konstatierte Karl Jaspers bereits 1930. Er sprach gar von „Wissenschaftsaberglaube“⁵ angesichts der geistigen Verarmung der Zeit, was er in der letzten seiner acht Abschiedsvorlesungen 1961 nochmals bekräftigte. Die

³ Vgl. Habermas, *Geschichte*, S. 253–272.

⁴ Jaspers, *Der philosophische Glaube*, S. 431 bzw. *Chiffren*, S. 102. Den Begriff der „Chiffer“, den er bewusst prägte, begründet er in der zweiten Vorlesung, S. 29.

⁵ Jaspers, *Chiffren*, S. 102f. Der Begriff des ‚Wissenschaftsaberglaubens‘ erschien zuerst im Essay „Die geistige Situation der Zeit“ (1931). Vgl. <https://jaspers-stiftung.ch/de/karl-jaspers/die-geistige-situation-der-zeit>. Wissenschaftliche Wahrheiten können seiner Mei-

Welt, in der wir wissenschaftlich erkennen, kann ‚als Ganzes‘ nie zum wissenschaftlichen Gegenstand werden, die Welt der Wissenschaften ist disparat und unübersichtlich. Sogenannte ‚Chiffren der Transzendenz‘ – Denkbilder, Metaphern und Symboliken, mit deren Hilfe wir zur Transzendenz hindringen und die „schwebend“ und „vieldeutig“ sind – gibt es nicht mehr. Die Sprache der Transzendenz ist für Jaspers eine Sprache von Chiffren, Gott selbst ist in diesem Sinne eine Chiffer: „Ihre Sprache ist nicht hörbar für unseren Verstand, sondern nur für uns als mögliche Existenz.“⁶ Ob aber die Wissenschaften dereinst über die Ursprünge des Lebens Auskunft geben können, wissen wir genau so wenig wie darüber, wie es zum angenommenen Urknall und zur Ausbildung des gesamten Universums kam, auch wenn die Astrophysik inzwischen bedeutende Einsichten in die Historie und Struktur des Weltalls und damit der kosmischen Ordnung gewann.

Zumindest eine Ahnung überirdischer Welten vermitteln die ersten Bilder, die uns durch das James Webb Space Telescope seit Mitte Juli 2022 erreichen. 13 Milliarden Jahre sind nach heutiger Kenntnis die ältesten Lichtsignale dieser nach dem Urknall entstandenen Galaxien gewandert, bis sie auf das Teleskop trafen.⁷ Etwa 1,5 Millionen Kilometer von der Erde entfernt, soll das Teleskop für weitere 20 Jahre Bilder zur Erde schicken, die uns weiterreichende Erkenntnisse über Ursprung und Zukunft unseres Kosmos erlauben werden. Diese Aufnahmen aus dem Weltall erzeugen eine Faszination, ja ehrfürchtige Ergriffenheit, die dem visionären Staunen über das imaginäre göttliche Licht in der *Visio Dei* des Mittelalters nahekommen, zumal wir noch heute wissen, dass wir damit an die Grenzen menschlichen Erkennens rühren.

nung nach nicht auf etwas ontologisch Relevantes bezogen sein, auch die Denkart der Philosophie als Pseudowissenschaft habe nicht den Charakter einer Chiffer für die Existenz, sondern einer mechanischen und dynamischen Apparatur für den Verstand.

⁶ Jaspers, Chiffren, S. 101 bzw. 52.

⁷ Vgl. Herrmann, Harmonie, S. 213.



Abb. 1: Der Kosmos nach dem göttlichen Schöpfungsakt. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi*, Anton Koberger, Nürnberg 1493, Exemplar München, BSB, Rar. 287, fol. 5v: *De sanctificatione septime diei*.

Paradigmatisch für die mittelalterliche Kosmologie und ihren Vorstellungshorizont erscheint die Darstellung in der großformatigen, reich illustrierten Weltchronik des Hartmann Schedel, die das geozentrische Weltbild an der Schwelle zur Neuzeit spiegelt (siehe Abb. 1). Gott thront zuoberst im Empyreum und blickt am siebten Tag seines Schöpfungswerks über den von ihm geschaffenen Kosmos, dessen Sphären im Zwiebelschalenprinzip in konzentrischen Kreisen um die Erde angelegt sind, darunter auch eine Sphäre der Sonne oder der Planeten Mars und Saturn. In der mit *firmamentum* bezeichneten blauen Sphäre zirkulieren die zwölf Tierkreiszeichen. Die äußerste Schale bildet das *primum mobile*, welches nach Ptolemäus den täglichen Kreislauf der Himmel um die Erde antreibt, das heißt den Wechsel von Tag und Nacht, der die Welt in Gang hält. Dante identifiziert sie mit dem transparenten Kristallhimmel, von dem die Bewegung des ganzen Universums abhängt. Diese Deutung lässt an das höchste Prinzip denken, den ewigen ‚unbeweglichen Beweger‘ des Aristoteles, der die Bewegung der Sphären initiiert und damit den zeitlichen Anfang markiert. Der Gestalter des Holzschnitts in der Schedel’schen Weltchronik, ein Mitarbeiter aus der Werkstatt der Maler Michael Wolgemut oder Wilhelm Pleydenwurff, kam einzig in Konflikt mit den imaginären Engelsscharen, die als Gottes Hofstaat in der Illustration jenseits des Fixsternhimmels unterzubringen waren. Sie erfüllen das Empyreum, den höchsten Teil des Himmels, jene durch Feuerglanz erleuchtete Lichtsphäre, mit ihrer überirdischen Himmelsmusik bis in alle Ewigkeit.⁸ Neun hierarchisch geordnete Chöre waren es nach Pseudo-Dionysius Areopagita insgesamt, ihre Namen sind links an der Seite in nicht ganz korrekter Reihenfolge eingetragen: Seraphim, Cherubim, Throni,

⁸ Zur komplexen Geschichte der theologischen Diskussionen rund um die astrologischen Thesen und besonders zum Empyreum, dem Aufenthaltsort der höchsten Gottheit, der Engel und der seligen Geister vgl. Imbach, *Empyreum*, S. 16, 23f., 31 und 37. Nach Dante ist dieser ‚Himmel der Flammen‘ oder ‚leuchtende Himmel‘ unbewegt. Die Immobilität und Ruhe galt auch als Ausdruck der Vollkommenheit. Dieses ‚Paradies der Paradiese‘ ist zu unterscheiden vom irdischen Paradies der Stammeseltern Adam und Eva. Gott und die materielosen Substanzen sind unabhängig von Zeit und Ort, sie transzendieren nach Thomas von Aquin die ganze körperliche Natur.

*Dominationes, Principatus, Potestates, Virtutes, Archangeli und Angeli.*⁹ Die untersten Engel tragen Instrumente in ihren Händen und verweisen damit symbolhaft auf die himmlische Liturgie oder die Sphärenharmonie, die in vollendeter Harmonie das All durchklingt.

Auf der Suche nach dem Anfang von allem und nach dem tieferen, göttlichen Sinn aller Erscheinungen entwarfen Philosophen und Theologen seit der Antike geistige Visionen, die das Entstehen wie die Struktur von Harmonie als in sich bewegte Einheit begriffen. Einer dieser Denker war der am Hofe Karls des Kahlen wirkende Johannes Scotus Eriugena, berühmt geworden als Übersetzer der Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita. In einer gegen Ende seines Lebens (865–870) verfassten Homilie über den Prolog des Johannes-Evangeliums führte er in die *arcana unius omnium principii* ein, in die Geheimnisse von dessen unbegreiflichem Glaubenssatz (Jo 1,1-7):

Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott. Dieses war im Anfang bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden und ohne es wurde nichts, was geworden ist. In ihm war Leben und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht leuchtet in der Finsternis [...].

Nach Eriugena entspringt alles Leben dem Logos des einen Schöpfergottes: Die „Stimme des geistigen Adlers“, des begnadeten Theologen Johannes, sei im unbeschreiblichen Flug seines Geistes jenseits aller Dinge eingetreten in das innerste Mysterium des *unius omnium principii*, des einen

⁹ Seine Lebensdaten sind unbekannt, seine Texte dürften nach 485 niedergeschrieben worden sein. In *De Caelesti hierarchia* entwirft er das stufenartige Gefüge der dreimal drei Engelschöre, deren höchste Triade teilhat an der Herrlichkeit des verborgenen Gottes (*Deus absconditus*): die Seraphim, die Cherubim und Throne, die immer rings um Gott stehen und ohne Vermittlung mit ihm eins geworden sind. „Hierarchie“ versteht Pseudo-Dionysius Areopagita als geheiligte Ordnung, als Abbild der Schönheit des Gottesprinzips. Darunter folgt die zweite Hierarchie mit den *Dominationes*, den *Virtutes* und den *Potestates*, die dritte Hierarchie umfasst die *Principatus*, die *Archangeli* und zuunterst die *Angeli*. Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, *Hierarchie*, S. 36f., 42f. und 48–51; vgl. dazu Wehr, *Mystiker*, S. 27f.

Anfangs von allem, den er als Uräußerung, Quelle und Ursprung verstand. Dieses Urprinzip wird vom Evangelisten mit dem *logos* (von *legen* = laut sagen) als einem abstrakten Begriff von Vernunft, einer Denkkordnung oder Proportion verbunden. Ja, er bringt das Sagen mit der Wahrnehmung des Klangs der Stimme in Verbindung: *Vox spiritualis aquilae auditum pulsatur ecclesiae. Exterior sensus transeuntem accipiat sonitum; interior animus manentem penetret intellectum* [Die Stimme des geistigen Adlers tönt an das Ohr der Kirche. Der äußere Sinn nimmt den verhallenden Klang auf; der innere Geist dringt zu einem bleibenden Verständnis vor].¹⁰

Die Interpretation, das Verstehen der verhüllten Botschaft des göttlichen Wortes leisten die inneren Sinne als Teile der sinnhaften Seele. Die sinnlich durch das Ohr aufgenommenen himmlischen Klänge, die sich in der Liturgie ‚materialisieren‘, vermögen den aufnehmenden *intellectus* zu durchdringen. Im inneren Sinneseindruck des Geistes sind diese ‚harmonisch‘, also rational ineinandergefügten und aufeinander bezogenen Stimmen, die *pulchritudo*, *formositas* [Schönheit] bewirken, erfahrbar als *harmonia suavis* [harmonischer Wohlklang], als *dulcedo* [anmutige Süße], wie Eriugena im eschatologischen Teil seines Hauptwerks *Periphyseon* festhält.¹¹ Das heißt: Durch Resonanz, den himmlisch-irdischen Wiederhall, bildete sich eine religiöse Weltbeziehung. Um zur wahren Erkenntnis zu gelangen, musste der Inhalt der Botschaft auf seine gleichnishafte Bedeutung hin entschlüsselt und ausgelegt werden; erst durch

¹⁰ Klünker, Johannes Scotus Eriugena, S. 60/61. Weiter heißt es: *Vox altivolis volatilis, non aera corporeum vel aethera vel totius sensibilis mundi ambitum supervolantis, sed omnem theoriā, ultra omnia, quae sunt et quae non sunt, citivolis intimae theologiae pennis clarissimae superaeque contemplationis optutibus transcendentis* [Dies ist die Stimme [...] des geistigen Vogels, der mit den geschwinden Flügeln tiefster und geheimster Theologie und der Intuition hervorragendster und höchster Kontemplation jede Betrachtung übersteigt [...]]. Übersetzung gekürzt nach Bamford, Stimme des Adlers, S. 21.

¹¹ ‚Rational‘ bezieht sich hier auf die nur der *ratio* zugänglichen Verhältnisse (Proportionen) der Beziehungen. Diese inneren, intelligiblen Relationen sind für die sinnliche Erfahrung von welthafter Harmonie ebenso wie der Harmonie des *organicum melos* und seines Wohlklangs konstitutiv, sie ‚erscheinen‘ in dieser Dimension in einem gleichsam theophanen Sinne. Vgl. Beierwaltes, Harmonie-Gedanke, S. 13.

das Verfahren der Hermeneutik – des Verstehens von Zeichen, Symboliken, Texten, Bildern oder Klängen – wurde menschliche Weltorientierung möglich. In der Verknüpfung des biblischen Schöpfungsbegriffs mit der neuplatonischen Philosophie des göttlichen Einen und der antiken exegetischen Tradition schuf Eriugena die Voraussetzungen des mittelalterlichen kosmologischen Weltverständnisses, das sich im musikalischen Begriff der *harmonia* als eines in sich geordneten Zusammenhangs spiegelt.

Das Harmonie-Modell im philosophischen Denken der Antike



Abb. 2: Boethius († 525), daneben Pythagoras mit acht Glocken und Waage († ca. 480 v. Chr.), unten: Platon († 348/47 v. Chr.) und Nikomachos von Gerasa (2. Jahrhundert v. Chr.) mit Musikschriften. Boethius, *De institutione arithmetica* und *De institutione musica*, Cambridge, University Library, MS Ii.3.12, fol. 61v (12. Jahrhundert).

Die Anfänge dieser philosophisch untermauerten Anschauung, die auch die Musik betraf, finden sich in der Antike, als die Harmonie ein fundamentales Prinzip der Weltauffassung darstellte.¹² Die ersten großen Musiktheoretiker sind alle in einer Boethius-Handschrift des späten 12. Jahrhunderts aus der Bibliothek der zur gleichen Zeit neu erbauten Kathedrale von Canterbury in einer Miniatur vereinigt (siehe Abb. 2). Neben Boethius mit dem Monochord auf den Knien, der die Musiktheorie als Wissenschaft von den Zahlenverhältnissen etablierte, schlägt Pythagoras († ca. 480 v. Chr.) die acht Glocken der Tonleiter einer Oktave, die über seinem Kopf hängen. Der Entdecker der inneren proportionalen Gesetze dieser Kunst, auf die er empirisch über die Hörerfahrung von Harmonie und Disharmonie stieß, steht für den Ursprung der Musik schlechthin. Für ihn lagen die Geheimnisse der Musik in den Zahlen verborgen: „Die ganze Welt ist Harmonie und Zahl.“¹³ Die Legende wird von Guido von Arezzo um 1030 folgendermaßen nacherzählt:¹⁴

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 proportionem et collationem musicae versari scientiam.

[Als einst Pythagoras, ein großer Philosoph, seines Weges dahinging, kam er zu einer Schmiede, wo eben auf einem

¹² Vgl. Flotzinger, Harmonie, S. 67.

¹³ Flotzinger, Harmonie, S. 27. Vgl. zu den historischen Lebensumständen nach neuesten Forschungsergebnissen Riedweg, Pythagoras.

¹⁴ Guido von Arezzo, *Micrologus* (ed. Smits van Waesberghe), S. 229–233; Übersetzung: Schlecht, *Micrologus*, Cap. XX, S. 163f.

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 Unterschied 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. Wunderbarerweise 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.]

Nach dem Phänomen des Oktavischen, der Zahlengesetzmäßigkeit unter den Konsonanzen der Oktave (2:1), beweist Pythagoras auch das Verhältnis der Quinte (3:2) und der Quarte (4:3), die in der Oktave enthalten sind. Die Fundierung dieser Intervalle auf den Zahlen 1, 2, 3 und 4, deren Summe die ‚vollkommene‘ Zahl 10 ergibt, verleiht dieser ‚Vierheit‘ (*tetraktys*) den Charakter einer Art Weisheits- oder Weltformel, in der sich die Einheit des Mannigfaltigen spiegelt. Die Pythagoreer hatten erkannt, dass nicht nur die Gesetze der musikalischen Harmonie auf Zahlen beruhten, sie konnten auch zeigen, dass sie als die ersten Prinzipien der Natur mit allen Eigenschaften und Teilen des Himmels und der gesamten Weltordnung übereinstimmten.¹⁵

Unten rechts argumentiert der Neupythagoreer Nikomachos von Gerasa (2. Jahrhundert v. Chr.). Er vermittelte die pythagoreische Zahlentheorie wie das Wirken seines Vorgängers an die spätantike Arithmetik und Musiktheorie und bildete damit die Voraussetzung für Boethius, der von dessen Vorlagen eine lateinische Übersetzung verfertigte, welche die

¹⁵ Es war Aristoteles, der ihnen dies zuschrieb (Metaphysik I, 5.985b). Vgl. Flotzinger, Harmonie, S. 32. Zu den Pythagoreern vgl. auch Keil, Dissonanz, S. 137–146; zu den kosmologischen Vorstellungen von Pythagoras, Platon, Aristoteles und Ptolemaios auch Herrmann, Harmonie, S. 23–55.

Grundlage für die Tradierung ins Mittelalter bildete.¹⁶ Hier verweist er zurück auf Platon, der sich vielfach zur Musik und ihren mathematischen Grundlagen und deren kosmologischer Bedeutung geäußert hat. Nicht nur der Kreislauf der menschlichen Seele, sondern auch der Aufbau des Makrokosmos wird von Platon den ordnenden Prinzipien unterstellt, die in der (musikalischen) *harmonia* verkörpert sind. *Harmonia* meinte für ihn eine Kombination von Verschiedenem zu einer Einheit, die durch eine ästhetisch und ethisch zweckvoll-stimmige innere Ordnung und Trefflichkeit ausgezeichnet ist.¹⁷ Immer wieder betonte er die enge Verwobenheit des Schönsten mit dem Göttlichen, „denn von dem Schönsten unter allem Erschaffenen kann nur das Beste unter allem Denkbaren die Ursache sein.“¹⁸ Alle Musik, für ihn die Kunst der Musen, sei *harmonia*, eine abgestimmte Fügung aufeinanderfolgender höherer und tieferer Töne. Auch der Glaube an die ethische Kraft der Musik und ihre Wirkung in der Erziehung und in der Staatsordnung waren für ihn zentral, denn *harmonia* und *rhythmos* besäßen die Eigenschaft, „am tiefsten in das Innere der Seele einzudringen und sie am stärksten zu packen“,¹⁹ sei es im Positiven oder Negativen. Sein Einfluss auf die Kunstauffassung sollte für Jahrhunderte prägend werden.

Der Neuplatoniker Anicius Manlius Severinus Boethius (um 480–525) würdigte als erster in lateinischer Sprache die *ars musica* in ihrer Gesamtheit als eine der vier Wissenschaften des Quadriviums innerhalb der *artes liberales*, der Sieben freien Künste. Der unvollständig überlieferte Traktat *De institutione musica* wurde zu einem philosophisch begründeten, autoritativen theoretischen Lehrwerk, welches die mittelalterliche Rezeption

¹⁶ Vgl. Heilmann, Musiktheorie, S. 68–88. Gesichert ist die Übernahme der „Einführung in die Arithmetik“, ob Nikomachos eine Musiktheorie verfasst hat, lässt sich nicht rekonstruieren. Ein kurzes *Manuale harmonices* verweist auf eine Abhandlung zur Musik des Nikomachos, die verloren ist. Hingegen nimmt Boethius in den überlieferten 19 Kapiteln des V. Buches auf Ptolemaios' Harmonielehre Bezug.

¹⁷ Vgl. Sier, Platon, S. 128, 140.

¹⁸ Herrmann, Harmonie, S. 31.

¹⁹ Giannarás, Wachthaus, S. 167; vgl. auch Sier, Platon, S. 141.

ab dem 9. Jahrhundert bestimmen sollte. Ebenso wegweisend erwies sich seine im ersten Buch vorgenommene Einteilung der Musik in *musica mundana*, die Harmonie des Kosmos, *musica humana*, die den Zusammenhalt zwischen Geist und Körper garantiert, und *musica instrumentalis*, welche sich auf die real erklingende Musik auf Instrumenten bezieht. In seiner berühmtesten Schrift *Consolatio philosophiae* legte Boethius darüber hinaus insofern das Fundament zur mittelalterlichen Ästhetik, als er stets mit der Offenbarwerdung Gottes in der Herrlichkeit des Kosmos rechnet: Die Schönheit der Welt verweist auf die Urschönheit des einen Gottes, die sich in der Weltharmonie auslegt und offenbart.²⁰

Bereits Augustinus († 430) hatte das Verhältnis von Einheit und Sein dahingehend definiert, dass ‚Eines‘ oder ‚Einheit‘ Grund und Bedingung von Sein sei. Er sieht in der Präexistenz verborgener Zahlen die Ursache für den Zusammenhang des Lebens mit der reinen, unteilbaren Ewigkeit und verbindet ihn mit dem Schönheitsbegriff der *aequalitas numerosa*, der auf zahlengesetzlich konstituierter Gleichheit (*aequalitas*) beruht. Schönheit ist eine universale Grundstruktur des Seins, des einzelnen Seienden wie des ursprungshaften göttlichen Seins selbst. Wir bemerken sie an einer als schön empfundenen inneren und äußeren Gestalt, etwa aufgrund ihrer Symmetrien, Korrespondenzen oder ihrer inneren Bezüglichkeit. Wahrnehmbar sind die Zahlen als Konstituenten einer intelligiblen Struktur, die mit früher Wahrgenommenem abgeglichen und so erkannt wird. Die Zahl hat demnach nicht nur eine Erkenntnis ermöglichende Kraft, sondern bestimmt auch die ästhetische Wirkung. Die Zahl ist Gestalt-Prinzip, die im Schön-Erscheinenden ‚gefällt‘. Im Ton, in der Bewegung, in der sichtbaren Form ist sie der Grund von Gleichheit und Harmonie. Einheit ist das Maß der Schönheit (*omnis pulchritudinis forma uni-*

²⁰ Vgl. dazu von Balthasar, Herrlichkeit, S. 297. Der Grundsatz des Boethius lautete: *Omne enim quod est, idcirco est, quia unum est* [Alles, was ist, ist deshalb, weil es Eines ist.]. Vgl. Beierwaltes, Harmonie-Gedanke, S. 5.

tas), so das Resümee seiner Theorie, die er sich aus der platonisch-plotinischen Tradition produktiv anverwandelt und in den christlichen Kontext überführte.²¹

Göttliche Ordnung und Weltharmonie in Kirche und Musik des Mittelalters

Geprägt von Schönheit und Harmonie war auch die Idee des Gottesdienstes, des Kirchenraumes und der Liturgie. In der Feier der Messe, die den Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart in einer zeitlosen Präsenz des Geschehens aufhebt, werden sämtliche Sinne mit angesprochen. Der Gläubige tritt ein in das Haus Gottes, ein Abglanz des himmlischen Jerusalem, und wird sofort umfungen von einer Atmosphäre, die geprägt ist von erhabener Musik, eindrucksvollen Malereien, den feierlichen Messgewändern, gemessenen Gebärden und Wohlgerüchen, die im Höhepunkt der Eucharistie, der sakralen Schau gipfelt. Die liturgische Musik stellte die unmittelbare, kosmologisch fundierte Verbindung zu Gott selbst dar, weil himmlische und irdische Ordnung sowie Liturgie sich entsprechen. Der Vollzug im gemeinsamen, einträchtigen Gesang bildete die Voraussetzung für den christlichen Ritus, in dem der liturgische Gesang als Lobopfer Gottes (*sacrificium laudis*) dargebracht wird. Der freirhythmische, gleichsam zeitenthoben verklingende gregorianische Choral des Frühmittelalters galt nicht als ‚Komposition‘ im neuzeitlichen Verständnis, sondern als ein Einstimmen in den präformierten und immer schon ‚vorhandenen‘ Gesang der Engel. Er war auf das Einwirken Gottes zurückzuführen und verband als Medium den Menschen mit dem Himmel und dadurch mit Gott. Diese göttlichen Gesänge bildeten zusammen mit den rezitierten Texten die Basis des schriftgebundenen Kults, in dem im Ablauf des Kirchenjahres rememorativ die Historia Christi wie die Heilszeiten von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht rituell nachgestaltet wurden.

²¹ Beierwaltes, *Aequalitas*, S. 146.



Abb. 3: *Cantate Dominum canticum novum* – „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (Ps 96/97). Pariser Psalter, Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 7, fol. 93v (um 1415–1420).

Bis hinein in die Gestik der Sänger findet sich das Ideal der *unitas im cultus unius Dei* wieder: *In Ecclesia omnes vnanimiter cantare debemus simul et legere* lautete eine häufig so oder ähnlich formulierte Vorgabe, die bedeutete, dass der Gesang der Kirche – wie in zahlreichen Bildwerken belegt (siehe z. B. Abb. 3) – einträchtig, ja innig verbunden vollzogen werden soll und deshalb häufig durch Handzeichen synchronisiert wurde.

Für Isidor von Sevilla entspringt in der Rhythmisierung der *harmonica musica* der klingende Ton der Sänger aus einer Bewegung von Geist und Körper, aus welchem Musik zusammengefügt wird, die beim Menschen ‚Stimme‘ (*vox*) genannt werde.²² Schon im Hinblick auf die Qualitäten der Musik hatte er bemerkt, dass sie die Affekte bewege und die Sinne in verschiedene Zustände versetze; eine Huldigung an die allumfassende Wirkmacht dieser Disziplin. Der Rhythmus der Melodiegestaltung spielt nicht nur eine koordinierende Rolle bezüglich Phrasierungen, Atempausen oder Stimmeinsätzen, er bestimmt den gesamten Ablauf des Ritus, der in seinen Ausdrucksgesten oder Prozessionen ‚Bewegung schlecht-hin‘ darstellt. Im rhythmisch ausagierten kollektiven Akt werden Aufmerksamkeit und Intention einander angeglichen; vereint im heiligen Spiel des Gotteslobes tritt die religiöse Gemeinschaft als solche überhaupt erst sicht- und hörbar in Erscheinung. Musik als bewegte und bewegende Zeitkunst verkörpert insofern zugleich ein In-Bewegung-Setzen, Eintauchen oder Einschwingen in den einigenden Rhythmus. In der Kommunikation mit dem Göttlichen kann sie jedoch auch eine Loslösung vom Körper, ein Schweben, ja eine Befreiung provozieren, was in einem höheren Sinn als Erlösung erlebt werden kann.

Religiöser Kult und Musik als klanglich geformter Ausdruck der Sprache waren in der Tat seit jeher eng verbunden, denn die menschliche Stimme als Bedeutung tragende, beseelte Stimme ist es, die den Logos, das göttliche Wort, im performativen Akt zur Wirkung bringt. Es braucht zwangsläufig die ästhetische Ausgestaltung des Ritus, damit Transzendenz – jenes Unausprechliche in der Begegnung mit dem Göttlichen – erfahrbar wird. Im Ritus wird der Übergang von der profanen zur mythischen oder heiligen Sphäre geregelt, erst dadurch wird das Heilige zur Wirklichkeit. Mit Hilfe der Riten kann der religiöse Mensch auch von der gewöhnlichen zeitlichen Dauer in die ‚heilige Zeit‘ wechseln, die im

²² Vgl. Isidor, *Etymologiae* (ed. Migne), Buch 3, Cap. XX (*De quatuor disciplinis mathematicis, De musica: Haec ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur Musica, quae in homine vox appellatur*) und Cap. XVII (*Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus*); PL 82, Sp. 164–170.

religiösen Fest gegenwärtig wird.²³ Auf die grundlegende Einsicht, dass die europäische Kunstmusik tief in mythischer Welterfahrung verwurzelt ist, hat der Philosoph Georg Picht aufmerksam gemacht: Diese orientierte sich nicht primär an der distanzierenden Wahrnehmung des Sehens, sondern an der Wahrnehmung jener unsichtbaren Sphäre, die sich im Akt des Hörens öffnet; der Raum des Unsichtbaren, der latenten göttlichen Mächte, wird als Klangraum erfahren.²⁴ Durch die diaphane Lichteinwirkung der gotischen Glasfenster kann die visuelle jedoch auch mit der auditiven Ebene verschmelzen und zu einem multimedialen Erleben führen, etwa in der Betrachtung der leuchtenden Rosette von Sens (siehe Abb. 4), bei der sich in der Imagination des himmlischen Konzerts mit unzähligen Engeln innere Klangbilder mit den von außen ans Ohr dringenden Klängen der liturgischen Gesänge verbinden, um die Gläubigen ins mehrdimensionale raumzeitliche Geschehen eintauchen zu lassen.

Mit dem Beginn der europäischen Kunstentwicklung verlagert sich das Augenmerk auf einstimmige Gesangsformen wie sogenannte Tropen oder Sequenzen, die aus Bausteinen des seit dem 9. Jahrhundert parallel verschriftlichten gregorianischen Gesangs entstanden und an ganz bestimmten Stellen der Liturgie eingefügt wurden. Es handelte sich um eigens ausgedachte, neu gestaltete Kompositionen – *com-positio*, eigentlich das nach bestimmten Formgesetzen aus Einzelteilen Zusammengefügte –, die dem Anspruch von ausgewogenen Proportionen zu genügen hatten.²⁵ Der Psalm 96 (97) *Cantate Dominum canticum novum* (Singet dem Herrn ein neues Lied) schien wie ein Aufruf zu wirken, das Gotteslob noch schöner, noch eindringlicher zu verkünden: „Singet dem Herrn, alle Welt! Singet dem Herrn und lobet seinen Namen, verkündet von Tag zu

²³ Vgl. Eliade, *Das Heilige*, S. 63–66.

²⁴ Vgl. Picht, *Kunst*, S. 466–469.

²⁵ Zur allgemeinen Problematik von Komponieren und Autorschaft im Mittelalter vgl. Haug, *Beginn*.



Abb. 4: Sens, Kathedrale Saint Étienne. Nordrosette mit musizierenden Engeln auf verschiedensten Instrumenten, imaginierte himmlische Musik im Klangraum der Kathedrale (Detail).

Tag sein Heil!“ Und so stand an diesem Neuanfang vor dem Hintergrund der karolingischen Reformen dann auch ein unbotmäßiger Akt der Selbstermächtigung junger Klostermusiker wie der namentlich bekannten Mönche Tuotilo und Notker von St. Gallen, die lange, auf einer Silbe gesungene Melismen mit poetischen Texten unterlegten. Den Tropus als textliche oder textlich-musikalische Erweiterung liturgischer Gesänge hat Tuotilo zur ersten Hochblüte gebracht, die aus dem Alleluia hervorgehende Sequenz wurde von Notker – teilweise gleich mit neuen Melodien versehen – als eigenständige Gattung etabliert, was in den Augen der Kir-

che einen ungeheuerlichen Eingriff in den gottgegebenen Gesang darstellte.²⁶ In der Schriftform gewann diese neuauflühende, kreative Musikultur eine bleibende Gestalt, durch welche diese Dichter-Komponisten ihren individuellen Beitrag produktiv zur Geltung bringen und der gegenüber sich die Nachgeborenen nachahmend oder kritisch verhalten konnten.

Ihre Handlungsweise war in Anlehnung an Gregor den Großen mit dem Gedanken der göttlichen Inspiration durch den Heiligen Geist legitimiert und in der Denkweise der Zeit mit der Exegese und der Ausschmückung des geistig-symbolischen Gehaltes der Liturgie begründet. *Que autem Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodie sunt* – „Was Tuotilo schuf, war von einzigartiger und unverkennbarer Tongestaltung“,²⁷ schreibt Ekkehart IV. in seiner Klosterchronik *Casus sancti Galli* aus der Zeit um 1040 und hebt damit seine künstlerische Eigenständigkeit hervor, die ästhetisch beurteilt werden konnte – ein für diese Zeit erstaunliches Diktum. Zum herausragenden Dichter-Musiker Notker Balbulus wird beim Eintrag seines Todes am 6. April 912 im Nekrolog der Abtei nachträglich vermerkt: *Magister Notkerus, qui composuit [!] sequentias*. Sie sind als originäre Artefakte zu qualifizieren, die den Eindruck eines endgültig festgelegten, ästhetischen und in sich stimmigen Ganzen vermitteln. Dieser später hinzugefügte Hinweis ruft schlaglichtartig die Bedeutung seines Hymnenbuches (*liber ymnorum*) in einer Formulierung

²⁶ Die Kirche hatte schon in der Synode von Meaux (845) neukomponierte Ergänzungen der sanktionierten Liturgie als eigenmächtige Vermehrung des Verbürgten, als Verletzung ihres göttlichen Charakters, ihrer durch Gregor beglaubigten himmlischen Abkunft erkannt und verurteilt: „Wegen der ganz unverzeihlichen Schlechtigkeit mancher Leute, die aus Freude am Neumodischen die reinen, alten Bräuche ohne Scheu mit ihren Erfindungen verfälschen und aufputzen, bestimmen wir, dass kein Kleriker und kein Mönch sich vermesse, im Hymnus der Engel, das heißt im *Ehre sei Gott in der Höhe* und in den *sequentiae*, die gewöhnlich im Alleluia feierlich gesungen werden, irgendwelche Fügungen, die man Prosen nennt, oder irgendwelche Dichtungen hinzuzufügen, einzuschieben, aufzusagen, insgeheim zu murmeln oder laut zu singen.“ Zitiert in Bruggisser-Lanker, Gregor, S. 246f.; vgl. auch Bruggisser-Lanker, Notker, S. 14–19.

²⁷ Ekkehard IV., *Casus* (ed. Haefele), S. 104f.

ins Bewusstsein, die schlichter nicht sein könnte, doch eine Signalwirkung hatte, welche gleichzeitig mit dem Beginn schriftlich erhaltener Aufzeichnungen von Musik die Anfänge des ‚Komponierens‘ oder dessen, was wir darunter verstehen, anzukündigen scheint. Die Legitimierung des Schaffensaktes durch die göttliche Inspiration als letztlich nicht mehr zu begründendes, innerweltlich transzendierendes Moment trug in sich aber auch bereits den Keim der weiteren Entfaltung des Schöpferischen: Komposition wurde durch Jahrhunderte als divinatorischer Akt, Kunst als Epiphanie des Lichts und ewiger Wahrheiten verstanden.

In der frühen mehrstimmigen Musik, in der man durch Umspielung des vorgegebenen linearen *cantus* zunächst improvisatorisch eine weitere Form des Schmucks erprobte, eröffnete sich durch die entstehenden permanenten Klangwechsel ein eigener musikalischer Klangraum. Dabei wurde vor allem an entscheidenden Stellen streng auf die erlaubten konsonanten Zusammenklänge (Oktave, Quarte, Quinte) geachtet. Sie sind nach Guido von Arezzo für die Verbindung von Stimmen geeignet und stimmen in natürlicher Konkordanz zusammen (*naturali concordia consonare*). Die Begriffe *consonantia* oder (griechisch) *symphonia* galten gemeinhin für jede lineare Gesangsart, zusammen mit *concordantia* beziehen sich alle drei auf perfekte simultane Zusammenklänge in der konkreten musikalischen Wirklichkeit.²⁸ Ab ca. 1100 präsentierten sich die neuartigen artifiziellen, zwei- bis schließlich vierstimmigen Organumsätze im zeitlichen Ablauf einerseits als ein Geflecht aufeinander bezogener bewegter Einzelstimmen, andererseits durch ihr Zusammenklingen als ein in sich kunstvoll strukturierter kleiner musikalischer Kosmos, dessen kompositorische Formen stets verfeinert wurden. Zu ihren bekanntesten Vertretern gehörten Leonin († 1201) oder Perotin († 1246) an der Kathedrale Notre-Dame in Paris um 1200, einer urban geprägten wirtschaftlich-politischen Metropole, die auch zum Zentrum der europäischen Kunstentwicklung avancieren sollte.²⁹ Königtum, lokale Aristo-

²⁸ Vgl. Flotzinger, Harmonie, S. 133–136; Walter, Grundlagen, S. 276–283.

²⁹ Vgl. Walter, Grundlagen, S. 297.

kratie, Kaufmannschaft und universitäre Bildungselite beförderten nicht nur eine Ausdifferenzierung der musikalischen Lebenswelten, sondern auch den Aufstieg einer weltlichen, künstlerisch ambitionierten Musik in der Landessprache (*musica vulgaris*), die Herausbildung verschiedener Stilhöhen und Gattungen, die Professionalisierung der Musiker: wesentliche Voraussetzungen, welche die breite Entfaltung einer strukturell durchkomponierten polyphonen Musik (*musica composita*) stimulierten.³⁰ Das Augenmerk richtete sich nicht mehr auf kosmische Zusammenhänge – *musica mundana* und *musica humana* seien gemäß aristotelischer Kosmologie keine Musik (so Johannes de Grocheo um 1300) –, sondern der Blick wandte sich der *harmonia* als Konzept empirischer Klanglichkeit zu.³¹ Musik wurde in einem spezifischeren Sinne als bisher zu einer *ars*, das heißt, sie wurde neben der theoretischen *scientia* in verstärktem Maße als anwendungsorientierte Kunst aufgefasst.

Entsprechende umwälzende Innovationen brachte die *Ars nova*, ein Terminus, mit dem in der Musikhistoriographie die Epoche der französischen Musik des 14. Jahrhunderts umrissen wird. Markant war der Wandel der Zeitvorstellung: Die Pest veränderte die bewusste Wahrnehmung der eigenen Lebenszeit, den Zeitbegriff überhaupt in tiefgreifendem Maße. Bereits nach 1300 wurde im Zuge des aufstrebenden Handels in vielen Städten die mechanische Räderuhr eingeführt, die von Rathaus- und Kirchtürmen, die schon früh mit Glockenspielen versehen wurden, das Vergehen der stets gleich langen einzelnen Stunden erlebbar machte und mithin als überall hörbarer Zeitgeber das Leben rhythmisierte. Neue Formen der Zeitgestaltung ergaben sich auch in der Mensuralmusik durch verfeinerte Verfahren der rhythmischen Differenzierung, ein

³⁰ Vgl. Kaden, Stadt. Nachdem bereits die Domschule rund um Notre-Dame viele gelehrte Köpfe angezogen hatte, wurde um 1200 die Pariser Universität gegründet und 1215 vom Papst anerkannt. Keine Geringeren als Albertus Magnus, Bonaventura oder Thomas von Aquin befruchteten im 13. Jahrhundert das intellektuelle Leben.

³¹ Der genaue Wortlaut der ausführlichen Passage findet sich bei Fladt, Musikauffassung, S. 170–173. Musik sei ein wahrnehmbares, dem Ohr zugeordnetes Sinnending, dessen physikalische Voraussetzungen gegeben sein müssten, was bei den Planeten nicht der Fall sei. Die Existenz der Musik der Engel hingegen leugnet er nicht.

Schritt, der die Zeit der *ratio* des Komponisten unterwarf und ihm weit mehr satztechnische Möglichkeiten in der polyphonen Musik eröffnete. 1325 hatte Marchettus von Padua die *colores ad pulchritudinem consonantiarum* in der Musik mit den *colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum* in der Grammatik verglichen, das heißt, dass die Musik eine Art Sprache sei und daher rhetorischen Gesetzen zu folgen habe, um durch die Farbwirkungen der Zusammenklänge den gewollten Textausdruck zu erreichen. Und im Vortrag der Gesänge war schon die Modalrhythmik der Notre-Dame-Schule den Längen und Kürzen der Versmaße gefolgt, um einen sprachgerechten deklamatorischen Fluss zu erreichen. Die Mensuren der *Ars nova* wurden noch erheblich differenzierter, es waren nun neben den perfekten dreiteiligen auch imperfekte zweiteilige Mensuren erlaubt.³² In der Gattung der mehrtextigen Motette, die seit den 1320er Jahren durch ihre hochkomplexe Konstruktion der Isorhythmie beeindruckte, konnte sich die ausgefeilte Satzkunst in der intertextuellen Umsetzung zweier Texte voll entfalten. Sie wurde zum artistischen Spielfeld, auf dem sich eine künstlerisch tätige Elite gerade in Pestzeiten eine exklusive, sublimierte Symbolwelt erschuf. Als musterhafte, proportional durchdachte harmonisch-rhythmische Struktur, welche durch den *artifex* nach den Regeln der Kunst (*canones universales artis musicae*) geformt wird, erlaubte sie die je individuelle kunstreiche Ausgestaltung menschlicher Befindlichkeiten und Anliegen in ästhetischer Schönheit, um sich als selbstbewusste Kunst von einfachen, kunstlosen Gesängen abzugrenzen.

Grocheo begriff *compositio* in seiner *Ars musicae* im Geiste des aristotelischen Prozessmodells als sukzessives Zusammensetzen einzelner Stimmen zum mehrstimmigen Artefakt nach vorgegebenen Zusammenklangs- und Fortschreitungsregeln (*principia musicalia*) – analog dem Hausbau so, dass der Tenor das Fundament darstellt. Seine Auffassung war, dass das Werk als eine mehrdimensional konzipierte musikalische

³² Vgl. Krones, Klang-Rede, S. 24.



Abb. 5: Guillaume de Machaut (rechts) mit *Nature* und ihren Kindern *Sens*, *Rétorique* und *Musique*, im Prolog zu *La Fonteinne Amoureuse* (um 1372). Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. français 1584, fol. Er (1371–77), Detail.

Form zuerst im Geiste des Komponisten Gestalt annimmt, hervorgebracht durch wahre Vernunft. Das künstlerische Vermögen wird als verinnerlichte natürliche Anlage verstanden, die dem Vermögen der Seele angeglichen ist. Auch die Genese eines Kunstwerks (*opus*) wird in seiner Erzeugung den Gebilden der Natur verglichen: Es betrifft die Zurichtung der Texte und die formale Gestaltung des Gesangs im je richtigen Verhältnis (*proportionalis formae*) gemäß den Forderungen des Textes. Guillaume de Machaut (um 1300–1377) hat in diesem Sinne sein künstlerisches Credo, in ein allegorisch-fiktives Gespräch mit der personifizierten *Nature* gekleidet, rückblickend im Prolog zu seinem Werk *La Fon-*

teinne Amoureuse artikuliert (siehe Abb. 5): Sie, die alles formt, vertraut ihm, der mit Talent und Inspiration begabt ist, ihre Kinder an, die ihm dazu das praktische Wissen vermitteln. Ihre Namen sind *Sens*, *Rétorique* und *Musique*. Während *Rétorique* dafür verantwortlich ist, alles in Metrum und Reim zu fassen, und *Musique* ihm verschiedene verlockende Gesänge eingibt, bildet *Sens*, der über alles herrscht, seine Geistesschärfe und Imaginationskraft, um alles in die Ordnung und Harmonie zu bringen, die er möchte. Das Erschaffen von Poesie und Musik, und eben nur in der Einheit beider, wird programmatisch dem göttlichen Schöpfungsprinzip als solchem anverwandelt. Dem Dichter-Komponisten, den der Akt des Erzeugens zu höchstem künstlerischem und ethischem Anspruch verpflichtet, kommt entsprechende Dignität und Autorität zu. Machaut ließ seine Werke unter eigener Aufsicht kopieren, sie sind im Medium des Buches planvoll für spätere Zeiten angelegt. Die ins Jenseits weisende himmlische Musik des gregorianischen Chorals, der den Tenor bildete, verlieh dieser irdischen, ephemeren Musik ihre ewige Beglaubigung. In ihrer neuen Werkhaftigkeit, welche dem menschlichen Dasein Ausdruck gab, ja die Vergänglichkeit in sie hereinholte, spiegelt sich indes auch ein Stück gestaltete Zeit, die in ihr damit aufgehoben war.³³

Harmonia caelestis und die Semantisierung musikalischer Strukturen in der Renaissance

Vieles von dem, was sich beim späten Machaut ankündigte, wurde ab ca. 1430 durch eine zunehmend geglättete Melodieführung und neue Formen der Affektivität erweitert, die zur Konstituierung einer bewegenden emotionalen Matrix führte. Das grundlegend Neue zeigt sich in der bewussten Affektdarstellung und Affektsteuerung, durch die sich ein Resonanz- oder Affektraum eröffnet, in den sich der Hörer eingebettet erlebt. Es bildeten sich musikalisch-rhetorische Figuren aus, die bestimmte Affektlagen des Textes oder einzelner Worte aufnahmen. Deren Emotionsgehalt wird bis heute im europäischen Kulturkontext erkannt und ver-

³³ Zu Machaut vgl. Bruggisser-Lanker, *Musik*, S. 260–266 (mit Literaturhinweisen).

standen.³⁴ Zum Ausdruck kommen sie vorwiegend im Kontext von Leid, Schmerz und Melancholie, die gleichwohl in der hoffnungsvollen christlichen Heilsvorstellung aufgehoben sind. Von Josquin Desprez zum Beispiel ist eine Nänie *Nymphes des bois* zum Gedenken an seinen Lehrer Johannes Ockeghem († 1497) erhalten, eine von tiefer Trauer erfüllte Totenklage, in die er auch Komponistenkollegen einbezog. Sie ist gespickt mit Trauersymbolen, die für die Sänger teilweise bereits auf den ersten Blick deutlich wurden: die schwarze Notation, die Anweisung der Devise, dass alles einen halben Ton tiefer gesungen werden müsse (*[p]renes undemy ton plus bas*), die bekannte Chormelodie im Tenor, die der fünfstimmigen französischen Motetten-Chanson zugrunde liegt: *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis* – der sicherlich allen Zuhörern bekannte Introitus der Totenmesse. Aber Symbolfunktion haben auch andere versteckte Verweise wie das Zitat von Ockeghems Anfangsmotiv aus der Missa *Cuiusvis toni*. Es sind dies alles semiotische Zeichen, die nur innerhalb eines sozialen Kontexts, hier unter den Musikern und den Kennern der klassischen Vokalpolyphonie, verständlich wurden. Nicolas Gombert wiederum schrieb – sich in bewundernder Aemulatio darauf beziehend – eine Monodia zum Tode von Josquin, dem *princeps musicae* seiner Zeit, der wohl 1521 verstorben war und dessen Schüler er gewesen sein dürfte. In dieser lateinischen Trauermotette *Musae Iovis* von 1545 findet sich im Tenor ein Gesang aus dem Totenoffizium: *Circumdederunt me gemitus mortis* (Antiphon zum Invitatorium der Matutin). Als Hommage an Josquin übernimmt er die ersten vier Töne aus dessen Totenklage für Ockeghem. Häufig fallende Linien (auf *occidit*) verweisen auf tiefe Trauer. Es ist ein dicht gewobenes Stimmengeflecht von sechs Stimmen in dunkel timbrierter phrygischer Tonart, das in seinem pausenlosen harmonischen Fließen in berückender Schönheit melancholische

³⁴ Vgl. dazu grundsätzlich Bruggisser-Lanker, Sakralisierung, S. 203–206.

Zeitlosigkeit suggeriert. Auch Gombert verwendete schmerzliche Dissonanzen, die gemäß Kontrapunktlehre jedoch immer regelgerecht aufgelöst werden.

Dass purer Schönklang in vollkommenen Konsonanzen notabene nur Langeweile verbreiten würde, hat Baldassare Castiglione in seinem *Hofmann* angesprochen: Es sei ein großer Fehler,³⁵

zwei vollkommene Konsonanzen aufeinander folgen zu lassen. Unser Ohr selbst verabscheut es, und hört lieber eine Sekunde oder eine Septime, die an sich hart und unerträglich klingen; denn ein langes Beharren im Wohlklang sättigt, und die Harmonie wird zur Ziererei, die man durch Einstreuen von unvollkommenen Akkorden vermeidet. Damit bezweckt man, unser Ohr gespannter und aufmerksamer auf das Vergnügen vollkommener Wohlklänge zu machen; und wir empfinden nach dem Missklang der Sekunde und Septime, der einer Art Nachlässigkeit gleicht, die reinen Töne wieder mit größerer Freude.

Auch die Musik eines Bach oder Mozart wäre ohne ein gewisses Maß an geistvoll ironischer ‚Unordnung‘, also kleiner Abweichungen vom satztechnischen und formalen Regelwerk, nicht so exzeptionell und einzigartig, da dem ‚wahren‘ Künstler das letztlich Unverfügbare seines Werks, das die symbolhafte Realisation einer höheren Idee darstellt, stets bewusst sein muss; ansonsten droht es den zauberischen Reiz zu verlieren und als pure gekünstelte Form zu erstarren.³⁶

Die Semantik der Emotionen, die als Bewegungen der Seele (*passiones vel affectiones animae*) aufgefasst wurden, aber auch die in den Texten verborgene Symbolik fließen in die Kompositionen ein und bilden in der Konstruktion der kontrapunktischen Verläufe das tragende Gerüst. Das

³⁵ Castiglione, Hofmann, I,28, S. 38.

³⁶ Vgl. Liessmann, Philosophie, S. 52, basierend auf Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) und dessen Vorlesungen über Ästhetik.

Hören als rezeptionsästhetische Kategorie wird nach Marsilio Ficino (1433–1499) zum entscheidenden Kriterium, das er mit dem Verlangen des Gehörs nach dem angenehmen Schönklang begründet, denn dieses sehne sich nach Einheit, die mit dem Vielen harmoniert und in den entsprechenden Proportionen komponiert sei, in welcher die Vielfalt der Töne sowohl in der Form wie im Zusammenklang perfekt zur Übereinstimmung gebracht sind.³⁷ Den größten Wert misst Ficino dabei nicht mehr den im Mittelalter üblichen perfekten Konsonanzen Quarte (4:3), Quinte (3:2) und Oktave (2:1) zu, neben Quinte und Oktave bevorzugt er die angenehm ins Ohr fallende Terz; die Trias erinnert ihn an die drei Grazien – Inbegriff von Schönheit, Liebreiz und harmonischer Ausgewogenheit (*concininitas*).³⁸ Diese vom Dreiklang geprägte Klanglichkeit fand stets tiefgreifenderen Eingang in die mehrstimmige Musik, deren Stimmzahl sich zudem laufend erhöhen sollte. Nicht nur das Werk Ficanos, der die nach dem Fall Konstantinopels nach Italien gelangten antiken griechischen Schriften Platons übersetzte und in die *Theologia platonica* überführte, auch die Beispiele von Josquin und Gombert zeigen, wie die Antikenrezeption zu synkretistischen Formen von christlichem und griechischem Welt- und Götterbild führte, in denen mythische und biblisch-liturgische Sphären auf außergewöhnliche und manchmal seltsame Weise oszillierten und sich gegenseitig befruchteten.

Die poetische Dimension vor allem der weltlichen Gesangkunst erfuhr in der Renaissance mit dem antiken Mythos von Orpheus, der bedeutsamsten Identifikationsfigur für künstlerisches Schöpferum, denn auch eine markante Aufwertung. Orpheus, in dessen Gestalt Musik und Dichtung, Weisheit, Prophetie und theologisches Wissen eins geworden sind, wurde in Anknüpfung an platonisch-neuplatonisches Denken ein Grad von historischer Realität zuteil, wie dies keinem der anderen mythischen Heroen widerfuhr. Der orphische Gesang zur Lyra bzw. der Laute

³⁷ Vgl. Voss, Ficino, S. 183.

³⁸ Zu den Harmonieregeln zwischen den Tönen (*ex quo harmoniae composito et suavitas nascitur*) vgl. Ficino, Über die Liebe, S. 86–89. Zu den drei Grazien Leitgeb, Tochter des Lichts, S. 16f., 22f. und 81–88.

(*antiquum ad Orphicam lyram carminum cantum*) als Ort des Erscheinens der Wahrheit wird als Ort ihres Erklingens und Verklingens zugleich zum Symbol der Entgrenzung, der Transzendenz, und rückt damit in eine höhere, die Wirklichkeit aufhebende geistige Sphäre. In der Poesie dieser heidnischen Dichter-Seher fand sich ebenso ererbtes Wissen aus den Tiefen der Vergangenheit, die man übernatürlichen Mächten zuschrieb; von ihnen konnte man in unvergleichlich reicher musikalisch-dichterischer Sprache Subtilitäten erfahren, die sich auf christliche Gegenstände übertragen ließen.³⁹

In der Musikanschauung Marsilio Ficinos entsprachen die in ihrer metaphysischen Dimension durchdachten Kompositionen – für ihn die ‚wahre‘ Musik – einer Manifestation der *harmonia caelestis*:⁴⁰

Nonnulli vero graviori quodam firmiorique iudicio divinam ac celestem harmoniam imitantes initime rationis sensum notionisque in versuum pedes ac numeros digerunt. Hi vero sunt qui divino afflati spiritu gravissima quedam ac preclarissima carmina ore, ut aiunt rotundo prorsus effundunt.

[Einige [Menschen bzw. Musiker] mit eindringenderem Urteilsvermögen bilden die göttliche und himmlische Harmonie nach, den verborgenen Sinn ihrer tiefsten Bedeutung und Sinngebung, ordnen Maße und Rhythmen (*numeros*); sie sind es, die, vom Anhauch des göttlichen Geistes (*divino spiritu*) getroffen, wahrhaft ernste und herrliche Klänge hervorbringen.]

³⁹ Vgl. Bruggisser-Lanker, Musik, S. 304–306 und 333–341, vor allem S. 334.

⁴⁰ *De divino furore*, Brief an Pellegrino Allio 1457 (*Lettere I*, S. 19–28, hier: S. 25). Die Inspiration wird nun nicht mehr mit dem Hl. Geist, sondern im platonischen Sinne mit dem *spiritus* begründet. Ausleger Platons unterschied nach Ficino zwei Arten der göttlichen Musik: Die eine existiert im ewigen Geiste Gottes, die andere in der Ordnung und den Bewegungen der Himmelskörper und Himmelsphären.

Diese führten durch ihre wunderbare Wirkung die Seelen dahin, sich zu den höchsten Himmelsphären hinaufzuschwingen, wo sie – von allen irdischen Bindungen losgelöst – sich ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß der Kontemplation Gottes hingeben.⁴¹

Mit ähnlicher rhetorischer Emphase greift der Komponist Johannes Ciconia (um 1370/75–1412) in der *Praefatio* seines musiktheoretischen Werks *Nova musica* mit Verweis auf ältere Autoren das antike Weltbild nochmals auf:⁴²

Magnitudo musice capit omne quod vivit et quod non vivit. Item: Mundus est universitas que constat ex celo et terra, et musica capit omnia que in celo sunt et in terra. [...] Magnitudo musice est in omnibus que in sonis et numeris vel que in mensuris et in quantitativibus consistunt. Item: Magnitudo musice est in celi motu, vel que in terra et mari moventur. Ysidorus: Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta. Nichil enim sine illa. Nam et mundus sub armonia sono fertur esse compositus, et celum sub armonie modulatione revolvitur.

[Die Dimension der Musik umfasst alles, was lebt und was nicht lebt, und da die Welt aus der Gesamtheit von Himmel und Erde besteht, umfasst die Musik alles, was im Himmel und auf Erden sich findet. Ihre Größe beruht auf allem, was aus Tönen, [zahlhaften] Rhythmen und Messuren und überhaupt aus Quantitäten besteht. Sie [ihre Proportionen] stecken in der Bewegung des Himmels, und sie ist das Maß dessen, was auf Erden wie im Meer bewegt wird. [...] Denn

⁴¹ *Per aures vero concentus quosdam numerosque suavissimos animus haurit, hisque imaginibus admonetur atque excitatur ad divinam musicam acriori quodam mentis et intimo sensu considerandum* (Lettere I, S. 24). „Durch den Sinn des Gehörs aber nimmt die Seele wundersame Harmonien und Rhythmen auf, und durch diese Ebenbilder wird sie gemahnt und erregt zur göttlichen Musik, sie in tieferem, geistigen Sinn zu betrachten und zu verstehen.“ (Pfrogner, Musik, S. 144f.).

⁴² Ciconia, *Nova Musica*, S. 42f.

der Kosmos ist (wie es heißt) nach dem Klang der Harmonie geschaffen worden, wie der Himmel sich unter der Harmonie ihrer Modulation dreht.]

An der Schwelle zur Neuzeit: Die Entstehung des europäischen Kunstbegriffs

Die Grundlagen eines europäischen Kunstbegriffs von höchstem Anspruch waren am Ende des Mittelalters in ihren substantiellen Parametern definiert, die sich von nun an einzig in der Gewichtung bezüglich ihrer Erscheinungsform verändern sollten. Analog zu den bildenden Künsten lässt sich auch im Hinblick auf die Musik das Herauswachsen einer als zunehmend selbstreferentiell verstandenen Kunst aus ihren rituellen Kontexten konstatieren, obwohl sie in vielfältiger Weise mit ihnen verbunden bleibt. Tatsächlich übernahm sie selbst Funktionen der Religion, da sie den Transzendenzbezug beibehielt: Die Semantisierung in der Kompositionskunst der franko-flämischen Meister ließ die Musik selbst zum Bedeutungsträger werden, welche den verhüllten, tiefsten geistigen Sinn der Texte zum Ausdruck brachte. Der anfänglich rein spekulative Musikbegriff wurde ausgeweitet hin zu einer poetologischen, einer empirisch auf die sinnliche Wahrnehmung ausgerichteten Produktions- und Wirkungsästhetik, die sich als eine *musica poetica* manifestierte, welche sich in süßer klanglicher Schönheit (*dulcedo concordantium*) und in formvollendetem Ebenmaß präsentierte. Es liegt dies nicht allein an der vielbeschworenen Rhetorisierung der Musik, die gemeinhin mit der Übernahme klassischer rhetorischer Stilmittel als schmückende *colores rhetorici* begründet wird, denn Poiesis meinte viel mehr, sie berührte die Kategorie des Schöpferischen, die in Analogie gesetzt wurde

zur Kategorie der göttlichen Schöpfung, die eine religiöse Grundkategorie war. Bei Nicolaus Cusanus ist das folgendermaßen formuliert:⁴³

Nam sicut deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium, quae non sunt nisi sui intellectus similitudines sicut creaturae dei divini intellectus similitudines. Ideo homo habet intellectum, qui est similitudo divini intellectus in creando.

[Denn so wie Gott der Schöpfer der wirklichen Seienden und der natürlichen Formen ist, ist der Mensch der Schöpfer der Verstandesdinge und der künstlichen Formen. Diese sind nichts anderes als Ähnlichkeiten seines Denkens so wie die Geschöpfe Gottes Ähnlichkeiten des göttlichen Denkens sind. Demgemäß besteht die Vernunft des Menschen, die eine Ähnlichkeit der göttlichen ist, im schöpferischen Tun.]

Bezüglich ihrer hohen Geltung, den mannigfaltigen Ausdrucksmöglichkeiten, ihrem durch die Kraft des Gehörs wahrnehmbaren Bedeutungsgehalt und nicht zuletzt wegen ihrer internationalen Ausstrahlung erfuhr die laborierte Tonkunst einen Aufschwung und eine Dynamisierung, welche die europäische Musikkultur prägen sollte. Deshalb hier knapp zusammengefasst die wichtigsten Eckpunkte zum Stand der Musikentwicklung dieser Zeitenwende um 1500, die für die Zukunft der Kunstmusik im Zeichen eines emanzipierten ästhetischen Bewusstseins bedeutsam werden sollten:

- Sie entwickelte eine neuartige mediale Präsenz vor allem in der Herrschaftsrepräsentation: Musik in ihrer Klanglichkeit wird zum Ereignis. Dank der europaweiten Verpflichtung professioneller Musiker und Komponisten wie des breit verfügbaren Notendrucks mehrstim-

⁴³ Nicolaus Cusanus, Über den Beryll (*De beryllo*), zitiert nach Cusanus-Portal (<https://cusanus-portal.de/>), Kap. VI, S. 7. Die Feststellung, der Mensch sei ein zweiter Gott, die dieser Passage vorangestellt ist, zitiert er laut seiner Aussage nach Hermes Trismegistos.

miger Musik (ab 1501) kam es zu Transferprozessen und zur Internationalisierung der polyphonen sakralen und profanen Vokalpolyphonie.

- Humanistische Auffassungen führten zu einer ‚Historisierung‘ des Komponierens und einem neuen Autorbegriff. Das Werk (*opus*) überdauert den Komponisten unter anderem dank des Notendrucks und begründet seinen Nachruhm. Damit verbunden war die Kanonisierung einzelner Komponisten.
- Musik verstand sich als eine individualisierte, schöpferische Kunst, die verschiedene, auch populäre Strömungen absorbierte, bewusst mit einer klang sinnlichen Wirkungsästhetik spielte und einen bis dahin unbekanntem Werk- und Kunstbegriff hervorbrachte. *Processus* (der Prozesscharakter einer sich in der Zeit vollziehenden, emotionalen Bewegung) und *structura* (die ontologisch verstandene formale Werkstruktur, welche als sinnlich erfahrbares Abbild das göttliche Ordnungsprinzip der Schöpfung spiegelt) verschränken sich in der Zeitkunst Musik.
- Dichtung und Musik werden als Einheit verstanden, die musikalische Rhetorik wird zunehmend aufgewertet. Subtile Textdeklamation führt zu einer Rhetorisierung, welche die Musik zur ‚Klangrede‘ aufwertet.
- Die Ausdruckskraft der Musik soll mit Hilfe der antiken Ethoslehre wiederbelebt werden, sie hatte nicht nur zu intellektueller, sondern auch zu affektiver Erkenntnis zu führen. Die Mimetisierung in der Imitation von gestisch-affektiven Inhalten kann jedoch auch dazu führen, dass sich die Musik in ihrer eigenen Expressivität von der Essenz des Wort- und Textgehalts entfernt und gegebenenfalls einen vertiefenden, intensivierenden oder konterkarierenden Effekt erzeugen kann.
- Die Semantisierung der musikalischen Strukturen: Sie können mit Bedeutung versehen, in der Sakralmusik mit rituellem und spirituellem Sinngehalt aufgeladen werden. Dies führte zu einer Auratisierung des Kunstschönen im Sinne des Heiligen, die Musik selbst bekam zeichenhafte, repräsentative bzw. anagogische Funktion, während die liturgischen Riten an Aussagekraft einbüßten und zum reinen Gerüst erstarrten.

- Orpheus und andere Musikmythen bürgten mit ihrer altehrwürdigen Dignität für letzte Wahrheiten; als (unerreichbare) Vorbilder geboten sie höchsten Anspruch. Orpheus ist spätestens im 14. Jahrhundert zur absolut beherrschenden Identifikationsfigur für künstlerisches Schöpferium aufgestiegen. Er wurde 1480 durch Angelo Poliziano erstmals in volkssprachlicher, nach den Regeln antiker Rhetorik geformter Lyrik auf die Bühne gebracht und erlangte in Claudio Monteverdis *L'Orfeo: Favola in musica* von 1607 als erster Opernheld der Musikgeschichte musikdramatische Ehren, wo er in der Schlussapothese von seinem Vater Apollon in himmlische Gefilde erhoben wird – eine *Elevatio*, die seine Unsterblichkeit besiegelte.
- Schöpfungs- und Inspirationsbegriff blieben nach wie vor aktuell und werden in Analogie auch auf die weltliche Musik übertragen: Sei es die göttliche Inspiration oder diejenige durch die Musen – sie bringen die verhüllte göttliche Harmonie oder, poetisch gesprochen, verborgene delphische Bedeutungen zum Ausdruck, die dem Geist die „lieblichste Nahrung“ (Ficino) darbieten und ihn so zur Gottheit vordringen lassen.⁴⁴ In der neuplatonischen Metapher von der ‚anagogischen Umhüllung‘⁴⁵ wird die Dialektik zwischen Verhüllung und Offenbarung fassbar: Der göttliche Lichtstrahl umhüllt sich gerade deswegen, um sich zu offenbaren, da wir ihn in seiner unverhüllten Herrlichkeit nicht schauen könnten. Die Erfahrung göttlichen Glanzes, wie er durch die umhüllenden Schleier durchscheint, wird zur göttlichen Inspiration, der Schleier selbst zum Kunstschönen, symbolisiert in der künstlerischen Vollendung. In der Versöhnung von

⁴⁴ Vgl. Bruggisser-Lanker, Musik, S. 363–371; Ficinos Aussage nach: *De divino furore*, Brief an Pellegrino Allio 1457 (*Lettere* I, S. 19–28): *Quo fit ut non solum auribus blandiatur, verum etiam suavissimam et ambrosie celestis similimum menti pabulum afferat* [...]. Pico zeigte auf, dass in der Bibel wie in den orphischen Hymnen uralte Weisheiten, göttliche Geheimnisse, die ursprünglich nur Eingeweihten vorbehalten waren, zu finden seien, wenn auch unter einer Hülle von Mythen und einem ‚poetischen Schleier‘ verborgen: *Sed [...] ita Orpheus suorum dogmatum mysteria fabularum intexit involucris et poetico velamento dissimulavit* [...]. Vgl. Pico della Mirandola, *Oratio*, S. 74f.

⁴⁵ Dieses Prinzip ist bei Hugo von St. Victor folgendermaßen umschrieben: *Anagogice igitur circumvelatur, quia ad hoc velatur ut amplius clarescat; ob hoc tegitur ut magis appareat. Ejus igitur obumbratio nostri est illuminatio; et ejus circumvelatio, nostri elevatio*. In: *Hier. coel.* II, PL 175, Sp. 946. Vgl. Karfiková, *De esse ad pulchrum esse*, S. 215–217.

Platonismus und Christentum, von neuplatonisch-christlicher Kosmologie und Unsterblichkeitslehre war der Boden bereitet für die Nobilitierung der ‚schönen‘ Künste.

Emotionalisierung und Dramatisierung der Klanggestaltung im Barock

Die genannten Punkte, die auch eine Verschiebung des Denkens hin zu einer auf die praktische Musikausübung ausgerichteten Betrachtungsweise der Musik erkennen lassen, finden sich zusammengefasst auf einem Holzschnitt in einer vielgelesenen Enzyklopädie mit dem Titel *Margarita philosophica*, die ab 1503 in fünf verschiedenen Auflagen erschien. Der Hochschullehrer und Mönch Gregor Reisch präsentiert in diesem umfangreichen Handbuch unter den Sieben freien Künsten, die sich bereits weit aufgefächert hatten, das gesamte menschliche Wissen des Spätmittelalters, darunter auch die neue Ordnung der Musik (siehe Abb. 6).⁴⁶ In der vorangestellten Darstellung unter dem Titel *Typus Musices* steht in der Mitte in voller Größe die personifizierte Lehrmeisterin *Musica* mit einer Tafel in den Händen, auf der in weißer und schwarzer Notation (für Mensuralmusik und *cantus planus*) die sechs Silben (Hexachord) notiert sind, die für die Solmisation nötig sind: *ut-re-mi-fa-sol-la* (C–D–E–F–G–A) in auf- und absteigender Linie. Choral- und Figuralmusik bildeten die Grundlagen für den Musikunterricht in der Renaissance.

Links ist die personifizierte *musica practica* sinnbildlich in Aktion zu sehen: Dargestellt sind Instrumentalisten mit Blockflöte, Laute, Harfe und Portativ (Tragorgel), dahinter prominent neben der *Musica* ein schöpferisch tätiger *poeta* bzw. *musicus* mit Dichterlorbeer, der auf einer *rotula* wohl Texte oder Noten zum Singen bereithält. Als Dichter-Komponist hat

⁴⁶ Der Druck von 1508 inklusive des Texts von Kap. V *De principiis musice* ist online verfügbar unter <https://www.e-rara.ch/sbs/doi/10.3931/e-rara-79801>. Die Darstellung erschien erstmals 1504 in Straßburg (bei Grüninger). Die Deutung dieser und anderer Darstellungen ist spekulativ: Vgl. Gregor Reisch, „Margarita Philosophica“, http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/Reisch_Margarita.html.

er Gesänge (*carmina*) zu verfertigen, wobei viele dies nach Reischs etwas spitzzüngiger Bemerkung eher durch natürlichen Instinkt als vertiefte



Abb. 6: Gregorius Reisch: *Typus musices*, aus: *Margarita philosophica, Liber quintus de principiis musicæ*. (Straßburg: Grüninger, 1508). Exemplar Schaffhausen, Stadtbibliothek, Kst 30, Titelbild ohne Seitenzählung.

Spekulation und Vernunft tun würden.⁴⁷ Der ganz links sitzende Harfenist wird als König David interpretiert, der seit dem frühen Mittelalter als Verfasser der Psalmen die Vereinigung von Poesie und Musik verkörperte. Die *musica practica* und ihre kompositorischen Grundlagen erscheinen aufgewertet, während daneben die *musica speculativa* zu Definition, Ursprung und Unterteilung der Musik, zu Dissonanzen und Konsonanzen und ihren Zahlengesetzmäßigkeiten in den Schatten tritt. Sie wird indes weiterhin repräsentiert durch Tubal in der Schmiede hinten und Pythagoras, der die Hämmer wägt, vorne. Die beiden Figuren Tubal (eine Zusammenführung von Jubal und Tubalkain aus der Genesis) und Pythagoras, dessen Hämmer bzw. Gewichte auf die zahlhaften Proportionen der Musik verweisen, werden nach wie vor als Begründer der Musik angesehen. In der Mitte vorne koordiniert ein junger Mann in tänzerischer Haltung – auf dem Spruchband mit *parsuiant* [Persevant = angehender Herold] betitelt – mit kleiner Trommel in der einen und einem Schlagstock in der andern Hand das Zusammenspiel der unterschiedlichen Stimmen, um für die Ohren unangenehme Dissonanzen zu vermeiden. Er scheint hier in Funktion eines Tanzmeisters (im Mittelalter oft mit Einhandflöte und Trommel dargestellt) zu amten, der das Musikstück kennt und es in eine rhythmisch synchrone Klangbewegung versetzt, auch wenn es Partituren und berufsmäßige Dirigenten zu dieser Zeit

⁴⁷ Reisch unterscheidet drei Gruppen von *musici*, die sich als Instrumentalisten, Komponisten oder Musiktheoretiker verstehen: „Die ersten, die mit den Musikinstrumenten zu tun haben, die auch gut spielen und die Saiten schlagen. Aber warum diese gezupften Saiten und nicht andere den Wohlklang liefern, verstehen sie nicht, noch kennen sie die Theorie dieser Kunst. So sind offensichtlich fast alle unsere Harfenspieler. Die Zweiten sind die, welche Lieder schaffen, wozu sie eher durch natürlichen Antrieb als durch Theorie und Überlegung gebracht werden, und diese nennt man ‚Poeten‘. Viele von ihnen schaffen Lieder, aber deren Harmonien und Proportionen können sie überhaupt nicht erklären. Die Dritten sind solche, die, auch wenn sie weder auf Instrumenten und Saiten spielen noch Lieder schaffen können, davon dennoch ein erfahrenes Urteil haben (*de his tamen iudicandi peritiam habent*).“ http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/Reisch_Margarita.html.

noch gar nicht gab. Im übertragenen Sinne ließe sich seine Funktion dennoch begreifen als die eines kundigen Kapellmeisters,⁴⁸ der den zeremoniellen Ablauf und die Struktur, die wohlgeformte harmonische Proportionalität und den geistigen Sinn der Musik versteht und damit die beiden Sphären von Praxis und Theorie verbindet.

Die Zuwendung zur ‚Welt-Innenseite‘, die anthropozentrische Perspektive wie die Dynamik der menschlichen Selbstentfaltung, die auch Züge der Selbstverherrlichung im Sinne des Menschen als *secundus deus*, als eines zweiten (Nach-)Schöpfers beinhaltet, trugen maßgeblich zur Beschleunigung der Kunstentwicklung bei.⁴⁹ Im Bereich der Astronomie kam es zum umstürzenden Wandel in der Weltanschauung: Den signifikanten Denkanstoß am Umbruch zur Frühen Neuzeit lieferte das heliozentrische Weltsystem des Kopernikus, der seine Thesen 1510 veröffentlichte. Seine Einsicht war, dass der Mittelpunkt der Erde nicht der Mittelpunkt der Welt ist, sondern lediglich der Mittelpunkt der Mondbahn. Und: Die Sonne bewegt sich nicht um die Erde, sondern die Erde dreht sich wie die Planeten um ihre Achse und die Sonne, die das Licht, die Seele oder die Lenkerin der Welt genannt werde. Er beschwört „die bewunderungswürdige Symmetrie der Welt und einen festen harmonischen Zusammenhang zwischen der Bewegung und der Größe der Bahnen, wie man ihn auf andere Weise nicht finden kann.“⁵⁰ Diesen harmonischen Bauplan des Weltenschöpfers nachzuzeichnen, machte sich hundert Jahre später Johannes Kepler in seiner Weltharmonik (*Harmonices mundi*, 1619) zur Aufgabe, ebenfalls anknüpfend an die Erkenntnisse

⁴⁸ 1498 oder 1501 schuf Maximilian I. für Georg Slatkonja erstmals die Stelle eines Kapellmeisters seiner kaiserlichen Hofkantorei. Vgl. auch den Holzschnitt im *Weißkunig*, Bl. 33, in der er – ebenfalls mit einem Stab in der Hand – eine „Cantorey“ zur Ehre des Herrschers errichtet. Auch hier sind alle bekannten Instrumente dargestellt, die zur *harmonia* beitragen. Entworfen um 1497–1515, gedruckt erst 1775, <https://musical-life.net/kapitel/hofmusik-und-repraesentation>.

⁴⁹ Vgl. Kaden, Abschied, S. 270–273 und 280.

⁵⁰ Herrmann, Harmonie, S. 75.

über die Harmonie der Musik, in deren Tonarten die extremen Bewegungen der Planeten abgebildet seien: ⁵¹

Es sind also die Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende mehrstimmige Musik (durch den Verstand, nicht das Ohr fassbar), eine Musik, die durch dissonierende Spannungen gleichsam durch Synkopen und Kadenzen hindurch (wie sie die Menschen in Nachahmung jener natürlichen Dissonanzen anwenden) auf bestimmte, vorgezeichnete, je sechsgliedrige [sechsstimmige] Klauseln lossteuert und dadurch in dem unermesslichen Ablauf der Zeit unterscheidende Merkmale setzt.

Mit der Enthierarchisierung des Kosmologischen, das seiner spirituellen Fundierung verlustig ging, lässt sich der Kosmos nurmehr mit irdischen Erfahrungswerten und wissenschaftlicher Ratio ermessen.

Der Rationalismus und Empirismus in Ausrichtung auf die klangliche Differenzierung und Verdeutlichung setzte sich mit der Fokussierung auf den auditiv wahrnehmbaren Klang auch in der Musik durch – sei es in der Kompositionstechnik oder der vokal-instrumentalen Darbietung. Er gründete auf der Entwicklung des Instrumentariums, das sich im Laufe des 16. Jahrhunderts in ganze Instrumentenfamilien ausdifferenzierte und eine klangsinnliche Vielfalt ausbildete, wie sie wohl seither nicht mehr erreicht wurde. Den einzelnen Instrumenten und ihren spezifischen Klangwirkungen, seien es Bläser oder Streicher, wurden allegorische Bedeutungsgehalte hinterlegt, wie sie aus der Bukolik, der Mythologie oder aus funktionalen Kontexten, etwa der herrschaftlichen Repräsentation, bekannt waren.

Die Kompositionsweise revolutionierte sich durch eine *seconda pratica*, eine ‚zweite Art‘ der musikalischen Satztechnik, welche die Ausdrucksformen in ihrer erregenden Wirkung auf das Gemüt geradezu potenzierte: Auf der Basis des *basso continuo*, über dem sich die übrigen

⁵¹ Herrmann, Harmonie, S. 94.

Stimmen im Mit- und Gegeneinander frei entfalten konnten, verlebendigte sich die Stimmführung, die aus dem Korsett des strengen Kontrapunktes befreit war. Claudio Monteverdi gab sie als *seconda prattica*, *overo perfettione della moderna musica* 1605 im Vorwort zu seinem 5. Madrigalbuch vorsorglich als seine Erfindung aus, in dessen Madrigalen er sie gleich erprobte. Durch die expressivere Verwendung von Dissonanzen wurde es möglich, emotionale Gefühlslagen noch wirkungsvoller abzubilden. Der von den Protagonisten empfundene Schmerz, in dem sich der Rezipient beim Hören wiedererkannte, verwandelte sich in musikalische Schönheit, die in der ästhetischen Abstrahierung eine Trostfunktion zu entfalten vermochte. Über den Einbezug affektiver Figuren, eigentlicher „Pathosformeln“ (Aby Warburg),⁵² entschied lediglich der *sensus*, das rhetorisch-klanglich kalkulierende Feingefühl des Komponisten. In der Textbehandlung wurde damit eine neue Form von Artifizialität freigesetzt, die den Komponisten dramatische Gestaltungselemente bescherte, welche sie im virtuoson Spiel der Klangfarben und Klangkonstellationen weiterentwickeln konnten. Im Wechsel mit feinen, auch polyphon strukturierten Abschnitten oder Echowirkungen verstärkte der Wechsel in der Dynamik und Tonalität den Eindruck akustischer Effekte, die die Hörer faszinieren mussten, zumal auch der Klangraum etwa bei mehrchöriger Musik eines Giovanni Gabrieli oder Claudio Monteverdi in Venedig bewusst in die Komposition miteinbezogen wurde. Die wohlproportionierten Klänge verschiedener im Raum aufgestellter Klangkörper, bestehend aus Stimmen und vielfältigem Instrumentarium, evozierten in ihrer überwältigenden Klangfülle die Manifestation göttlicher Herrlichkeit, wenn sie in der Basilica San Marco unter den goldenen Mosaikkuppeln verhallten.

Der pythagoreische Harmoniebegriff, der seit Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* (1450) mit Bezug auf die musikalische Intervallstruktur

⁵² Unter „Pathosformel“ versteht man in der Kunstgeschichte die prägnante formelhafte Darstellung gewisser Gebärden als Ausdrucksformen emotionaler Erregtheit und Gemütsverfassung. Zur Genese der Pathosformel vgl. die Vorbemerkung der Herausgeber zu Warburg, Werke, S. 31–38.

Eingang auch in die Architekturtheorie gefunden hat, bot seit Anfang des 17. Jahrhunderts die Grundlage für konkrete Bezugnahmen der beiden Kunstgattungen untereinander. Sie sollten sich in der Baukunst in der Metapher der ‚gefrorenen Musik‘ (Schelling)⁵³ verdichten, die als ephemere Kunst in einem Bauwerk zu einer festgefügteten Struktur gerann, während sich in der Musik die Architektonik als räumliches Äquivalent generell auf den objektiv-formalen Aspekt der Konstruktion bezog. Die Musik wurde seit dieser Zeit denn auch häufig insgesamt als architektonisches Bauwerk beschrieben, bei Robert Fludd (1574–1637) dargestellt im vielfach verschlüsselten Sinnbild des Tempels, in dem die Göttin *Concordia* herrscht (siehe Abb. 7)⁵⁴. Im linken Turm des phantastischen Sakralbaus, dessen Fassade voll mit komplexen harmonischen Diagrammen versehen ist, thront über einem Säulenmonochord und einer Knickhalslaute Apollon, während zuoberst über einem Uhrwerk mit Sternzeichen (für den Kosmos) und Musiknoten (für die Musik) Chronos, Symbol der verfließenden Zeit, mit seiner Sichel auf einer Sanduhr balanciert. Ganz unten im ‚mathematischen‘ Fundament des Baus in einem gewölbartigen Raum ist die Schmiede des Pythagoras angesiedelt, der gleich aus einer Tür im Hintergrund den dreidimensionalen Raum betritt. Im selben Turm oberhalb der Musica-Szene sind zwei rundbogige Eingangsporten durchbrochen, zu denen Treppen hinauf ins schwarze Innere führen. „Die beiden Türen bedeuten die Ohren, die Hörorgane, ohne die man einen entstandenen Klang nicht vernehmen kann, und nur durch

⁵³ Der Ursprung des Begriffs ist nicht mehr sicher zu klären, er stammt vermutlich aus dem Umfeld der Jenaer Romantik. Als Urheber gilt Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, der im Rahmen seiner 1802/1803 in Jena gehaltenen Vorlesung zur Philosophie der Kunst (gedruckt erst 1859) erstmals den synonymen Begriff der „erstarrten Musik“, in Gesprächen aber auch den der „gefrorenen Musik“ gebrauchte. Die Abwandlung der Metapher zur „gefrorenen Musik“ könnte möglicherweise eher beiläufig in der zunehmend polemisch werdenden Auseinandersetzung entstanden sein; die Gebrüder Schlegel verwendeten ihn ebenfalls.

⁵⁴ Vgl. Gutknecht, Musik, S. 91–116. Das Werk von 1617 ist betitelt mit: *Utriusque cosmi maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque technica Historia, in duo Volumina secundum Cosmi differentiam diuisa*, Oppenheim 1617, S. 159–163. Die ausgefaltete Beilage mit der Abbildung des Musiktempels findet sich im Digitalisat des Exemplars der UB Basel (<https://doi.org/10.3931/e-rara-88822>) als Bild 391.

sie gelangt man in den Tempel.“⁵⁵ Durch die Stufen des Lernprozesses gelangt man zum Ziel, der Teilnahme an der *harmonia mundi*.

Die Orgelpfeifen nehmen Bezug auf Urania, eine der neun Musen, der eigentlich die *inventio astronomiae* zugeordnet ist, die nun aber umgedeutet wird als Personifikation der himmlischen Musik. Die Siebenzahl der Pfeifen spielt auf die vollkommene Harmonie an, die drei Türme über den Arkaden lassen sich als *trias harmonica* oder „Drey-Einigkeit“ (göttliche Trinität) deuten, die *trias harmonica perfecta* bildet als Dur-Dreiklang auch die Grundlage der barocken Satzstruktur.⁵⁶ Das Bildprogramm in der *Descriptio* von Fludd besagt, dass der Kundige jedes Detail dieses Bauwerks bemerken werde, in dem Apolls harmonischer Geist alles bewegt, „jener Odem (*spiritus*) der Musik, der sanft über die Seelen der Lebewesen fährt und sie erfreut, wie der Zephyrus durch die gesamten inneren Nerven dieses Baus zu wehen pflegte und die Begehrlichkeiten des Menschen beseitigte, durch seine Lieblichkeit die Wildheit der bösen Dämonen besänftigte und ihnen gleichsam *humanitas* verlieh“.⁵⁷

Lebendig blieb als Gegenstück zur *musica mundana* überdies die Idee der *musica humana*, die Verwandtschaft der Harmonie mit dem Mikrokosmos von Körper und Seele, wenn Georg Philipp Harsdörffer die gleiche Gestimmtheit der Musik und des aus vier Elementen bestehenden Körpers verantwortlich macht für deren wundersame Wirkungen.

⁵⁵ Zitiert nach Gutknecht, Musik, S. 114: *Duae januae aures, auditus organa, significant, sine quibus sonus editus non percipitur nec in hoc templum fit ingressio, nisi per ipsas.*

⁵⁶ Gutknecht, Musik, S. 106–107, 109 und 111.

⁵⁷ Gutknecht, Musik, S. 100. *Cupidus ergo oculis animadvertet scientificus quamlibet hujus structurae partem, nec ejus minimam portiunculam contemnet, quia tam in qualibet parte, quam in ejus toto movetur anima illa Apollinis harmonica, et spiritus ille Musicae, animalium animas suaviter permulcens et laetificans per omnes hujus structurae nervos more Zephyri solitus est afflare rapiens secum hominis cupiditates, Demonumque malignorum rabiem sua suavitate compescens, ipsos quasi humanitate quadam imbuens.* Vgl. die Originalausgabe der UB Basel (Anm. 55), S. 162 (bzw. online Bild Nr. 395).

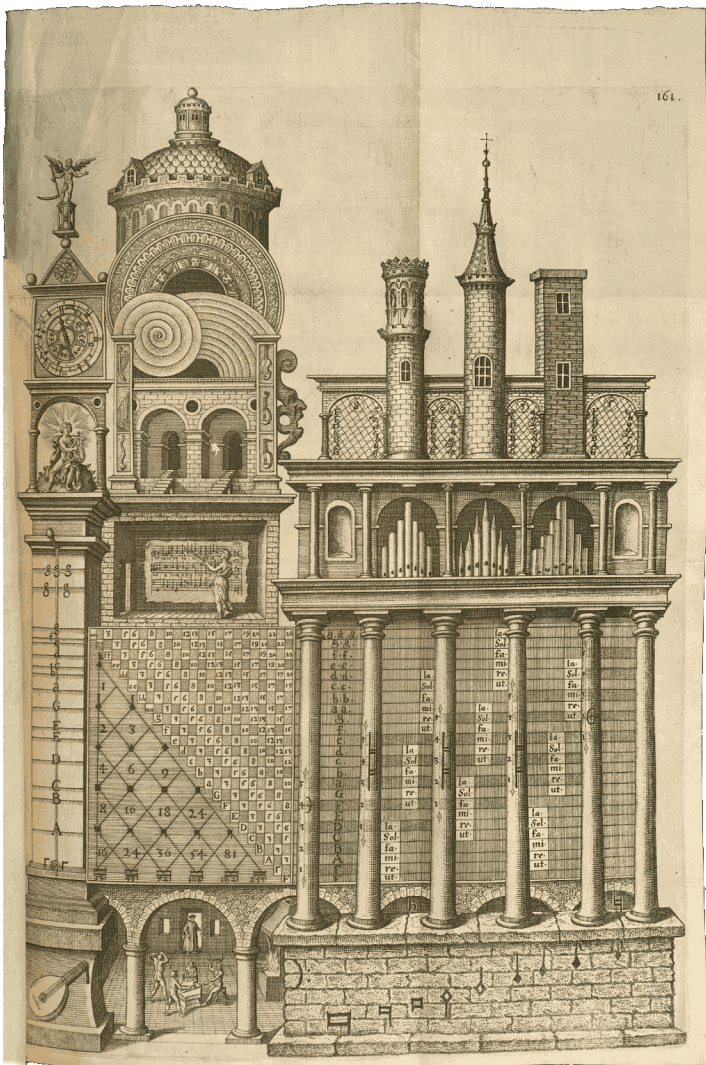


Abb. 7: Robert Fludd: *Templum musicae* des Apollon auf dem Parnass, in: *Utriusque cosmi [...] historia*, Oppenheim 1617, Beilage zu S. 161.

Seine allegorische Überhöhung der Formel der *concordia discors* bzw. *discordia concors* (nach Franchino Gafori 1508) als einer musikalischen Allegorie gipfelte in der Feststellung: „Unser Leben ist nichts anders als eine künstliche [kunstreiche] Music“, verfasst „in einer rechtgleichen Ungleichheit“ – der Übereinstimmung von Unterschiedlichem bezüglich der klingenden Harmonie und ihren Ähnlichkeiten mit dem menschlichen Organismus. Er nennt die „Lebensgeister“ (die der Oberstimme entsprechen), das „Gebüt“ und das „Fleisch“ (in den Mittelstimmen), sowie die „Gebeine“, die er mit der Grundstimme gleichsetzt. Die daraus entspringende Zuneigung zur Musik ist denn auch „gleichsamb ein Vorgesmack deß ewigen Lebens / dessen die Frommen in Gottes Wort vergewissert“ seien.⁵⁸

Klassik und Romantik: Das autonome Kunstwerk und die Kunstreligion

Die Idealisierung der Musik und ihrer ethischen Bestimmung äußerte sich im Zuge der neuen, verselbständigten Ästhetik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend in der ubiquitären Formel des Wahren, Schönen und Guten, die als tiefste und umfassendste Verbindung des empfindenden, glaubenden und gestaltenden Menschen, seiner Sinnlichkeit, Vernunft und sittlichen Bildung galt.⁵⁹ Diese zentralen Epitheta eines spezifisch bürgerlichen, ‚höheren‘ Humanitätsverständnisses wurden im Nachgang zur literarischen Weimarer Klassik besonders der Trias Haydn, Mozart und Beethoven zugeschrieben, die im Zusammenhang mit der Verklärung Mozarts schon ab 1810 als Vertreter der musikhistorisch herausgehobenen, höchsten Kunstperiode der sogenannten Wiener Klassik galten. Deren Merkmale lassen sich in Anlehnung an E. T. A. Hoffmann schlagwortartig mit der Idealisierung der Natur, der Individualisierung im tiefen Eindringen in das menschliche Gemüt, mit Allgemeinverständlichkeit und Schlichtheit der musikalischen Sprache, mit

⁵⁸ Zitiert in Scherliess, Musikinstrumente, S. 234 bzw. 239.

⁵⁹ Vgl. dazu ausführlich Kurz, Das Wahre, Schöne, Gute.

Mannigfaltigkeit, die sich notwendig zum Ganzen zusammenschließt, oder mit dem Aufscheinen der Idee in der ausgewogenen Durchdringung von Form und Stoff umschreiben.⁶⁰ Das säkulare autonome Kunstwerk, nicht mehr auf bestimmte Funktionen angelegt, wird in der Romantik zum Ort der Ganzheits- und Selbsterfahrung und so zu einer Quelle von Sinn. Die Auffassung, dass Musik um ihrer selbst willen gehört werden soll, ja dass Instrumentalmusik gerade dadurch, dass sie begriffs-, objekt- und zwecklos ist, das Wesen der Musik rein und ungetrübt verkörpert, entstand um 1800. Die andächtige ästhetische Kontemplation wurde zur religiösen Erfahrung. Ludwig Tieck verstieg sich sogar zur Behauptung, dass „die Tonkunst [...] gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“ sei.⁶¹

Mit dem Aufstieg der Instrumentalmusik entstand das Orchester als ein in seiner instrumentalen Zusammensetzung fest umrissener und doch äußerst wandelbarer Klangkörper, der in verschiedenen Ausprägungen bis heute Bestand hat. In griechischen Tempelbauten nachempfundenen Konzert- oder ‚Tonhallen‘, in welchem die stets stärker besetzten professionellen Sinfonieorchester einem bildungsbürgerlichen Publikum ‚klassische Musik‘ zu Gehör brachten, materialisierte sich Fludds imaginärer Musiktempel gleichsam in der Lebenswirklichkeit. Was als große Kunst galt, wurde ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts in diesen neu entstehenden Kunsttempeln zelebriert, die auch in ihrer Architektur ‚wahre Klassizität‘ spiegelten. Wenn Franz Liszt, der 1865 die niederen Weihen empfangen hatte, in der Soutane dirigierte, musste sich der Zuhörer in einen Sakralraum versetzt glauben. Eduard Hanslick berichtet: „Wenn er manchmal die Hand weit ausstreckte über Sänger und Musiker, da sah es mehr wie ein Segnen aus, als wie ein Dirigieren.“⁶² Hans Robert Jauss gab allerdings zu bedenken, dass „die Verehrung großer

⁶⁰ Vgl. Finscher, Art. „Klassik“.

⁶¹ Tieck/Wackenroder, Phantasien, S. 114. Vgl. auch Dahlhaus, Idee, S. 84; Auerochs, Entstehung, S. 482–502.

⁶² So beim ersten Musik- und Sängerfest in Pest 1865. Vgl. dazu Abb. und Text bei Schwab, Konzert, S. 128f. (dort auch das Zitat).

Kunst im ästhetischen Kult“ eine spezifische Nostalgie der romantischen Ästhetik sei; „ihre Kunstreligion, die das Vakuum ausfüllen wollte, das die Religionskritik der Aufklärung hinterließ, konnte den Makel eines Surrogats nie ganz verbergen.“⁶³ Doch als Religionsersatz in Zeiten der Säkularisierung allein lässt sie sich letztlich kaum schlüssig erklären – viel eher als Endpunkt eines Transformationsprozesses innerhalb eines jahrhundertealten Weltbildes, in dem die Künste, besonders die Musik, immer schon die Funktion hatten, den Himmel zu öffnen. Geradezu hymnisch war diese Sicht von Martianus Capella in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* in Szene gesetzt worden anhand der archetypischen Figur der *Harmonia*, die im Finale unter Gesang und den vereinten Klängen aller Instrumente strahlend (wieder) in den Himmel einzieht.⁶⁴

Entscheidend für ihren ins Religiöse emporstilisierten Status war die Kunstrezeption, welche die Erfahrung der göttlichen Epiphanie auf die Erfahrung von sakraler Musik eines Bach oder Händel übertrug, die sich durch ihre Fähigkeit zur Evozierung des Erhabenen – der von hingerissener Ehrfurcht und angstvollem Schaudern erfüllten Ahnung der Größe Gottes wie der Natur – auszeichnete. Da in der Musik jene aller Sprachlichkeit entrückten Empfindungen hervorgerufen werden konnten, war es denn auch diese philosophisch-ästhetische Kategorie, die zur romantischen Vorstellung einer ‚heiligen Tonkunst‘ führte. Die Sakralisierung der von allen Funktionen, Texten und schließlich dem Anschaulichen und Affektiven losgelösten ‚reinen‘ Kunst als Offenbarung des ‚Absoluten‘ wurde schließlich geradezu zum Signum des neu sich formierenden bürgerlichen Zeitalters und seiner Musikkultur.⁶⁵ In dieser Absolutsetzung des zweckfreien Kunstschönen lauerte jedoch auch die Gefahr der Trivialisierung bis hin zum sentimental-süßlichen Kitsch, der nur auf Eingängigkeit und schönen Schein setzt und umstandslos die Gefühle

⁶³ Jauss, *Erfahrung*, S. 941.

⁶⁴ Vgl. Martianus Capella (4. od. 5. Jh.), *Hochzeit*, S. 302–305, danach nähere Ausführungen zur Macht der Musik bis S. 329.

⁶⁵ Vgl. Dahlhaus, *Idee*, S. 23.

anspricht, sei es ein Operettenschlager oder eine Salonschnulze für das Klavier. Die Grenzen sind des Öfteren fließend, da Kunst wie Kitsch ihren Sitz im Leben haben. Was an geschmackloser Banalität nicht sein darf, wird nach dem Urteil ‚wahrer‘ Kenner verdammt (falls diese nicht selbst ihren diesbezüglichen Sehnsüchten verfallen) – oder wie Wolfgang Braungart feststellte: Kitsch ist das schlechte Gewissen der Kunst.⁶⁶

Der Bruch mit dem Schönheitsprinzip klanglicher Harmonie in der Moderne

Unter dem Primat der Wahrheit und des Ausdrucks hat der junge Schönberg in seinem 2. Streichquartett von 1908, das in Wien einen Skandal provozierte („ein Attentat auf die Ohren“),⁶⁷ dieses Jahrhunderte alte Schönheitskonzept in einem Akt der Dekonstruktion schließlich definitiv gesprengt. Emanzipation der Dissonanz hieß seine Losung! Dies hatte die Aufhebung des Auflösungszwanges dissonanter Klänge zur Folge, was der längst bis an die Grenzen ausgereizten kadenzharmonischen Tonalität den endgültigen Todesstoß versetzte. Schönberg war sich durchaus bewusst, spätestens mit den rein atonalen Klavierstücken op. 11 von 1910 „alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben“.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Braungart, Kitsch, S. 4.

⁶⁷ Max Kalbeck, der Brahms-Biograph, im Wiener Tagblatt am 24.12.1908 zum Streichquartett „dieses Herrn, das im *Roséquartett* seine ‚Uraufführung‘ mit knapper Not erlebte“: „Wie das Erscheinen dieser Katzenmusik aus einem künstlerischen in ein lokales Ereignis umschlug, da es einen beispiellosen Skandal provozierte, so ist auch die Komposition und ihre Art kein ästhetischer, sondern ein pathologischer Fall. Zur Ehre des Komponisten wollen wir annehmen, dass er klangtaub, also unzurechnungsfähig ist und nicht weiß, an welchem beklagenswerten Übel er leidet. Sonst müsste das Quartett als grober musikalischer Unfug qualifiziert und sein Verfasser von der Sanitätspolizei in Anklagezustand versetzt werden. Womit es die Abonnenten des Roséquartetts verschuldet haben, dass dessen Primarius ein solches nichtsnutziges Attentat auf ihre Ohren zuzulassen für gut befand, entzieht sich unserer Kenntnis [...]“. Zitiert nach Eybl, Befreiung, S. 195.

⁶⁸ So Schönberg im Programmheft der ersten Aufführung am 10. Januar 1910. Vgl. Keil, Dissonanz, S. 187; Schönberg, Stil, S. 105–137, vor allem S. 105–109. Schönberg hält jedoch am göttlichen Schöpfungsbegriff wie an den Gesetzen der Natur und der Ordnung, Logik und Form fest.

Schock und Provokation war auch das Ziel avantgardistischer Strömungen des Dadaismus, Futurismus oder Surrealismus – Kunststrichtungen, die dazu führten, dass dieses aus den Anfängen europäischer Kultur stammende Gedankengebäude von Harmonie und Schönheit weitgehend obsolet wurde oder höchstens noch *ex negativo* als Kontrastfolie wirksam blieb. Wer sich dem Fortschritt verweigerte, widersetzte sich dem Anspruch der Moderne auf ständige Innovation und verfiel dem Verdikt eines reaktionären, überholten Traditionalismus.

Die Befreiung von Regeln bedeutet jedoch nicht per se Freiheit der Gestaltung, sondern führt nicht selten in die totale Beliebigkeit. Heute existieren keine verbindlichen Maßstäbe mehr; als Kompensation für die aufbrechende Leere dient die Ästhetisierung, die sowohl die individuelle Selbststilisierung wie die gesellschaftliche Inszenierung der Alltagswelt betrifft, etwa in der Produktion von ästhetisch attraktiven Konsumgütern mittels Design und Werbung.⁶⁹ Das Symptom des Verschwindens 'echter' Schönheit, die sich der Scheinhaftigkeit, einer formalistischen Ästhetik oder oberflächlicher, schablonenhafter Glätte verdächtig sieht, verdient durchaus eine erneute Reflexion, genauso wie der Kunstbegriff an sich. Hartmut Rosa etwa verteidigt die Kraft der Schönheit, um im Resonanzraum der Künste „die Möglichkeit einer gelingenden Beziehung zur Welt und damit reales Glück“ zu erfahren, aber auch, um in existentiellen Lebenslagen wie Einsamkeit und Verlassenheit, Melancholie, Schmerz oder Liebe einen Widerhall der Kunst im eigenen Selbst zu empfinden, der solche Gemütsbewegungen verwandelt und es möglich macht, sie in der ästhetischen Distanzierung zu integrieren: „Was wir als Schönheit erfahren, ist die zum Ausdruck gebrachte Möglichkeit einer resonanten Weltbeziehung, die Möglichkeit einer Art des In-der-Welt-Seins, in der Subjekt und Welt einander antworten.“⁷⁰

⁶⁹ Vgl. Liessmann, Philosophie, S. 175–188, hier S. 187, bzw. allgemein Oldemayer, Alltagsästhetisierung.

⁷⁰ Beide Zitate Rosa, Resonanz, S. 482.

Allen Kassandrarufen zum Trotz war und ist nach wie vor manchen Komponisten jener Wesenszug ins Transzendente, die Suche nach ewiger Wahrheit und einer göttlichen Ordnung, eigen, aber auch das schöpferische Streben nach neuen Klanglandschaften, Raumkonzepten und Strukturbildungen von unverwechselbarer Schönheit. Der russisch-deutsche Komponist Alfred Schnittke, der nach dem 2. Weltkrieg die postmoderne Polystilistik im Glauben an die Koexistenz aller Zeiten und musikalischen Stilrichtungen mitbegründete, empfand dieses Bewusstsein auf der Suche nach einer verlorenen Einheit und Vollkommenheit deutlich.⁷¹

Für mich ist das Komponieren nicht nur eine Sache des Verstandes und auch keine bloße Spielerei, sondern ich habe die Empfindung, auch wenn ich sie nicht genau deuten kann: Die gesamte Musik stützt sich auf etwas, was es außerhalb der Musik gibt, auf eine Ordnung, die nicht nur musikalisch ist. Die Musik ist eine von vielen möglichen Spiegelungen dieser höheren Ordnung. Deswegen sind alle Musikwerke Versuche, ein wenig von dieser Ordnung zu zeigen. Manchmal gelingt es, sie gut zu spiegeln, manchmal gelingt dies nicht sehr gut. Ich bewege mich seit Jahren, ja Jahrzehnten innerhalb dieser Grundordnung des gesamten Musikdenkens. [...] Solange der Mensch lebt, kann er den Sinn dieser Ordnung nicht begreifen. Aber er gehört ihr an.

Hier scheint noch einmal die Faszination für dieses religiös beglaubigte Harmonie-Modell auf, das auf dem Theophaniedanken beruht, einer unbegreiflichen Anmutung des Göttlichen durch sinnlich affizierende,

⁷¹ Alfred Schnittke im Gespräch mit Lutz Lesle am 21.10.1986, das Zitat in Lesle, Mit-schaffen, S. 25. Vgl. dazu auch Bruggisser-Lanker, Paradoxien, S. 50–54 und 69–70.

ästhetisch erfahrbare Erscheinungen, die einer Erleuchtung gleichkommt.⁷²

Und trotzdem: Es handelte sich in seinen Ursprüngen letztlich um ein auf das Jenseits ausgerichtetes Ordnungsmuster, das auch im weltlichen Bereich hierarchisch aufgebaut war und für jedermann als allein wahre Realität zu gelten hatte, mit und in der man zu leben hatte. Dieses allgemeingültige Weltbild der *harmonia mundi*, deren absolute Einheit stets neu konstituiert werden musste, hat im Zuge von Aufklärung und Säkularisierung seine Deutungsmacht und Ordnungsfunktion verloren. Doch wenn eine derartige Einheit in der Koinzidenz, im Zusammenfall ihrer Gegensätze (*coincidentia oppositorum*) das Chaos und das Negative nicht mehr integrieren kann, wird sie von den antagonistischen Kräften zerrissen, sie zerspringt, ja implodiert, was auch in den Künsten deutlich wird.⁷³ Alfred Schnittke unterwarf seine Werke zwar weiterhin dem Prinzip einer inneren Ordnung, die dahinter stehende Sinnstiftung konnte aber nicht mehr im ursprünglichen Verständnis einer allumfassenden Harmonie nur konstruktiv sein, sondern zeigt sich zuweilen auch destruktiv als Reflex des Ungenügens oder des teuflisch Bösen, etwa wenn Passagen reiner Schönheit unvermutet ‚kippen‘ und sich in fürchterliche Klangballungen auflösen. Im 4. Violinkonzert bezeichnet er solch klicheehaft schöne „Plüschmelodien“, die als *fatum banale* oder „falsche Erlösung“ erscheinen, als „geschminkte Leichen“. ⁷⁴ Wahrhafte klangliche Schönheit ist heutzutage nicht mehr ohne Preis zu haben.

⁷² Vgl. Eusterschulte, *gratia*-Konzeption, S. 115. Zum Theophanie-Begriff: Das Seiende insgesamt ist bei Dionysius und Eriugena Theophanie, Erscheinung Gottes als des selbst Nicht-Erscheinenden, ein dialektisches Verhältnis von Verborgensein und Erscheinung. Sie ermöglicht es, das Seiende insgesamt als die lichthafte Entfaltung der Verborgenheit Gottes zu erkennen. Durch die Gnade der Erleuchtung (*illuminatio*) wird dem Menschen die Erkenntnisfähigkeit zuteil, dieser jedoch soll – die Welt der Tugenden vor Augen – in einer anagogischen Bewegung nach dem Licht der Weisheit und des Lebens streben. Dionysius Areopagita bettete den spezifischen Lichtglanz der Schönheit und Anmut in ein Konzept des göttlichen Lichtwirkens ein und verschränkte so den Theophaniedanken mit dem platonischen Eros-Konzept.

⁷³ Nach dem Koinzidenz-Begriff des Nikolaus von Kues, vgl. Thiel, Bild, S. 124.

⁷⁴ Zitat in Lesle, Mitschaffen, S. 95f.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Baldassare Castiglione, *Der Hofmann* [1508–1516, überarbeitete Fassung 1528]. *Lebensart in der Renaissance*, aus dem Italienischen von Albert Wesselski, Berlin 1996.
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *Über die himmlische Hierarchie, Über die kirchliche Hierarchie*, eingeleitet, übersetzt und mit Anm. versehen von Günter Heil (Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 22), Stuttgart 1986.
- Ekkehard IV., *Casus sancti Galli*. *St. Galler Klostergeschichten*, übersetzt von Hans F. Haefele, mit einem Nachtrag von Steffen Patzold, Darmstadt 2013.
- Fludd, Robert, *Utriusque cosmi maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque technica Historia, in duo Volumina secundum Cosmi differentiam diuisa*, Oppenheim 1617.
- Gregor Reisch, *Margarita philosophica, Liber quintus de principiis musice*, Straßburg: Grüninger, 1508. <https://www.e-rara.ch/sbs/doi/10.3931/e-rara-79801> (letzter Zugriff 21.07.2025).
- Guido von Arezzo, *Micrologus*, hrsg. von Josephus Smits van Waesberghe (*Corpus Scriptorum de Musica* 4), [Rom] 1955.
- Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, in: *Opera omnia III/IV* (PL 82), Paris 1850.
- Johannes Ciconia, *Nova Musica and De Proportionibus* [1411], *New Critical Texts and Translations on Facing Pages*. With an Introduction, Annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Oliver B. Ellsworth, Lincoln/London 1993.
- Johannes de Grocheo, *De musica*: Ernst Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu hrsg. mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Leipzig 1943.
- Johannes Scotus Eriugena, *Die Stimme des Adlers*. Homilie zum Prolog des Johannesevangeliums (865–870), übertragen und ausführlich kommentiert von Christopher Bamford (übersetzt von Martin van Ditzhuyzen), Zürich 2000.

- Martianus Capella, Die Hochzeit der Philologia mit Merkur, übersetzt, mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anm. versehen von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005.
- Marsilio Ficino, Lettere I: Epistolarum familiarum liber I, hrsg. von Sebastiano Gentile, Florenz 1990.
- Marsilio Ficino, Über die Liebe oder Platons Gastmahl (lat.–dt.), übers. von Karl Paul Hasse, hrsg. von Paul Richard Blum, Hamburg 2004.
- Nikolaus von Kues, De beryllo. Über den Beryll (1458/59), online unter <https://cusanus-portal.de/>.
- Nikolaus von Kues, Sermones IV (1455–1463), Fasciculus 3, hrsg. von Walter Andreas Euler und Harald Schwaetzer (Nicolai de Cusa Opera Omnia 19/3), Hamburg 2002.
- Nikolaus von Kues, Philosophische und theologische Schriften. Studienausgabe, auf der Grundlage der Übersetzung von Anton Scharpff hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Eberhard Döring, Wiesbaden 2005.
- Pico della Mirandola, Oratio de hominis dignitate – Rede über die Würde des Menschen (lat.–dt.), Stuttgart 1997.
- Schönberg, Arnold, Stil und Gedanke, hrsg. von Ivan Vojtec, Frankfurt a.M. 1992.
- Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Anhang einiger musikalischer Aufsätze von Joseph Berglinger, in: Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800, hrsg. von Barbara Naumann, Stuttgart/Weimar 1994, S. 83–120.

Literatur

- Auerochs, Bernd, Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006.
- von Balthasar, Hans Urs, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Bd. III/I: Im Raum der Metaphysik, Teil I: Altertum, Einsiedeln ³2009.
- Beierwaltes, Werner, *Aequalitas numerosa*. Zu Augustins Begriff des Schönen, in: Wissenschaft und Weisheit. Zeitschrift für augustinisch-franziskanische Theologie und Philosophie der Gegenwart 38 (1975), S. 140–157.
- Beierwaltes, Werner, Der Harmonie-Gedanke im frühen Mittelalter, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 45 (1991), S. 1–21.
- Braungart, Wolfgang, Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, in: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2002, S. 1–24.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz, Göttingen 2010.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Notker Balbulus – *qui composuit sequentias*, in: Musik und Liturgie 135 (1/2010), S. 14–19.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Gregor der Große und der Gregorianische Choral: Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration, in: Kanon in der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, hrsg. von Klaus Pietschmann/Melanie Wald, München 2013, S. 215–267.
- Bruggisser-Lanker, Therese, „Sich dem Unfassbaren annähern“ – Mystische Paradoxien in der Musik Alfred Schnittkes, in: Das Unsagbare sagen. Mystische Aspekte in zeitgenössischer Literatur, Kunst und Religion, hrsg. von Marco Baschera u.a., Würzburg 2017, S. 43–70.
- Bruggisser-Lanker, Therese, Sakralisierung der Intimität. Affektive Trauergestik in Josquins *Stabat mater*, in: Hymnus und Gebet. Gattung- und Gebrauchswechsel liturgischer Lieder in Mittelalter und Früher Neuzeit (Liturgie und Volkssprache 6), hrsg. von Pavlina Kulagina/Franziska Lallinger, Berlin 2022, S. 189–211.
- Dahlhaus, Carl, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.

- Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a.M. 1998.
- Eusterschulte, Anne, *Pulchritudinem esse gratiam quamdam vivacem et spiritalem*. Theologisch-philosophische Voraussetzungen der *gratia*-Konzeption bei Marsilio Ficino, in: *Gratia. Mediale und diskursive Konzeptionalisierungen ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne*, hrsg. von Anne Eusterschulte/Ulrike Schneider, Wiesbaden 2018, S. 107–132.
- Eybl, Martin (Hrsg.), *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 10), Wien 2004.
- Finscher, Ludwig, Art. „Klassik“, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 5 (1996), Sp. 224–240.
- Fladt, Ellinore, *Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 26), München/Salzburg 1987.
- Flotzinger, Rudolf, *Harmonie. Um einen kulturellen Grundbegriff*, Wien u.a. 2016.
- Giannarás, Anastasios, *Das Wachthaus im Bezirk der Musen. Zum Verhältnis von Musik und Politik bei Platon*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 165–183.
- Gutknecht, Dieter, *Musik als Bild. Allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert*, Freiburg i.Br. 2003.
- Habermas, Jürgen, *Auch eine Geschichte der Philosophie*, Bd. 1: *Die okzidentale Konstellation von Glauben und Wissen*, Berlin 2019.
- Haug, Andreas, *Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild*, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 225–241.
- Heilmann, Anja, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von *De institutione musica* (Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben 171)*, Göttingen 2007.
- Herrmann, Dieter B., *Die Harmonie des Universums. Von der rätselhaften Schönheit der Naturgesetze*, Stuttgart 2017.

- Imbach, Ruedi, *Empyreum* – scholastische Gedanken über das Paradies, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 83 (2008), S. 13–37.
- Jaspers, Karl, *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München 1962.
- Jaspers, Karl, *Die Chiffren der Transzendenz*, Basel 2011.
- Jauss, Hans Robert, Über religiöse und ästhetische Erfahrung. Zur Debatte über Hans Beltings „Bild und Kult“ und George Steiners „Von realer Gegenwart“, in: *Merkur* 510/511 (1991), S. 934–946.
- Kaden, Christian, Die Stadt als Welt. Pariser Musikleben um 1300, nach dem Zeugnis des Johannes de Grocheio, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26.–28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden/Volker Kalisch (*Musik-Kultur* 9), Essen 2002, S. 73–84.
- Kaden, Christian, Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs, in: Christian Kaden, *Was hat Klang mit Musik zu tun!? Aufsätze zur Musikethnologie und Musiksoziologie*, hrsg. von Katrin Bicher, Berlin 2020, S. 259–287.
- Karfíková, Lenka, „De esse ad pulchrum esse“. Schönheit in der Theologie des Hugo von St. Viktor (*Bibliotheca Victorina VIII*), Turnhout 1998.
- Keil, Werner, *Dissonanz und Konsonanz in Romantik und Moderne*, München 2012.
- Klünker, Wolf-Ulrich, *Johannes Scotus Eriugena. Denken im Gespräch mit dem Engel*, Stuttgart 1988.
- Krones, Hartmut, Klang-Rede. Musik und Rhetorik in der Musikgeschichte, in: *Üben und Musizieren. Zeitschrift für Instrumentalpädagogik und musikalisches Lernen* 3 (2009), S. 24–27.
- Kurz, Gerhard, *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*, Paderborn 2015.
- Leitgeb, Maria-Christine, *Tochter des Lichts. Kunst und Propaganda im Florenz der Medici*, Berlin 2006.

- Lesle, Lutz, Das Mitschaffen am Turmbau der Gegenwartsmusik – Aus meinen Gesprächen mit Alfred Schnittke, in: Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift, hrsg. von Jürgen Köchel, Hamburg 1994, S. 25–30.
- Liessmann, Konrad Paul, Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung, Wien 1999.
- Oldemeyer, Ernst, Alltagsästhetisierung. Vom Wandel ästhetischen Erfahrens, Würzburg 2008.
- Picht, Georg, Kunst und Mythos. Vorlesungen und Schriften, Stuttgart 1986.
- Pfrogner, Hermann, Musik. Geschichte ihrer Deutung. Freiburg/München 1954.
- Riedweg, Christoph, Pythagoras. Leben – Lehre – Nachwirkung. Eine Einführung, München ³2017.
- Rosa, Hartmut, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung (suhkamp taschenbuch wissenschaft 2272), Berlin 2019.
- Scherliess, Volker, Musikinstrumente bei Harsdörffer, in: Georg Philipp Harsdörffers ‚Kunstverständige Discurse‘. Beiträge zu Kunst, Literatur und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Michael Thimann/Claus Zittel, Heidelberg 2010, S. 219–262.
- Schlecht, Raymund, *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae*, in: Monatshefte für Musik-Geschichte 5 (1873), S. 151–165.
- Schwab, Heinrich W., Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern IV: Musik der Neuzeit, Lfg. 2), Leipzig 1971.
- Sier, Kurt, Platon, in: Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner/Michael Schramm, Würzburg 2010, S. 123–166.
- Thiel, Detlef, Das opake Bild und der diaphane Text. Eine Gegenlektüre von Cusanus' *De visione Dei*, in: Cusanus: Ästhetik und Theologie, hrsg. von Michael Eckert/Harald Schwaetzer (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte, Reihe B 8), Münster 2013, S. 103–127.

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

Warburg, Aby, Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ludwig, Lizenzausg. Berlin/Darmstadt 2010.

Wehr, Gerhard, Der Mystiker Dionysius Areopagita, Wiesbaden 2013.

Weblinks

<https://cusanus-portal.de/> (letzter Zugriff 21.07.2025).

<https://jaspers-stiftung.ch/de/karl-jaspers/die-geistige-situation-der-zeit> (letzter Zugriff 28.10.2025).

http://www.enzyklopaedie.ch/dokumente/Reisch_Margarita.html (letzter Zugriff 21.07.2025).

<https://musical-life.net/kapitel/hofmusik-und-repraesentation> (letzter Zugriff 28.10.2025).

Bildnachweise

Abb. 1: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00034024?page=81> (letzter Zugriff 23.07.2025).

Abb. 2: https://musikgeschichte.kssso.ch/img/boethius_gelehrte.png (letzter Zugriff 26.01.2026)

Abb. 3: <urn:nbn:de:hbz:kn28-1-18248> (letzter Zugriff 22.07.2025).


Abb. 4: © Foto Maximilian Haselbach, aufgenommen am 24.07.2013.

Abb. 5: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/f17.item> (letzter Zugriff 22.07.2025).

Abb. 6: <https://www.e-rara.ch/sbs/content/zoom/22433695> (letzter Zugriff 23.07.2025).

Abb. 7: <https://doi.org/10.3931/e-rara-88822> (letzter Zugriff 27.10.2025).

FLORIAN LEITMEIR

 0000-0003-2000-9902

Klingende Bilder, klingende Räume

Neue Perspektiven auf die Visualisierung von Musik im Imperium Romanum

Einleitung

Die besondere Relevanz von Klängen gewinnt auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive seit einiger Zeit zunehmend an Aufmerksamkeit, und auch die in diesem Sammelband vereinten Beiträge zeugen davon, wie sehr dieses Thema den interdisziplinären Dialog befördert. Einmal mehr wird deutlich, wie der Forschungsgegenstand, die Materialität und Medialität von Klängen und die Rekonstruktion von Klangräumen, die zeitlichen und räumlichen sowie die wissenschaftsgeschichtlichen Grenzen zu durchbrechen hilft.¹ In diesem Sinne soll auch dieser Beitrag verstanden werden, der sich aus einer archäologischen Perspektive der Klangforschung der römischen Antike annähert.

Nach einer kurzen Einführung in die Musikarchäologie und einem Überblick über das Instrumentarium der römischen Antike werde ich den Quellenwert der bildlichen Überlieferung zur Musik in römischer Zeit diskutieren und das Potential musikikonographischer Analysen für

* Mein herzlicher Dank geht an Gesine Mierke und Christof Rolker für die Einladung zur Ringvorlesung und zur Publikation. Der Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den ich bereits in München und Innsbruck gehalten habe. Mein Dank geht ferner an Matthias Steinhart für die kritische Lektüre des Manuskripts; für die unkomplizierte Beschaffung der Bildrechte danke ich Lisa Schadow (Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik) und Rosanna de Simone (Parco Archeologico di Pompei).

¹ Vgl. Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären, vor allem S. 7–14.

die Rekonstruktion von Klangräumen aufzeigen. Exemplarisch werden dabei zwei visuelle Zeugnisse eingehend besprochen: Zum einen schildert ein Relief mit einer *pompa funebris*, dem Leichenzug im römischen Bestattungsritual, ein performatives Klangereignis im öffentlichen Raum, zum anderen bietet die Analyse der klingenden Bildelemente des großen Frieses der Mysterienvilla in Pompeji eine neue Perspektive für die Rezeption der Bilder und das Verständnis des physischen, architektonischen Raums.

Musikarchäologie – Fragestellungen und Perspektiven

Widmet man sich aus archäologischer Perspektive antiker Musik, so steht man zunächst einem Forschungsgegenstand gegenüber, der an das physikalische Medium der Zeit gebunden ist und in der Antike selbst lediglich für einen kurzen Moment existierte. Doch nur auf den ersten Blick scheinen sich die historischen Klänge generell einem methodischen Zugriff zu entziehen, denn trotz ihrer Flüchtigkeit haben sie reiche Spuren hinterlassen, die einen Einblick in das antike Musikleben vermitteln. Mit Musik ist hier ein in erster Linie intendiertes, produziertes akustisches Klangereignis gemeint, das sich von dem akzidentellen Geräusch unterscheidet. Damit folge ich einer sich in den *sound studies* herauskristallisierten Definition von *sound* (= Klang, Geräusch, Ton, Laut, Schall) als „gehörtem Schall“,² die mit dem Einschluss der Rezipienten auf die kommunikative Wirkung von *sound* eingeht.

Die Klangspuren, die von musikarchäologischer Seite erforscht werden, lassen sich in drei unterschiedliche Kategorien aufteilen: Die Objekte selbst, also archäologisch überlieferte Musikinstrumente bzw. Klangwerkzeuge, Bilder und Texte, in denen Klang in Bild und Schrift

² Zur Definition vgl. Altenmüller, Neandertal, S. 83–103; Morat/Ziemer, Sound, S. VII–IX mit weiterer Literatur.

thematisiert wird und die damit auch eine antike Rezeption, also ein Hören der Klänge, bezeugen.³ Die Musikarchäologie hat dem zufolge eine Diskussion der musikalischen Praxis und ihrer materiellen, visuellen und literarischen Hinterlassenschaften zum Ziel. Die Fragestellungen sind dabei zunächst auf die Organologie und konkrete Spieltechniken, auf Musiktheorie und Musiker gerichtet, erlauben aber über die Untersuchung der Anlässe und Kontexte, zu denen Klang erzeugt wurde und die mediale Transformation von Klang in Texten und Bildern einen Einblick in das Musikleben und die hohe Relevanz von Klängen und Musik in der Antike. Insbesondere der experimentelle Zugang über moderne Rekonstruktionen der Klangwerkzeuge zielt in erster Linie darauf ab, die Bau- und Spielweise der Instrumente zu untersuchen. Der bisweilen missverständene Anspruch, die antiken Klänge historisch getreu wiederzugeben, kann und soll hingegen nicht erfüllt werden.⁴ In ähnlicher Hinsicht sind die Fragmente antiker Kompositionen zu betrachten, die in einer Notationsform überdauert haben. Als Paradebeispiel sei in diesem Rahmen auf die einzige vollständig⁵ überlieferte Melodie verwiesen, das sogenannte Seikilos-Lied. Auf einer im kleinasiatischen Tralleis gefundenen Grabssäule⁶ aus dem späten 2. Jahrhundert n. Chr. weisen die Zeichen über

³ Zur Geschichte der Musikarchäologie vgl. Hickmann, Musikarchäologie; Both, Music Archeology; Eichmann, Musikarchäologie; Leitmeir, Music Archaeology. Zu den Ergebnissen musikarchäologischer Forschung vgl. insbesondere die Tagungspublikationen der International Study Group of Music Archaeology (ISGMA), die seit 2023 im Journal of Music Archaeology (JMA) fortgesetzt werden.

⁴ Ebenso wenig erlauben beispielsweise die Porträts römischer Kaiser gesicherte Rekonstruktion zu deren realem Aussehen und Auftreten.

⁵ Insgesamt kennen wir bislang weniger als 70 Fragmente antiker Melodien; vgl. Pöhlmann/West, Documents; Hagel, Music, S. 256–325.

⁶ Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 14897. Vgl. Pöhlmann/West, Documents, S. 88–91, Nr. 23; Hagel, Music, S. 286; Meier, Seikilos.

einem kurzen Gedicht auf Tonabstände und Längen hin, konkrete Angaben zu Tonhöhe, Tempo etc. sind aber umstritten.⁷ Zudem bezeugt das Lied auch das Problem der Überlieferungslage zu römischer Musik bzw. der Musik im Imperium Romanum. Die überlieferte griechische Inschrift verwendet eine im griechischen Raum bekannte Notationsform und ist damit trotz der Entstehung in römischer Zeit ein Beleg für das Fortleben einer griechischen Musiktradition – was natürlich im griechischsprachigen Osten des Reiches nicht verwundert. Eine explizite Notation zu lateinischen Texten ist hingegen bisher nicht bekannt und zeigt umso mehr, dass für die Rekonstruktion von Klängen und Musik wiederum auf die erwähnten Quellen zurückgegriffen werden muss.⁸

Instrumentarium

Zunächst können die römischen Klangwerkzeuge systematisch nach der Art und Weise der Klangproduktion erfasst werden.⁹

An erster Stelle sind hier Idiophone (Selbstklinger) zu nennen, die über Bewegung Klang erzeugen. Darunter fallen jegliche Formen von Rasseln, unter denen die bekannteste das *sistrum* ist, eine Stabbrassel, an der einzelne bewegliche dünnere Stäbe befestigt sind. Weitere Formen sind *cymbala*, kleine Metallbecken, die in der Hand gehalten aneinandergeschlagen werden. In einer besonderen Form gibt es diese auch als Fußklapper, das sogenannte *scabellum*. Außerdem existiert eine reiche Anzahl an Glocken und Schellen.

⁷ Ein Querschnitt der Rezeption des Liedes in der gegenwärtigen Musikkultur ist einsehbar unter <https://www.phil.uni-wuerzburg.de/musicon/for-stayhome-times/seikilos-playlist/>.

⁸ Dieses Missverhältnis der Überlieferungslage der römischen Musik kann leicht dazu führen, diese lediglich als ein Nachleben der griechischen anzusehen. Erst der Blick auf die unterschiedlichen Kontexte und Klangräume kann und soll diesem entgegenwirken. Als Standardwerk zur römischen Musik gilt weiterhin Wille, *Musica* mit einer reichen literarischen Quellensammlung. Einen rezenten Überblick über die insbesondere ikonographische Forschung bietet Vendries, *Instruments*. Zu den Musikern vgl. Vincent, *Jouer*.

⁹ Der hier gebotene Überblick soll lediglich das Spektrum aufzeigen und hat nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Die Systematik folgt im Wesentlichen der bekannten Einteilung nach von Hornbostel/Sachs, *Systematik*; Vendries, *Instruments*.

Aus der Gruppe der Membranophone (Fellklinger) ist das *tympanum* in unterschiedlichen Formen bekannt: Es handelt sich dabei um eine einfache Rahmentrommel, wobei an dem Rahmen auch noch Schellen befestigt sein können.

Zu den Aerophonen (Luftschwinger) zählen neben Holz- und Blechblasinstrumenten ebenso Orgeln. Die *tibia*, ein Doppelrohrinstrument, das mit einem doppelten Rohrblatt angespielt wurde, ist sicherlich das am häufigsten eingesetzte Blasinstrument und unterscheidet sich von seinem griechischen Pendant, dem *aulos*, durch die größere Länge.¹⁰ Einzelne Grifflöcher können dabei mit Wachs oder anderen Hilfsmitteln verschlossen werden. Bisweilen zeigen Bilder eine Spielweise, bei der ein um den Mund gebundenes Lederband (gr. *phorbeía*, lat. *capistrum*) verwendet wird. Eine Sonderform stellt die sogenannte phrygische *tibia* dar, bei der an einem Rohr die Vorderseite gebogen und um einen Schalltrichter vergrößert ist. Unter den Flöten sind sowohl die *syrinx* (Panflöte) als auch der *plagiaulos* (Querflöte) bekannt. Technologisch hoch entwickelt ist die Orgel (*hydraulis*), deren aneinandergereihte Pfeifen über Tasten mit mechanisch erzeugter Druckluft geblasen werden.¹¹ Da die Darstellungen in der Länge der Aufreihung der Pfeifen recht beliebig unterschiedlich ausfallen (von links nach rechts bzw. rechts nach links), sind Illustrationen für die Rekonstruktion des Instruments nur bedingt geeignet. Zu den Blechblasinstrumenten zählen die *tuba*, die römische Langtrompete,¹² und das gebogene *cornu*.¹³

¹⁰ Vgl. allgemein zur *Tibia* Sutkowska, Doppelschalmeien; Wyslucha, *Tibia*.

¹¹ Vgl. dazu zuletzt Hagel, *Hydra*.

¹² Vgl. Holmes, *Salpinx*.

¹³ Vgl. Vincent, *Cornua*.

Die letzte große Gruppe der römischen Instrumente sind die Chordophone (Saiteninstrumente).¹⁴ Die *chelys* belegt eine Bauweise aus Naturmaterialien mit Schildkrötenpanzern als Schallbecher und seitlichen Armen aus Tierhörnern. Deutlich größer ist in aller Regel als Kastenleier die *cithara*. Da davon nur wenige antike Einzelteile erhalten sind, stellt hier die ikonographische Überlieferung eine essentielle Quelle für die Rekonstruktion dar. Bemerkenswert ist zudem die große Varianz der Kithara-Darstellungen. Werden diese Instrumente in der frühen Kaiserzeit in der Tradition einer klassizistischen Bildersprache der griechischen Form ähnlich dargestellt, so sind die späteren Bilder oft nur schwer von der Leier zu unterscheiden. Gespielt werden die Instrumente mit einem Plektron, so dass wir auch bei nur fragmentarischen Stücken eine Leier oder eine Kithara sicher ergänzen können. Neben diesen Leiern sind aus römischer Zeit auch die Harfe und die Laute (*pandura*) bekannt, die ebenfalls mehrheitlich in Bildzeugnissen überliefert sind.

Gespielt werden die Instrumente auch in Kombination; die Anlässe und Kontexte sind sehr unterschiedlich.¹⁵ Eine gängige Verbindung stellt dabei die *hydraulis* mit *cornu* und/oder *tuba* dar, die im performativen Kontext des Gladiatorenkampfes und räumlich in den Arenen zu verorten sind.¹⁶ Mit den Theater- und Bühnenmusikern gelangen die Instrumente *on stage*. Neben den *tibiae* sind vor allem rhythmische Instrumente greifbar: *tympanum*, *cymbala*, *crotala*. Diese werden auch für eher allgemein

¹⁴ Vgl. Vendries, *Instruments*.

¹⁵ Bemerkenswert ist insbesondere das singuläre spätantike Mosaik aus Mariamin (Syrien), auf dem sechs Frauen auf einer Bühne Hydraulis, Tibia, Kithara, Zymbeln und Klangschalen (*acetabuli*) spielen. Vgl. dazu zuletzt Cottet, *Cymbals*.

¹⁶ Graffito: Langner, *Graffitzeichnungen*, Nr. 1007 (Pompeii); Nr. 1022 (Rome). Mosaiken: Nennig, *Römische Villa*; Balmelle/Darmon, *Mosaïque*, S. 183, fig. 233. Zliten, Villa Bar duc Amméra, Tripolis, Archäologisches Museum, Tripolitania, Taf. 137.143. Das Graffito aus Rom ist – anders als die Mosaiken aufgrund seiner Anbringung im Kolosseum – näher an den Darbietungen an diesem Ort und damit unmittelbarer mit dem Geschehen verbunden.

zu verstehende Tanzelemente eingesetzt, können aber ebenso mit konkreten Theaterstücken verbunden sein.¹⁷ Für den sakralen Bereich, und ganz konkret im Rahmen eines Opfers, ist der *tibicen* ein essentieller Bestandteil nahezu jeder staatlichen Opferhandlung und erscheint in Bildern öffentlichen Wirkens bis hin zu Darstellungen auf Sarkophagen.¹⁸ Bemerkenswert ist in seltenen Fällen die Hinzufügung von Leierspielern, die auf einen griechischen Ritus hindeuten, der eventuell bei den Säkularfeiern, dem 100-Jahres Stadtgründungsfest Roms, gepflegt wurde.¹⁹ Einen weiteren musikalischen Rahmen bieten *pompa*, große Prozessionszüge, die durch die Stadt führen. Eine der bekanntesten ist sicherlich die *pompa triumphalis*, bei der ein militärischer Sieg öffentlich gefeiert wurde. Hier ist auf den Bildern die *tuba* das zentrale Instrument, das laute und durchdringende Signale abgeben hat.²⁰

Dieses breite Spektrum musikalischer Kontexte, dem sich noch weitere anfügen ließen, zeigt also offenkundig eine Omnipräsenz von Klangbildern, die durch eine nahsichtige Analyse die Rekonstruktion unterschiedlicher Klangräume²¹ ermöglichen. Bevor dieses Potential exemplarisch diskutiert wird, seien theoretische Überlegungen vorangestellt, die zum Verständnis von Musik in römischer Zeit und zur historischen Klangforschung beitragen.

¹⁷ Z.B. Mosaik mit einer Szene aus Menanders *Theophoroumene* aus der Villa des Cicero in Pompeii, Neapel, MAN 9985 (Pappalardo, Mosaiken S. 173 Taf. 173).

¹⁸ Z.B. Relief von einem Bogen für Marc Aurel, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 807 (Scott Ryberg, Reliefs, Taf. 15, Abb. 14a.). Larenaltar vom Vicus Aesclati, Rom, Centrale Montemartini, Inv. 855 (Stuart Jones, Catalogue, S. 142, Kat. Nr. 22, Taf. 51). Vgl. allgemein Grüner, Kapitöl.

¹⁹ Online einsehbar unter <https://ikmk.smb.museum/object?id=18211638>. Vgl. Grunow Sobocinski, Visualizing, S. 585, Taf. 1,3.

²⁰ Z.B. Relief von einem Bogen für Marc Aurel, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 808 (Scott Ryberg, Reliefs, Tafel 9, Abb. 9a).

²¹ Der unscharfe Begriff der *soundscape* wird hier bewusst vermieden. Zur Problematik vgl. Vincent, Paysage; Vendries, Bruit; Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären, S. 7–14.

Klangraum/Lautsphären – Konzept zur Erfassung eines Klangraums²²

Bei jeder Beschäftigung mit der Bedeutung von Klängen steht man vor dem methodischen Problem, dass sich die Klänge selbst nicht mehr verifizieren lassen, da diese bekanntlich an den Faktor Zeit geknüpft sind. Diesem Verlust gegenüber steht – wie gesehen – die reiche Überlieferung zu Klang und Musik und deren Kontexten, die hier als Klangräume verstanden werden. Bevor sich aber spezifische Klangräume systematisch rekonstruieren lassen, sollte man sich in einem ersten Schritt kritisch mit der medialen Transformation von Klängen als ‚gehörtem Schall‘, also der Umsetzung von *sound* in das Medium Bild oder Text auseinandersetzen. Diese Quellenkritik schließt auch den Kontext ein, der nicht mit dem Dargestellten identisch sein muss.²³



Abb. 1: Relief mit der Darstellung einer *pompa funebris* aus Amiternum, 1. Jahrhundert v. Chr.

²² Zu einer um die schriftlichen Quellen erweiterten Fassung vgl. Günther/Leitmeir, Mapping.

²³ Vgl. das Graffito eines Gladiatorenkampfes aus dem Grab 14 der Nekropole an der Porta Nocera in Pompeii; vgl. Langner, Graffitzeichnungen, Nr. 1007.

Beispiel 1: Die *pompa funebris* als Klangereignis

Im Folgenden werden Parameter, die man für die Analyse eines Klangbildes anlegen kann, mittels der musikalischen Ausgestaltung der *pompa funebris* benannt, also jenes Teils des Bestattungsrituals, der vom Wohnhaus des/der Verstorbenen durch die Stadt zur Grabstätte außerhalb des Pomeriums führt.²⁴ Dabei handelt es sich um einen Abschnitt, der – anders als die anfänglich noch intime Aufbahrung im Wohnhaus und die anschließende Bestattung – im öffentlichen Raum stattfindet und somit das größte Wahrnehmungspotential bzw. die größtmögliche Hörbarkeit aufweist.

Die zentrale bildliche Quelle für die *pompa funebris* ist ein Grabrelief aus Kalkstein (siehe Abb. 1) aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., das 1879 in Amiternum, einem etwa 125 km von Rom entfernten *municipium* in den Abruzzen im Bereich einer Nekropole mit weiteren Reliefs ausgegraben wurde.²⁵ Bereits auf den ersten Blick sticht die besondere Anordnung der Figuren auf ungleichen Linien ins Auge, die sich jedoch nur scheinbar auf unterschiedlichen Ebenen befinden. Die einzelnen Personengruppen können dabei als Abschnitte einer in das rechteckige Format des Reliefs gepressten *pompa funebris* verstanden werden, die sich nach rechts bewegt.

Angeführt wird der Zug von einer Gruppe von Bläsern, bei denen vermutlich – in Analogie zu anderen *pompae* – die Blechbläser an der Spitze stehen. Es handelt sich hierbei um einen *lituus*-Spieler (eine *tuba* mit gekrümmtem Schallbecher), zwei *cornicines* (Hornbläser), auf die vier *tibicen* folgen. Zwei *praeeficae* (Klagefrauen) stehen ‚über‘ dem *dissignator* (verant-

²⁴ Die ausführliche literarische Beschreibung eines Leichenzugs über das Forum Romanum – wenngleich ohne Klänge – aus republikanischer Zeit bietet Polybius (ed. Dindorf/Büttner-Wobst), *Historien*, 6,53f.

²⁵ L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, H 65 B 164 T 40 cm. Franchi, Rilievo. Bodel, Death; Schruppf, Bestattung, S. 35–59 und 256–281. Vincent, Jouer, S. 200–209.

wortlicher Bestattungsunternehmer), der die acht *ferculum*-Träger koordiniert. Sie tragen den *lectus funebris* (Totenbett), auf dem sich die Verstorbene befindet. Hinter ihr ist ein Tuch mit Sternen und einem Mond aufgespannt.²⁶ Auf das *ferculum* folgt unmittelbar ein kleiner Diener mit einer *situla* (Eimer). Es schließen sich in zwei Dreiergruppen weibliche Angehörige der *familia* an sowie zwei Dienerinnen. Diese letzte Gruppe unterscheidet sich von den anderen Personen besonders durch die Gewänder: Tragen die Frauen eine Tunika mit langer *palla* (Manteltuch), so sind die anderen Personen mit einer *toga exigua* bekleidet.

Das Verhältnis der ‚*ferculum*-Gruppe‘ mit elf Personen zu zwölf musizierenden und somit klanglich angereicherten Personen legt eindeutig nahe, dass im Relief das Klangereignis der *pompa funebris* einen außerordentlich hohen Stellenwert hat. Diesem kann man sich auf mehreren Wegen nähern.

Formal betrachtet kann das Relief in zwei Bereiche eingeteilt werden, wobei das *ferculum* als optische Trennlinie fungiert. Das ‚Gewicht‘ der Instrumentalisten liegt somit ganz auf der rechten Reliefseite. Dort sind die beiden Instrumentengruppen über die Registerlinie voneinander getrennt. Die Prozesse der Klangerzeugung von *lituus* und *cornua* sind dabei einander zugewandt und ergeben eine Art Klangwolke, in der sich die Klänge vermischen. Die *tibicen* sind hingegen klar auf die erste Person ausgerichtet, der man die Rolle eines Leiters des Ensembles zusprechen kann. Durch seine frontale Darstellung ist dieser Spieler äußerst exponiert und bestimmt – wie der *lituus*-Bläser – die Gruppe. Auf der linken Seite wenden sich die beiden Klangproduzenten zum *lectus funebris*, so dass die Klagefrauen von den Instrumentalisten getrennt sind. Dies legt nahe, dass es sich vielmehr um eine ausrufende Klage anstelle des Gesangs der *nenien* handelt, die als Trauerlieder von der *tibia* begleitet werden können. Beide klagenden Personengruppen beziehen sich so eindeutig auf die Verstorbene und setzen sie *sound*-ikonographisch in Szene.

²⁶ Ob es sich dabei um den realen Leichnam oder eine drapierte Figurenpuppe handelt, ist hier nicht relevant.

Die Intensität der Klänge wird besonders deutlich, da alle Instrumentalisten in Aktion gezeigt sind und somit einen Klang evozieren, der dem zeitgenössischen Betrachter unmittelbar vor dem inneren Ohr entsteht: Die Backen der Bläser sind aufgeblasen und der Mund der Klagenden ist geöffnet. Damit ist ein entscheidendes Kriterium gegeben, dass Musiker bzw. Klang nicht nur über die Darstellung eines Instruments gezeigt werden, sondern die aktive Klangerzeugung dargestellt wird. Die klangliche Dimension wird noch weiter verstärkt durch die Vervielfachung einzelner Musiker, was zu der Annahme geführt hat, dass hier wirklich das „akustische Maximum“²⁷ im Bild gezeigt wird.

Weiter kann man die klangliche Qualität der Werkzeuge (Stimme, *tibia*, Blechbläser) differenzieren.²⁸ So wird bei den antiken Autoren der *tibia*, bestehend aus zwei Rohren, mit einem Doppelrohrblatt angespielt, ein sonorer, durchdringender *sound* zugesprochen, den die experimentelle musikarchäologische Forschung bestätigt.

Bei den Blechbläsern wird die Klangfarbe weiter unterschieden. Während das *cornu* oft als rau und dumpf klingend bezeichnet wird,²⁹ ist die antike Klangwahrnehmung für den *lituus* nicht eindeutig.³⁰

Hinzu kommt noch das Klagen, das über die menschliche Stimme zum Ausdruck gebracht und im Relief sowohl von den professionellen *praeficae* als auch von den Angehörigen durchgeführt wird.

²⁷ Wille, *Musica*, S. 71.

²⁸ Vgl. Wille, *Musica*, S. 83–84.

²⁹ Vgl. Vincent, *Cornua*, S. 24–27.

³⁰ Wenngleich bei Ennius (*Annales*, ed. Skutsch, 530: *Inde loci lituus sonitus effudit acutos*; vgl. Wille, *Musica*, S. 83) singular ein schriller Klang erwähnt wird, so muss man sich diesen aufgrund der Länge des Instruments tiefer vorstellen. Erschwerend kommt die Tatsache hinzu, dass man bislang – anders als bei den übrigen Blasinstrumenten – über keinen einzigen Fund eines römischen *lituus* verfügt, der einen experimentellen Zugang ermöglichen könnte. Zu Etrurien vgl. Castaldo, *Musiche*, S. 25–28, zu den angeblichen Litui vgl. Alexandrescu, *Blasmusiker*, S. 133f.

Dabei offenbart sich ein weiterer Aspekt des Klangraums in Verbindung mit dem Ritual: Das Aufzeigen von ritualisierter Trauer am Beispiel der Klagefrauen und die Form emotionaler und spontaner Klage der Verwandten. Eine ähnliche Gegenüberstellung ließe sich auch für die Instrumentalisten anstellen: Sicherlich in den Bereich der professionellen und ausgebildeten Musiker gehören die *tibicen*, da das Instrument spieltechnische Fähigkeiten und Übung erfordert. Demgegenüber stehen die Blechbläser, deren Signale auch ohne intensive Übung gespielt werden können, zumal dabei keine melodische Qualität zu erwarten ist.³¹ So wird vermutet, dass *liticen* und *cornicen* Angestellte des Bestattungsunternehmers waren, der für die gesamte Durchführung des Rituals und damit auch der hier gezeigten *pompa* Musik und weiteres Personal zur Verfügung stellte.³² Zieht man nun noch die bauliche Einbindung des Reliefs an der Außenseite eines Grabbaus in Betracht, dann kommt der Aspekt der Repräsentation des Grabbesitzers hinzu: eine Inszenierung einer *pompa* mit einem hochwertigen *lectus funebris* und einem kostbaren Leichentuch, einer Vielzahl an Personal des Bestattungsunternehmers sowie die zusätzliche Verpflichtung von Berufsklagefrauen und Berufsmusikern. Und auch die Differenzierung vielfältiger Klänge verleiht dem Relief ein „repräsentatives“ Maximum.³³

³¹ Das Spiel auf den Blechblasinstrumenten kann sicherlich virtuos sein, der Kontext der *pompa* legt aber einen aus wenigen Tönen bestehenden Signalcharakter nahe.

³² Vgl. Schruppf, Bestattung, S. 278–271. Zur Anmietung von Musikern Vincent, Jouer, S. 247–255.

³³ Auf einige grundlegende Probleme wie den Realitätsgehalt des Bildes, die soziologische Zuordnung im Allgemeinen sowie den Auftraggeber kann in diesem Rahm nur knapp verwiesen werden. So zählt das Amiternum-Relief zur Gruppe jener Denkmäler, an denen der italienische Archäologe Ranuccio Bianchi Bandinelli seine Vorstellung einer römischen Volkskunst, der *arte plebeia*, belegt hat; vgl. Bianchi Bandinelli, Arte. Zur Vermeidung dieses problematischen Begriffs schlug Tonio Hölscher die Bezeichnung als ‚präsentativer Stil‘ vor; vgl. Hölscher, Stil. In diesem Sinne wäre weiter zu prüfen, ob es sich bei dem Relief um die Darstellung einer realistischen, genauso dargebotenen *pompa* handelt, oder nicht vielmehr um das gesamte Aufgebot, das aber nur im Relief gezeigt wurde. Außerdem wäre – analog zu den Darstellungen von Handwerker- oder Berufsdarstellungen – zu überlegen, inwiefern ein Bestattungsunternehmer sein ‚Angebot‘ auf dem Relief präsentiert.

Beispiel 2: Die Mysterienvilla – Klangbild im Raum

Mit dem zweiten Fallbeispiel für das Potential der Rekonstruktion von Klangräumen betreten wir einen architektonisch festgelegten Raum, den *oecus* 5 in der sogenannten Mysterienvilla in Pompeii, in dem sich der berühmte große Fries befindet.³⁴ Dieses Wandgemälde ist mit einer Vielzahl unterschiedlicher Klangelemente angereichert, deren Relevanz für die Deutung des Frieses, die Wahrnehmung der Bilder und des physischen Raums bislang nur sporadisch erkannt wurde.³⁵

Die etwas außerhalb des Stadtgebiets von Pompeji gelegene Villa durchlief nach ihrer Errichtung im frühen 1. Jahrhundert v. Chr. wohl zwei Umbauphasen. Das hier zu besprechende Fresko stammt aus der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.³⁶ Im umlaufenden Fries sind insgesamt 29 Personen knapp unter Lebensgröße (ca. 1,50 m) zu sehen. Von links nach rechts können die Figuren ausgehend von der Nordseite in mehrere Gruppen unterteilt werden. Zu Beginn (siehe Abb. 2) sieht man eine schreitende Frau, die einen griechischen *peplos* (langes Frauengewand) trägt. Neben ihr steht, nach hinten versetzt, ein nackter Junge mit Stiefeln, der einen Text liest. Die Frau, die wiederum hinter ihm sitzt, hat ihren rechten Arm auf seine Schulter gelegt und zeigt mit einem kleinen Stab/Ast auf den zu lesenden Text; in der anderen Hand hält sie eine

³⁴ Grundlegend zur Villa vgl. Maiuri, Villa; Sauron, Fresque; Gazda, Villa. Auf die intensive Forschungsdiskussion zur Deutung des Frieses kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Einen Überblick bieten Herbig, Beobachtungen, S. 70–77; Sauron, Affresco, S. 163–166.

³⁵ Eine Deutung der klanglichen Elemente der Malerei liegt meines Wissens noch nicht vor. Lediglich an einzelnen Personen, wie dem Silen mit Leier, wird der klangliche Gehalt für die Gesamtdeutung ausgewertet. Vgl. Bieber, Mysteriensaal; Simon, Fries; Brendel, Fries; Veyne, Geheimnis, S. 51–56.

³⁶ Zur Datierung zuletzt zusammenfassend Wallace-Hadrill, Villa, S. 65f.; Esposito, Pompei.



Abb. 2: Mysterienvilla, Pompeii, Großer Fries, Nordwand, Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Schriftrolle. Es folgt eine Gruppe von vier Frauen. Die erste schreitet voran und bringt ein Tablett, auf dem eine Art Gebäck liegt, eine weitere hält einen Gegenstand. Neben ihr sitzt – in Rückansicht dargestellt – eine Frau auf einem Hocker und hebt mit der linken Hand aus einem Korb ein Tuch, das ihr eine andere Frau überreicht. Die Frau rechts besprengt einen kleinen Zweig oder ihre Hand mit einer hellen Flüssigkeit – ob es Wasser, Wein oder Milch ist, lässt sich nicht entscheiden. Eine weitere Gruppe führt Personen aus dem mythologischen Bereich vor: ein älterer Silen, ein Pan und eine Paniska (weiblicher Pan). Während der Silen seinen Gesang auf der Leier begleitet, sitzt das Pan-Paar auf einem Felsen in idyllischer Atmosphäre: Er hält seine Syrinx spielbereit in der Hand und die Paniska stillt eine Ziege. Konträr zu dieser friedlichen Szene wirkt eine nach links fliehende Frau, deren dynamische Bewegung durch die *velificatio* des Gewandes, das wie ein Segel gespannt ist, betont wird.



Abb. 3: Mysterienvilla, Pompeii, Großer Fries, Westwand, Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Westwand kann trotz der Zerstörung der Malerei im oberen Teil in der Mitte die Szenerie erschlossen werden (siehe Abb. 3). Auf der linken Seite sieht man eine weitere Gruppe, bestehend aus einem älteren Silen und zwei jungen Satyrn. Der Silen hält einen großen silbernen Becher, dessen Öffnung er einem jungen Satyr zugewandt hat. Der zweite Satyr im Hintergrund hält eine Theatermaske betont in die Höhe. Neben ihm sitzt der betrunkene Bacchus, der bereits eine Sandale verloren hat und seinen Kopf an die hinter ihm sitzende Frau, vermutlich Ariadne, lehnt. Rechts neben dem Götterpaar kniet eine Frau auf dem Boden und zieht das Tuch von dem *liknon*, einem Korb mit Opferfrüchten und einem riesigen Phallus. Hinter ihr stehen zwei Frauen, von denen eine ein Tablett mit kleinen Zweigen in der Hand hält. Daneben ist eine geflügelte Dämonin positioniert, die die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Sie hat einen Stab in der Hand, mit dem sie nach

rechts schlägt. Der Hieb soll vermutlich dem jungen, nackten Mädchen auf der nächsten Wand gelten, das auf dem Boden kniet und ihr Gesicht im Schoß einer sitzenden Frau verbirgt (siehe Abb. 4).

Auf der rechten Seite der Gruppe tanzt in Rückansicht eine nackte Frau und schlägt dabei die *cymbala* über ihrem Kopf. Hinter dieser blickt eine weitere Frau mit einem Thyrsosstab hervor, welchen sie fast abwehrend hält. Neben der Fensteröffnung sieht man eine junge Frau, die von einer anderen weiblichen Figur frisiert wird. Ein kleiner Eros hält ein kleines Bild, bei dem es sich entweder um einen Spiegel oder ein Miniaturporträt handelt.³⁷ Ein weiterer Eros, rechts neben dem Eingang, blickt auf diese Szene. Eine isoliert sitzende *matrona* links neben dem Eingang markiert den Abschluss des Wandgemäldes.

Seit seiner Auffindung wirft der Fries viele Fragen auf, die die archäologische und historische Forschung bis heute kontrovers diskutiert. Bei der Gesamtdeutung stehen sich im wesentlichen zwei Positionen gegenüber: Zum einen die Darstellung eines dionysischen (Initiations)-Rituals,³⁸ zum anderen die Vorbereitung einer Braut auf ihre Hochzeit.³⁹ Ohne diese Ansätze bis hin zu einer Deutung einzelner Figuren(gruppen) und deren Handlungen hier weiter zu diskutieren, steht im Folgenden die Visualisierung von Musik und Geräusch im Fokus, die im gesamten Fries als wichtige Elemente inszeniert werden.

³⁷ Jüngst wurde von Elaine Gazda die These aufgestellt, dass es sich um ein Miniaturporträt der Mutter des Mädchens und damit zugleich der *domina* handeln soll; vgl. Gazda, *Portraits*, S. 136–138. Vorher wurde der Gegenstand immer als Spiegel bezeichnet.

³⁸ So zuerst Bieber, *Mysteriensaal*, und Toynbee, *Villa*.

³⁹ Zuletzt Veyne, *Geheimnis*. Vgl. zur Monographie die wichtige Rezension von Ehrhardt, *Rezension*, der die Thesen von Veyne kritisch diskutiert.

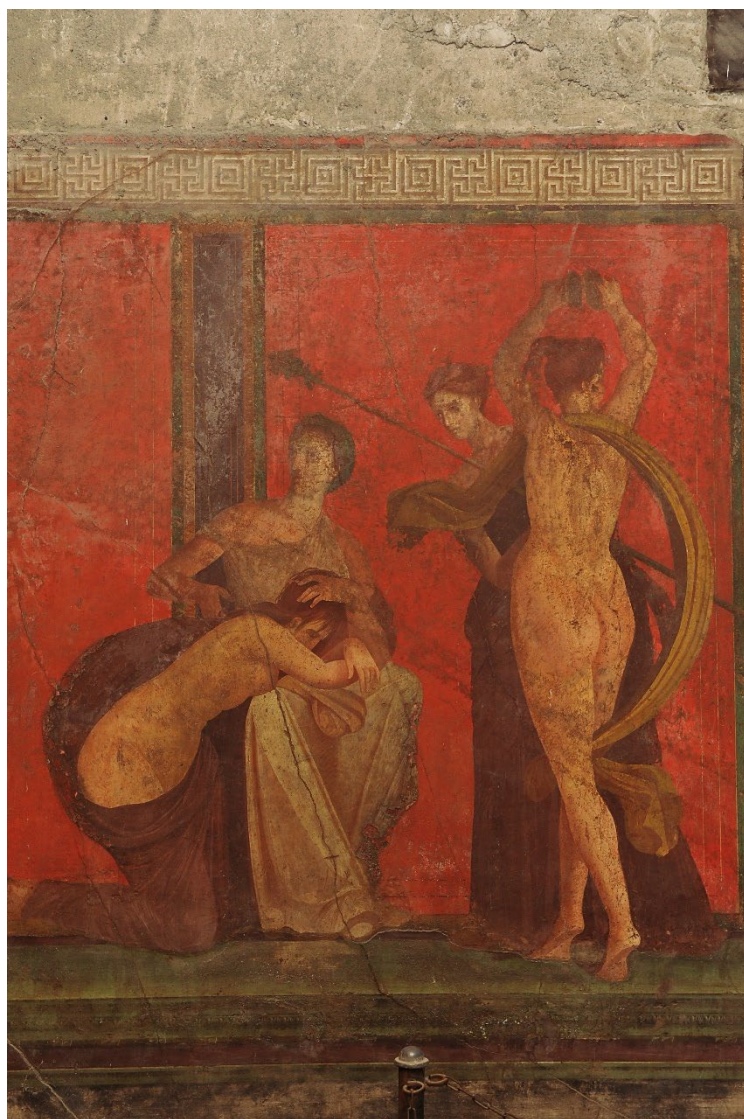


Abb. 4: Mysterienvilla, Pompeii, Großer Fries, Südwand, Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Insgesamt sind vier verschiedene Instrumente vertreten, die alle im hinteren Teil des Bildraumes erscheinen. Nur zwei von ihnen werden aktiv benutzt: Die prominenteste ist die zehnsaitige Chelys-Leier, die vom Silen in der Haltung eines professionell auftretenden Musikers gespielt wird.⁴⁰ Er steht auf einem Sockel und hat das Instrument – eher ungewöhnlich⁴¹ – auf einen Pfeiler gestellt. Mit der rechten Hand schlägt er die Saiten mit einem Plektrum. Vor allem diese Pose zeigt deutlich den performativen Kontext der Leier, die als Begleitung für die Gesangsdarbietung fungiert.⁴² Das andere erklingende Instrument, die von der tanzenden Frau gespielten, hell klingenden *cymbala*, verfolgt den Zweck, den dynamischen Tanz rhythmisierend zu begleiten. So unterstützt in beiden Fällen das aktive Spiel die Darbietung von Gesang und Tanz.

Anders verhält es sich hingegen bei der Syrinx und dem Tympanon. Das aus sieben miteinander verbundenen Pfeifen bestehende Instrument wird vom Pan nicht gespielt, so dass es auch nicht synchron mit der Leier erklingt.⁴³ Die große Rahmentrommel ist nur neben einem Satyr platziert. Beide Instrumente dienen eher dazu, als Staffage die dionysische Klanglandschaft auszustatten.

Neben den traditionellen Klangwerkzeugen ist der Fries auch von Geräuschen bestimmt, die Aktionen unterstreichen. Mehrere Frauen sind in Bewegung dargestellt, so dass das Rauschen ihrer Kleidungsstücke

⁴⁰ Vgl. zum Typus Apollon Kyrene Flashar, Apollon, S. 124–142, und zu leierspielenden Silenen auf römischen Sarkophagen Matz, Sarkophage, Typus TH 98.

⁴¹ Simon, Fries, S. 124, will in dem Pfeiler eine Grenzmarkierung eines heiligen Bezirks erkennen. Das Abstützen des Instruments ist aber z.B. von Musendarstellungen bekannt, vgl. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung I 171 (<https://www.khm.at/de/object/50863/>). Vgl. Brendel, Fries, S. 214 mit dem Hinweis auf Winternitz, Muses, S. 277–279.

⁴² Der Mund ist vermutlich, wenn überhaupt, nur leicht geöffnet.

⁴³ So Mazzoleni/Pappalardo, Wandmalerei, S. 105: „Zwei kleine Satyrn begleiten ihn auf der Panflöte.“ Brendel, Fries, S. 214–217, hebt an dieser Gruppe den Gegensatz unterschiedlicher Musik hervor und betont die größere Bedeutung des Silen, was letztlich auch ein Ausbleiben des Syrinxspiels erklären könnte.

deutlich wahrnehmbar ist. Außerdem werden Tücher, die Opfergaben bedecken, von zwei Frauen hochgehoben, auch sie rascheln. Ein plätschern-des Geräusch wird über das Ausgießen der Flüssigkeit verursacht, und das Säugen der Ziege produziert den Klang eines Schmatzen. Eine Steigerung der Intensität der bisher genannten Geräusche stellt die große Bewegung der Tänzerin auf der linken Seite dar: Ihr wie ein Segeltuch aufgeblähtes Gewand flattert im Wind und unterstützt ihren Tanz. Auch die surrende und summende Peitsche, die die Dämonin hoch in die Luft gerissen hat, ist zu hören.⁴⁴

Die verwendeten Instrumente stammen – wie gezeigt – aus der dionysischen Welt, und ihre Verwendung markiert auch kompositorisch wie inhaltlich eine formale Klammer, indem sie die eindeutig menschlichen Figuren von der Gruppe der göttlich-mythischen Figuren trennen. Aber was wird hier eigentlich gespielt?

Die Tänzerin erinnert zweifelsohne an eine Mänade, die ihren Tanz rhythmisch mit dem Klang der Zymbeln begleitet, der Silen indes ist deutlich schwieriger einzuordnen. Sein professionelles Auftreten legt nahe, dass er eine bestimmte, dem Dionysos gewidmete Komposition vorträgt. Dabei könnte es sich um einen allgemeinen *hymnos* (religiöses Lied), einen *dithyrambos* (Chorlied für Dionysos) oder um einen *hymenaios* (Hochzeitslied) handeln.⁴⁵ Welches Lied auch immer damit gemeint ist, es wird deutlich, dass der Silen im gesamten Fries und damit dem dargestellten Ritual der wichtigste Musiker ist.⁴⁶

Irritierend ist hingegen, dass sich die Personen selbst trotz der Klangintensität auf dem Fries sehr still verhalten, da fast ausnahmslos alle ihre

⁴⁴ Das Surren der Peitsche wurde kürzlich von Marianna Scapini mit dem in der antiken Literatur beschriebenen Summen von Hornissen verglichen; vgl. Scapini, *Figure*, S. 205–207.

⁴⁵ An eine Hochzeitshymne denkt Simon, *Fries*, S. 124.

⁴⁶ So bereits Brendel, *Fries*, S. 213–217.

Münder geschlossen sind. Zudem überrascht, dass die *tibia*, insbesondere die phrygische, fehlt, deren Klang ansonsten wesentlicher Bestandteil des dionysischen Thiasos ist.

Wenn man nun die Geräuschkulisse im Fries verortet, wird deutlich, dass das Rascheln der Gewänder während der rituell-heiligen Handlungen, in Momenten der Vorbereitung oder der Enthüllung auftritt, wie das Surren des Stabes während des Rituals. Auch in Hinblick auf den Silen legt dies nahe, dass Musik den mythischen Raum definiert und die Geräusche den rituellen Raum.

Außer Frage steht, dass grundsätzlich der gesamte Fries, insbesondere aber die Klangbilder einen Betrachter bzw. Hörer evozieren. Die Verbindung der Blickrichtungen der Personen im Bild zueinander und im Raum ermöglicht die Bestimmung eines idealen Standortes für die optische Wahrnehmung.⁴⁷ Wenngleich von diesem Punkt aus die Betrachter das gesamte Geschehen erfassen und in den Bann des Bildes gezogen werden, so scheint er für die Klangwahrnehmung kein Fixpunkt zu sein. Entscheidender ist hingegen, dass selbst die schweigenden Figuren über das Sehen zum Klingen gebracht werden: seien es die Worte des vorlesenden Jungen, die Klänge der Syrinx, die fliehende Frau oder die junge Frau im Schmerz. Wenn nun eben der Betrachter auf diese Weise in das Geschehen und die Gefühle der Figuren hineingezogen wird, kann dies als Begeisterung, als Teilhabe und Begegnung (*enthusiasmos*) mit dem Gott Dionysos gewertet werden.

Insgesamt legt also die Analyse des Klangraums der Wandmalerei einen dionysischen Kontext nahe. Die Kombination aus dargestellten Personen, Symbolen, Attributen und Musikinstrumenten weist deutlich auf einen Raum mit einer tiefen religiösen Verbindung zu Dionysos und seinem Thiasos hin. So konnte der Raum im Haus selbst zum Zeitpunkt seiner Ausstattung eine rituelle Funktion im Rahmen eines bacchischen

⁴⁷ Dies wurde vor allem von Herbig, Beobachtungen, ausgearbeitet und zuletzt auch wieder von Gazda, Portraits, für ihre Deutung als Bild der *familia* aufgegriffen.

Kultes erfüllt haben,⁴⁸ obgleich diese spezifische Nutzung nicht zwingend postuliert werden muss.⁴⁹ Der Blick auf die klangliche Dimension des Bildes, des Raumes und der von selbst entstehenden Geräusche macht die Struktur der Darstellung deutlich.

Schluss

Aus den vorgestellten Überlegungen wird ersichtlich, dass die bildliche Darstellung von musizierenden Personen als Klangkörpern über einen rein deskriptiven oder illustrierenden Charakter hinausgeht. Zum einen ermöglicht die musikikonographische Analyse Erkenntnisse über das Instrumentarium sowie dessen Spielweise und Kombination. Zum anderen eröffnet eine Betrachtung der Bilder und ihres performativen und räumlichen Kontextes eine zusätzliche Verständnisebene der römischen Bilderwelt. Über die systematische Erschließung der ‚Klangbilder‘ und die anschließenden Rekonstruktion von Klangräumen erhält man einen weiteren Schlüssel nicht nur für die visuelle Umsetzung von Klängen, sondern auch für deren Funktion und Wahrnehmung in der Antike, als die Bilder beim Betrachten Klänge im Kopf entstehen lassen konnten und die Wahrnehmung des Anlasses bzw. physischen Raums intensivierten. Dieser Beitrag mag als Overtüre für diese neue Perspektive auf die römische Bilderwelt dienen, die im Rahmen einer größeren Studie in den kommenden Jahren erforscht wird. Schon jetzt wird aber deutlich, dass es sich bei der Betrachtung von Bildern lohnt, auch die Ohren zu spitzen.

⁴⁸ Vgl. Brendel, Fries, S. 213: „Man hat den Eindruck, dass etwas geschieht, aber kein Wort wird gesprochen, nichts wird erklärt. Anscheinend gibt es kein bekanntes, bacchisches Ritual, das dieser Handlung ganz entspricht. Aber auch aus anderen Mysterien fehlen die genauen Parallelen.“

⁴⁹ Zur Multifunktionalität der Räume in römischen Wohnhäusern allgemein vgl. Dickmann, *Domus*, S. 23–39. Es bedarf weiterer Untersuchungen, inwiefern der Raum für Initiationsrituale, Symposien, Satyrspiele oder als Proberaum für weibliche Tanzrituale genutzt wurde. Zur Diskussion der Funktion des Raumes vgl. Longfellow, *Space*, S. 30–33.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- The Annals of Q. Ennius, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Otto Skutsch, Oxford 1985.
- Polybii Historiae, hrsg. von Ludwig Dindorf/Theodor Büttner-Wobst, 5 Bände, Leipzig 1882–1904.

Literatur

- Alexandrescu, Cristina-Georgeta, Blasmusiker und Standartenträger im römischen Heer, Cluj-Napoca 2010.
- Altenmüller, Eckart, Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann, Berlin 2018.
- Aurigemma, Salvatore, Tripolitania. I monumenti d'arte decorativa. I mosaici, Rom 1960.
- Balmelle, Catherine/Darmon, Jean-Pierre, La mosaïque dans les Gaules Romaines, Paris 2017.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, Arte plebeia, in: Dialoghi di Archeologia 1 (1967), S. 7–19.
- Bieber, Margarete, Der Mysteriensaal der Villa *Item*, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 43 (1928), S. 298–330.
- Bodel, John, Death on Display. Looking at Roman Funerals, in: The Art of Ancient Spectacle, hrsg. von Bettina Bergmann/ Christine Kondoleon (Symposium Papers 34), Yale 1999, S. 259–281.
- Both, Adje, Music Archaeology: Some Methodological and Theoretical Considerations, in: Yearbook for Traditional Music 41 (2009), S. 1–11.
- Brendel, Otto, Der große Fries in der Villa dei Misteri, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 81 (1966), S. 206–260.
- Castaldo, Daniela, Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale, Bologna 2012.

- Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Krüger, Antonia (Hrsg.), Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), Wien 2020.
- Cottet, Audrey, Cymbals Playing in a Roman Mosaic from Mariamin in Syria, in: CLARA 9 (2022), S. 1–43.
- Dickmann, Jens-Arne, *domus frequentata*. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, 2 Bde., München 1999.
- Pöhlmann, Egert/West, Martin L., Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments, Oxford 2001.
- Ehrhardt, Wolfgang, Rezension zu: Paul Veyne, Das Geheimnis der Fresken, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaften 26 (2023), S. 1009–1017.
- Eichmann, Ricardo, Musikarchäologie, in: Von Kreta nach Kuba. Gedenkschrift zu Ehren des Berliner Archäologen Veit Stürmer, hrsg. von Kathrin Müller/Birgit Schiller, Berlin 2018, S. 265–278.
- Esposito, Domenico, Pompei, Silla e la Villa dei Misteri, in: Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes, Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, hrsg. von Bertrand Perrier, Rom 2007, S. 441–465.
- Flashar, Martin, Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon, Köln u.a. 1992.
- Franchi, Luisa, Rilievo con pompa funebre e rilievo con gladiatori al Museo dell'Aquila, in: Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone, hrsg. von Ranuccio Bianchi Bandinelli (Studi Miscellanei 10), Rom 1966, S. 23–32.
- Gazda, Elaine K. (Hrsg.), The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse, Ann Arbor 2000.
- Gazda, Elaine K., Portraits and Patrons. The Women of the Villa of the Mysteries in Their Social Context, in: Women's Lives, Women's Voices. Roman Material Culture and Female Agency in the Bay of Naples, hrsg. von Brenda Longfellow/ Molly Swetnam-Burland, Austin 2021, S. 133–150.

- Grüner, Andreas, Das Kapitol als Klangraum. Enargeia und die Visualisierung von akustischen Ereignissen in der römischen Opferikonographie, in: Kulträume. Studien zum Verhältnis von Kult und Raum in alten Kulturen, hrsg. von Hans-Ulrich Wiemer (Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 60), Stuttgart 2017, S. 139–171.
- Grunow Sobocinski, Melanie, Visualizing Ceremony: The Design and Audience of the Ludi Saeculares Coinage of Domitian, in: American Journal of Archeology 110 (2006), S. 581–602.
- Günther, Jutta/Leitmeir, Florian, Mapping Roman Sounds. A Methodological Approach to Reconstructing Roman Soundscapes, in: Journal of Music Archaeology 2 (2024) S. 115–130.
- Hagel, Stefan, Ancient Greek Music. A New Technical History, Oxford 2010.
- Hagel, Stefan, Inside the Hydra: Taking the Ancient Water Organ Seriously, in: Greek and Roman Musical Studies 11,1 (2023), S. 52–81.
- Herbig; Reinhard, Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompeji. Ein Beitrag zur römischen Wandmalerei in Campanien, Baden-Baden 1958.
- Hickmann, Ellen, Musikarchäologie – Forschungsgrundlagen und Ziele, in: Die Musikforschung 56,2 (2003), S. 121–134.
- Holmes, Peter, Salpinx and Tuba: Sounds of the Ancient Olympics, London 2024.
- Hölscher, Tonio, ‚Präsentativer Stil‘ im System der römischen Kunst, in: Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der *arte plebea* bis heute, hrsg. von Francesco de Angelis/Jens-Arne Dickmann/Felix Pirson u.a. (Palilia 27), Rom 2012, S. 27–58.
- von Hornbostel, Erich Maria/Sachs, Curt, Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, in: Zeitschrift für Ethnologie, 46,4–5 (1914), S. 553–590.
- Langner, Martin, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Palila 11), Wiesbaden 2001.
- Leitmeir, Florian, Music Archaeology, DEUMM Online, in Vorbereitung.

- Longfellow, Brenda, A Gendered Space? Location and Function of Room 5 in the Villa of the Mysteries, in: *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, hrsg. von Elain K. Gazda, Ann Arbor 2000, S. 24–37.
- Meier, Ludwig, Sprechende Steine, Gesang und ‚professionelles‘ Wissen. Kulturhistorische Überlegungen zur Grabsäule des Seikilos (I. Tralleis 219), in: *Tyche. Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik* 32 (2017), S. 101–117.
- Maiuri, Amedeo, *La Villa dei Misteri*, Roma 1931.
- Matz, Friedrich, *Die Dionysischen Sarkophagen (Antike Sarkophagreliefs 4,1)*, Berlin 1968.
- Mazzoleni, Donatella/Pappalardo, Umberto, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005.
- Morat, Daniel/Ziemer, Hansjakob (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018.
- Pappalardo, Umberto, *Griechische und römische Mosaiken*, München 2012.
- Sauron, Gilles, *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d’une devote de Dionysos*, Paris 1998.
- Sauron, Gilles, *Il grande affresco della villa dei Misteri a Pompei. Memorie di una devota di Dioniso*, Mailand 2010.
- Scapini, Marianna, The Winged Figure in the ‚Villa dei Misteri‘ Fresco and the Spinning Top in Ancient Rituals, in: *Mythos* 10 (2016), S. 193–213.
- Schrumpf, Stefan, *Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich. Ablauf, soziale Dimension und ökonomische Bedeutung der Totenfürsorge im lateinischen Westen*, Göttingen 2006.
- Scott Ryberg, Inez, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius (Monographs in Archaeology and Fine Arts 14)*, New York 1967.
- Simon, Erika, Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeij, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 76 (1961), S. 111–172.

- Sutkowska, Olga, Antike Doppelschalmeien mit Mechanismen. Eine musikarchäologische Studie kaiserzeitlicher Auloi/Tibiae, Diss. phil. UdK Berlin 2019, Drucklegung in Vorbereitung.
- Stuart Jones, Henry (Hrsg.), A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Oxford 1926.
- Toynbee, Jocelyn, The Villa Irem and a Bride's Ordeal, in: *Journal of Roman Studies* 19,1 (1929), S. 67–87.
- Vendries, Christophe, Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain, Paris 1999.
- Vendries, Christophe, Du bruit dans la cité. L'invention du ‚paysage sonore‘ et l'Antiquité romaine, in: *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives: actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, hrsg. von Sibylle Emerit/Sylvain Perrot/Alexandre Vincent, Le Caire 2015, S. 209–256.
- Veyne, Paul, Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji, Darmstadt 2018.
- Vincent, Alexandre, Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 371), Rom 2016.
- Vincent, Alexandre, Les cornua dans le monde romain: Usages et perceptions, in: *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature*, hrsg. von Christophe Vendries, Rennes 2019, S. 13–30.
- Vincent, Alexandre, Paysage sonore et sciences sociales sonorités, sens, histoire in: *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives: actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, hrsg. von Sibylle Emerit/Sylvain Perrot/Alexandre Vincent, Le Caire 2015, S. 9–40.
- Wallace-Hadrill, Andrew, The Villa of the Mysteries at Pompeii and the Ideals of Hellenistic Hospitality, in: *The Roman Villa in the Mediterranean Basin*, hrsg. von Annalisa Marzano/Guy P.R. Métraux, Cambridge 2018, S. 63–74.

Wille, Günther, *Musica Romana. Zur Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

Winternitz, Emanuel, *Muses and Music in a Burial Chapel: An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11,4 (1965), S. 263–286.

Wyslucha, Kamila, *Tibia und Tuba at the Crossroads of Funerary and Nuptial Imagery*, in: *Greek and Roman Musical Studies* 6,1 (2018), S. 79–95.

Weblinks

<https://ikmk.smb.museum/object?id=18211638> (letzter Zugriff 05.05.2025)

<https://www.khm.at/de/object/50863/> (letzter Zugriff 05.05.2025)

<https://www.phil.uni-wuerzburg.de/musicon/for-stayhome-times/seiki-los-playlist/> (letzter Zugriff 05.05.2025)

Bildnachweise

Abb. 1: <https://arachne.dainst.org/entity/657758>, Foto: B. Malter.

Abb. 2–4: Parco Archeologico di Pompei.

THOMAS J.H. MCCARTHY

Die Wissenschaft des Singens – die wichtigste Aufgabe eines Mönchs des 11. Jahrhunderts

Im Mittelalter war die Musik für die europäische Kultur von grundlegender Bedeutung. In der Vorstellung der Gelehrten nahm sie einen ähnlichen Stellenwert ein wie heute die Naturwissenschaft, aus praktischer Sicht hatte die Musik einen zentralen Stellenwert für den öffentlichen Gottesdienst der Kirche.¹ Sie war das wesentliche Instrument der Messe, des Stundengebetes – der täglichen Gebetsrunde in Klöstern und Kirchen überall in Europa. Wenn man also Mönch oder Nonne war, verbrachte man etwa ein Viertel seines Lebens mit seinen Klosterbrüdern und -schwestern in der Kirche beim gemeinsamen Gebet. Einfach ausgedrückt: Man musste singen, ob man singen konnte oder nicht.

Im Folgenden wird gezeigt, was Musik und Gesang für einen mittelalterlichen Mönch bedeuteten und wie er über diese wichtigste aller Aufgaben dachte. Im Fokus steht ein lokales Beispiel aus Bamberg: der Mönch Frutolf von Michelsberg († 1103), der neben anderen Werken ein bedeutendes Musiktraktat geschrieben hat. Frutolf betrachtete die Musik vor allem als die Wissenschaft des Gesangs, d.h. als die Art und Weise, den gregorianischen Gesang richtig auszuführen, damit das Gebet so wirksam wie möglich sein kann.² Ich möchte dies anhand einiger Beispiele verdeutlichen, die nicht nur aus Frutolfs Schriften über Musik, sondern auch aus den Werken seiner Zeitgenossen und aus weiteren handschriftlichen Zeugnissen stammen.

¹ Für eine Einführung in dieses Thema vgl. Harper, Forms; Boynton, Bible, S. 10–33.

² Vgl. McCarthy, Music, S. 4.

1. Frutolf von Michelsberg

Frutolf war nicht nur Mönch auf dem Michelsberg in Bamberg, sondern auch Prior und Schulmeister des Klosters.³ Sein Geburtsdatum ist nicht bekannt, aber der Michelsberger Nekrolog berichtet, dass er am 17. Januar 1103 starb.⁴

Frutolf war ein bedeutender Autor. Er ist heute vor allem für seine Chronik der Weltgeschichte bekannt, die sich als eine der einflussreichsten Chroniken des Mittelalters herausstellte und schließlich die Grundlage für Hartmann Schedels berühmte *Liber chronicarum* – besser bekannt als die *Nürnberg Chronik* – bildete.⁵ Frutolf schrieb aber auch ein Traktat über die Liturgie mit dem Titel *De officiis divinis*, das – von Frutolfs eigener Hand – in einer Handschrift der Bamberger Staatsbibliothek (Msc.Lit.134) erhalten ist.⁶ Er war auch der Autor von mindestens zwei, möglicherweise sogar vier exegetischen Werken. Nur eines dieser Werke ist noch erhalten: eine Glosse zum Alten und Neuen Testament mit dem Titel *Glosa in vetus et novum testamentum*, die in einer Karlsruher Handschrift (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 504, fol. 119v–152r) überliefert ist.⁷ Die drei anderen verlorenen exegetischen

³ Vgl. Schmale, Art. „Frutolf von Michelsberg“, Sp. 993–998; McCarthy, Music, S. 40–43; McCarthy, Chronicles, S. 15–19.

⁴ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Lit.144, fol. 64r: *Frötolfus pr. monachus n. c. MCIII*. Obwohl die Edition von Nospickel, Necrolog, S. 193, die Abkürzung *pr. als presbyter* liest, bedeutet sie wahrscheinlich eher *prior*.

⁵ Der Chronik ist heute in Frutolfs autographischer Handschrift erhalten: Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Bos. q. 19. Die Neuedition der Chronik wird von Benedikt Marxreiter vorbereitet (MGH SS 33/1). Eine digitale Vorab-Edition ist verfügbar unter <https://mgh.de/de/die-mgh/editionsprojekte/bamberger-weltchronistik> (letzter Zugriff 28.05.2025). Diese neue Edition ersetzt die alte Edition von Georg Waitz (MGH SS 6), S. 33–211 (in der die Chronik fälschlicherweise Ekkehard von Aura zugeschrieben wurde). Eine Teilausgabe und deutsche Übersetzung (ab 1000) ist: Chroniken (ed. Schmale/Schmale-Ott), S. 48–121. Für eine neuere englische Übersetzung desselben Abschnitts vgl. McCarthy, Chronicles, S. 85–137.

⁶ *De officiis divinis* ist noch nicht ediert.

⁷ Vgl. McCarthy, Scholarship, S. 29–32. Zur Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 504, siehe unten.

Werke umfassen Glossen zum Psalter, zum Alten Testament und zu den Paulusbriefen.⁸ Schließlich verfasste Frutolf ein langes, detailliertes Musiktraktat und Tonar, sein *Breviarium de musica* und *Tonarius*.⁹

1.1 Frutolf im Bibliothekskatalog Prior Burchards

Glücklicherweise wissen wir neben seinen erhaltenen Werken auch dank eines Katalogs der Michelsberger Bibliothek, der von Prior Burchard von Michelsberg in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zusammengestellt wurde,¹⁰ etwas mehr über Frutolfs intellektuelle Aktivitäten. Burchards Katalog bietet ein sehr sorgfältig ausgearbeitetes Bild der Michelsberger Bibliothek und des Skriptoriums. Er berichtet nicht nur über die Bücher in der Bibliothek, sondern auch über einige der Mönche, die sie kopierten, nennt ihre Namen und ihre persönlichen Charakterzüge und notiert, was sie kopieren. Burchard beginnt diese Personalisierung des Katalogs mit einem Abschnitt über Frutolf selbst. Beim Lesen des Katalogs wird deutlich, dass Burchard Frutolf kannte: Es stellt sich nämlich heraus, dass Frutolf ihn in seiner Jugend unterrichtet hatte.¹¹ Er war also durchaus in der Lage, die Bücher seines Lehrers zu kommentieren.

1.2 Prior Burchards Liste der Bücher von Frutolf¹²

*Subnotatos libros pie memorie Frutolfus, cenobii huius prior,
huic loco contulit, quos manu sua pene omnes ipse scripsit:
Gradualia duo. Glose super psalterium. Glose super vetus testa-
mentum. Glose super apostolum. Glosarius super vetus et novum*

⁸ Vgl. McCarthy, *Chronicles*, S. 18–19; McCarthy, *Quos manu sua*, S. 329f.

⁹ Vgl. Frutolf, *Breviarium de musica* (ed. Vivell). Eine neuere Faksimile-Ausgabe des *Tonarius* ist auch verfügbar (ed. Maloy).

¹⁰ Vgl. Burchard von Michelsberg, *Bibliothekskatalog* (ed. Ruf), S. 355–365. Vgl. auch Dengler-Schreiber, *Scriptorium*, S. 9–13; 160–179; McCarthy, *Quos manu sua*, S. 325–330.

¹¹ Vgl. McCarthy, *Quos manu sua*, S. 328.

¹² Vgl. Burchard von Michelsberg, *Bibliothekskatalog* (ed. Ruf), S. 360. Eigene Übersetzung.

testamentum. Liber cronicorum. Liber qui appellatur Pan. Benediccionale. Musica Gwidonis. Breviarium Frutolfi de musica. Tonarius, musica Beronis, dialogus Wilhelmi in uno volumine. Priscianus de accentibus, Beda de metrica arte in uno volumine. Compotus Hermanni et mensura astrolabii in uno volumine. Liber consuetudinum antiquorum patrum. Exemplaria duo de primis sillabis prosaice et metricae composita. Theodolus.

[Nachstehend sind die Bücher verzeichnet, die Frutolf seligen Andenkens, Prior dieses Klosters, an diesem Ort zusammengestellt hat, und die er fast alle selbst kopiert hat: Zwei Graduale; eine Glosse zum Psalter; eine Glosse zum Alten Testament; eine Glosse zum Apostel; eine Glosse zum Alten und Neuen Testament; ein Chronikbuch; ein Buch mit dem Titel ‚Pan‘; ein Benediktional; der Musiktraktat des Guido [von Arezzo]; Frutolfs Breviarium de musica; das Tonar und der Musiktraktat des Bern [von Reichenau] sowie der Dialog des Wilhelm [von Hirsau] in einem Band; Priscianus über Akzentuierung und Bede über Metrik in einem Band; der Computus und die Abmessung des Astrolabs des Hermann [von Reichenau] in einem Band; ein Buch über die Bräuche der alten Väter; zwei Beispiele für die ersten Schritte in der Prosa- und Dichtkunst; Theodolus.]

Das vielleicht auffälligste Merkmal von Frutolfs Büchern ist ihr praktischer Charakter: Die meisten sind für den Unterricht in den Disziplinen, die im Mittelpunkt der klösterlichen Erziehung stehen, relevant. Priscian, Beda, die beiden Bücher mit Beispielen für Prosa und Poesie sowie die *Ecloga* des Theodolus hätten Frutolf geholfen, die lateinische Grammatik, die die Grundlage aller Bildung war, zu unterrichten. Der Text Hermanns von Reichenau (1013–1054) über den *computus* und die Abmessung des Astrolabs befasst sich mit dem wichtigen Bereich der kalendarischen Kenntnisse, die nicht nur für die korrekte Berechnung des Osterdatums,

sondern auch für die klösterliche Zeitmessung erforderlich waren.¹³ Die Sammlung von vier Glossenwerken – zum Psalter, zum Alten Testament, zu den Paulusbriefen und zur gesamten Bibel – bezieht sich auf einen wichtigen Aspekt der Bibelexegese, nämlich das Verständnis der vielen unbekanntenen Wörter, mit denen die Bibel ihre Leser konfrontierte. Wie man sieht, thematisieren schließlich viele von Frutolfs Büchern die Musik. Seine beiden *Graduale* enthielten wohl die Gesänge der heiligen Messe; höchstwahrscheinlich deckten diese beiden Bände das gesamte liturgische Jahr ab. Im Bereich der theoretischen Literatur besaß Frutolf ein Werk des im 11. Jahrhundert lebenden italienischen Theoretikers Guido von Arezzo (ca. 993–ca. 1030), der für die Entwicklung einer auf Solmisation basierenden Methode des Blattsingens berühmt werden sollte.¹⁴ Von seinen gelehrten deutschen Kollegen des 11. Jahrhunderts besaß er eine Abschrift des *Prologus in tonarium* und *Tonarius* des Abtes Bern von Reichenau († 1048) sowie der *Musica* des Abtes Wilhelm von Hirsau († 1091), die Wilhelm in den 1060er Jahren schrieb, als er noch Mönch von St. Emmeram in Regensburg war.¹⁵ Wie sich zeigen wird, ist der Einfluss dieser und anderer Theoretiker in seinem eigenen *Breviarium de musica* deutlich zu spüren.¹⁶

Frutolf war Prior auf dem Michelsberg, und es war üblich, dass der Prior eines Klosters eine liturgische Führungsrolle einnahm.¹⁷ Angesichts der Tatsache, dass Frutolf gelehrte Werke über Liturgie und Musik geschrieben hat, erweist sich, dass diese Themen für ihn von Bedeutung waren. Als Lehrer muss es ihm aber ebenso wichtig gewesen sein, den

¹³ Zu Hermann vgl. Oesch, Berno und Hermann; Robinson, Germany, S. 1–20; McCarthy, Music, S. 23–30; McCarthy, Art. „Hermann“, S. 221–223.

¹⁴ Zur Guido vgl. Oesch, Guido; Pesce, Guido, S. 1–38.

¹⁵ Vgl. dazu McCarthy, Music, S. 18–23 und 31–33.

¹⁶ Vgl. McCarthy, Music, S. 94–108.

¹⁷ Zu diesem Thema im Allgemeinen vgl. Bugyis/Kraebel/Fassler, Cantors.

Schülern unter seiner Obhut beizubringen, gute Sänger zu sein; d.h. Sänger, die die Systeme der von ihnen täglich gesungenen liturgischen Musik gründlich verstanden. Mit diesem Wunsch war er nicht allein. Wie bereits mit dem Hinweis auf seine ‚gelehrten deutschen Kollegen‘ angedeutet wurde, gab es im Deutschland des elften Jahrhunderts tatsächlich eine fruchtbare Tradition des Musikstudiums. Aufgrund der zentralen Bedeutung des Gesangs für die Liturgie schrieben einige der führenden Gelehrten der damaligen Zeit über Musik: Abt Bern von Reichenau und sein hervorragender Schüler Hermann (oft als Hermann der Lahme bezeichnet), Abt Wilhelm von Hirsau, der Freisinger *scholasticus* Aribo (fl. 1070–1078), Bischof Theoger von Metz (ca. 1050–1120) und andere.¹⁸ Frutolf gehörte zu diesem süddeutschen Kreis von Musiktheoretikern und vertrat wie diese die Auffassung, dass der Zweck des Musikstudiums darin besteht, dafür zu sorgen, dass das Lob Gottes richtig gesungen wird.

2. Der klassische Hintergrund der Musik: Zahl und Ordnung

Nun soll es um die Dinge gehen, die Frutolfs Einstellung zur Musik geprägt haben. Ein wichtiger Hintergrund war das Erbe der klassischen Vergangenheit – wie es für so viele Aspekte des mittelalterlichen Denkens gilt. Musik war Teil des traditionellen Bildungsrahmens, der als die sieben freien Künste bekannt ist. Dieser Ausbildungsplan umfasste die drei sprachlichen Künste (das *Trivium*) Grammatik, Rhetorik und Dialektik sowie die vier mathematischen Künste (das *Quadrivium*) Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie. Die ersten Beschreibungen dieses Rahmens stammen von Verfassern aus dem 5. und 6. Jahrhundert, deren Werke im Mittelalter eifrig studiert wurden. Die ausführlichste Beschreibung findet sich in einer komplexen Allegorie von Martianus Capella (um 410–439) mit dem Titel *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, in der jede der

¹⁸ Vgl. McCarthy, *Music*, S. 1–94.

sieben Schwestern ihre akademische Disziplin auf dem Hochzeitsfest der gelehrten jungen Dame Philologie und des Gottes Merkur vorstellt.¹⁹

Einflussreich war auch der spätrömische Verfasser Boethius (ca. 480–ca. 525).²⁰ Boethius war ein Staatsmann und Gelehrter, der unter dem ostgotischen König Theoderich diente. Er beobachtete, dass sich seine Zeitgenossen immer weiter von der griechischen Kultur entfernten, und beschloss, das gesamte griechische Wissen für sie ins Lateinische zu übersetzen. Er wurde aber hingerichtet, bevor er dieses Projekt abschließen konnte. Dennoch schaffte er es, zahlreiche Werke zu übersetzen, die für das mittelalterliche Denken von großer Bedeutung waren. Bis zum Aufkommen der Übersetzungen aus dem Griechischen und Arabischen im 13. Jahrhundert verdankten die mittelalterlichen Menschen einen Großteil ihres Wissens über die Werke von Aristoteles den Übersetzungen und Kommentaren des Boethius. Da aber die Musik eine der sieben freien Künste war, verfasste jener auch fünf Bücher über Musik mit dem Titel *De institutione musica*. Dieses große Werk ist eine Zusammenfassung der Musiktheorie von Aristoxenus (ca. 315 v. Chr.), Pythagoras (ca. 530–497 v. Chr.), Ptolemäus (ca. 130 n. Chr.) und anderen.

Die Musik, die Martianus Capella, Boethius und ihre Zeitgenossen im Sinn hatten, unterschied sich jedoch von dem, was Frautolf und seine Brüder täglich im Chor am Michelsberg sangen. Sie basierte auf der antiken griechischen Musiktheorie und befasste sich mit mathematischen Proportionen, die die Intervalle bestimmen – mit den Proportionen, die den Kosmos und alle seine Elemente zusammenhalten. Es war keine Theorie der Melodie. So schrieb beispielsweise der spätrömische Verfasser Cassiodorus (514–584) – ein Freund des Boethius – in seinen *Institutiones*:²¹

¹⁹ Vgl. dazu Grebe, *Martianus Capella*; McCarthy, *Music*, S. 4; 151f.

²⁰ Vgl. McCarthy, *Music*, S. 56–60.

²¹ Cassiodorus, *Institutiones* 2.3.21 (ed. Mynors), S. 130f.

Mathematica, quam Latine possumus dicere doctrinalem, scientia est quae abstractam considerat quantitatem. [...] Musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis.

[Die Mathematik, die wir auf Latein als theoretische Wissenschaft bezeichnen können, ist eine Wissenschaft, die abstrakte Quantität betrachtet. [...] Die Musik ist die Disziplin, die sich mit den Zahlen in Bezug auf die Sachen befasst, die in den Klängen zu finden sind.]

Gelehrte wie Frutolf wussten aufgrund ihrer Lektüre von Platon – oder genauer gesagt: aufgrund ihrer Lektüre derer, die Platon gelesen hatten –, dass Gott das Universum auf der Grundlage von Zahl und Proportion geschaffen hatte.²² Dies entsprach genau dem, was im Alten Testament in *Buch der Weisheit* beschrieben wird: *sed omnia mensura et numero et pondere disposuisti* (Weish 11.21: Aber du hast alles nach Maß und Zahl und Gewicht geordnet). Wenn man sich den Musiktraktat Hermanns von Reichenau ansieht – ein Werk, das Frutolf kannte und verwendete, als er sein eigenes *Breviarium de musica* schrieb –, wird deutlich, dass Hermann genau diesen Punkt in explizit platonischen Begriffen ausdrückt: *Igitur breviter ac manifeste patet, quod id sibi merito musica dignitas vindicavit, quod primordialis numerorum natura excellentissimis proportionibus creavit* [Es ist leicht und klar offensichtlich, dass die Musik Anspruch darauf erhebt, was die ursprüngliche Natur der Zahlen im feinsten Proportionen geschaffen hat].²³ So bietet die Musik den Menschen die Möglichkeit, Gott

²² Zu Platons Einfluss auf die Musiktheorie vgl. McCarthy, *Music*, S. 147–174.

²³ Hermann, *Musica 2* (ed. Ellinwood), S. 20.

einen kleinen Schritt näher zu kommen und wenigstens einen kurzen Blick in den *hortus deliciarum* zu werfen, der das Paradies ist.

3. Praktische Musik und praktische Musiktheorie

Für Frutolf und seine Zeitgenossen spiegelte die Musik also die natürliche Ordnung wider. Gleichzeitig war sie auch ein praktisches Feld, das sich aus der Fokussierung des Mönchtums auf die richtige Regulierung der Liturgie ergab. Frutolf selbst bringt es in seinem *Breviarium de musica* auf den Punkt, wenn er betont, dass „Musik die Wissenschaft ist, durch langes Nachdenken und ständiges Üben gut zu singen“.²⁴ Die Musik galt als die Wissenschaft (*scientia*) der korrekten Beherrschung aller Elemente, welche die Aufführung, Analyse und Komposition des gregorianischen Gesangs betreffen. Diese Konzeption von Musik stellt eine wichtige Neuausrichtung der boethianischen Definition dar, denn nun stand nicht nur die Theorie der Musik im Mittelpunkt, sondern auch ihre Aufführung. Für Frutolf ist der ideale Musiker derjenige, der fehlerfrei praktiziert, weil er vollständig versteht. So verschmolzen die kosmologischen Aspekte der Musik mit ihren praktischen Aspekten.

3.1 Gregorianischer Gesang

Die Musik, die Frutolf seinen Schülern in Michelsberg vermittelte, war das, was man heute als gregorianischen Gesang bezeichnet. Für Frutolf und seine Zeitgenossen war es jedoch nur *cantus*, obwohl sie die Sage kannten, dass der Heilige Geist diesen Gregor dem Großen († 604) ins Ohr diktiert habe.²⁵ Obwohl Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen auch heute noch immer darüber streiten, wann, wo und wie der gregorianische Gesang genau entstanden ist, war das Repertoire, das hauptsächlich auf dem Erinnerungsvermögen beruhte, im elften

²⁴ Frutolf, *Breviarium de musica* 1 (ed. Vivell), S. 26: *Musica est bene modulandi scientia per diutinam meditationem frequenti percepta experientia.*

²⁵ Eine gute Illustration dieser Legende bietet das Frontispiz des Hartker-Antiphonars (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390, S. 13).

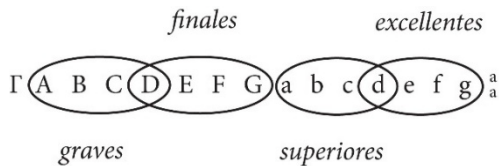
Jahrhundert bereits sehr groß.²⁶ Die Menschen im Mittelalter verfügten über ein ausgezeichnetes Erinnerungsvermögen, da sie ihr Gedächtnis ständig trainierten und nutzten. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie sich nicht auch der Schriftlichkeit bedienten, um den Gesang einzuordnen. Tatsächlich entwickelten Frutolf und seine deutschen Zeitgenossen einen systematischen Ansatz für das Singen, der im Folgenden skizziert wird.

3.2 Die Tetrachorde

Der Tonumfang entspricht im Wesentlichen den beiden Oktaven der menschlichen Männerstimme. Die erste Reihe von sieben Tönen (A–G) wird in der höheren Oktave (a–g) wiederholt. Die Oktave (A–G) ist aus zwei Tetrachorden aufgebaut, die mittels des Tons D als Gelenk verbunden sind. D ist also der vierte Ton des ersten Tetrachords (A-B-C-D) und zugleich der erste Ton des zweiten Tetrachords:



Diese Anordnung wurde dann in der höheren Oktave a–g wiederholt. Diese vier Tetrachorde werden als *graves*, *finales*, *superiores* und *excellentes* bezeichnet:



²⁶ Einen guten Überblick bietet Hiley, *Gregorian Chant*, S. 83–120.

Die Tatsache, dass die Zahl Vier hier eine wichtige Rolle spielt, hängt mit dem Einfluss von Boethius zusammen, denn obwohl die mittelalterliche Theoretiker von einer ganz anderen Art von Musik sprachen als die Antike, übernahmen sie dennoch ihr Fachvokabular von antiken Autoren wie Boethius. Auch Platons Einfluss ist spürbar: In seinem Dialog *Timaios* wird die Bedeutung der Zahl Vier als Baustein des Universums hervorgehoben; die Einteilung in Tetrachorde steht somit im Einklang mit der Welt.²⁷

3.3 Die Spezies von *diatessaron*, *diapente* und *diapason*

Das nächste Element in diesem System waren die Gattungen von *diatessaron* (das melodische Intervall einer Quarte), *diapente* (einer Quinte) und *diapason* (einer Oktave). Die verschiedenen Typen oder Spezies (*species*) beziehen sich auf die unterschiedlichen Intervallformen, die diese melodischen Intervalle annehmen können, je nachdem, wo sie in der Tonleiter stehen. Wenn z.B. von A bis D gesungen wird (die erste Spezies von *diatessaron*), ertönen die Intervalle von Ton-Halbton-Ton; wenn von B bis E gesungen wird (die zweite Spezies von *diatessaron*), erklingen die Intervalle von Halbton-Ton-Ton. Zusammengefasst gibt es vier Spezies von *diatessaron* und vier von *diapente*:

	<i>diatessaron</i>	<i>diapente</i>
1	A B C D	D E F G a
2	B C D E	E F G a b
3	C D E F	F G a b c
4	D E F G	G a b c d

²⁷ Vgl. McCarthy, Music, S. 5–7, 56–60 und 152–162.

Eines der Merkmale dieses Systems ist, dass die Spezies von *diatessaron* und *diapente* kombiniert werden können, um die Spezies von *diapason* zu ergeben:

	<i>diatessaron</i>		<i>diapente</i>		<i>diapason</i>
1	A B C D	+	D E F G a	=	A B C D E F G a
2	B C D E	+	E F G a b	=	B C D E F G a b
3	C D E F	+	F G a b c	=	C D E F G a b c
4	D E F G	+	G a b c d	=	D E F G a b c d
5	D E F G a	+	a b c d	=	D E F G a b c d
6	E F G a b	+	b c d e	=	E F G a b c d e
7	F G a b c	+	c d e f	=	F G a b c d e f
8	G a b c d	+	d e f g	=	G a b c d e f g
			<i>diapente</i>		<i>diatessaron</i> <i>diapason</i>

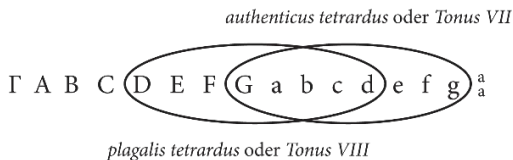
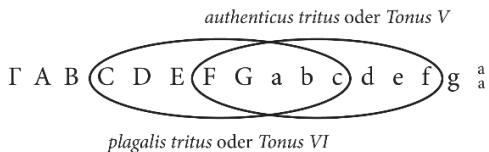
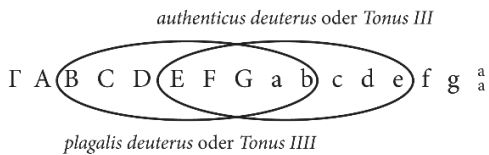
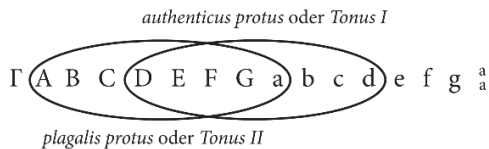
Diese Entwicklung wurde um die Mitte des 11. Jahrhunderts von Hermann von Reichenau ausgearbeitet. Frühere Generationen von Theoretikern, darunter auch Hermanns Vorgänger, der Abt Bern von Reichenau, bevorzugten andere Anordnungen der Tetrachorde und Spezies, aber es war Hermann, der den brillanten Schritt unternahm, die Spezies von *diatessaron* und *diapente* mit dem Prinzip der Oktavreplikation kompatibel zu machen.²⁸ Frutolf und andere Theoretiker wie Wilhelm von Hirsau und Aribo folgten Hermanns Vorbild, und Ersterer nahm Hermanns Ideen auch in sein eigenes *Breviarium de musica* auf.²⁹

²⁸ Vgl. McCarthy, *Music*, S. 28, 61–72 und 138f.

²⁹ Vgl. McCarthy, *Music*, S. 95–103.

3.4 Modus

Theoretiker wie Frutolf interessierten sich nicht für die Spezies, nur weil sie ein symmetrisches Schema bildeten: Ihr wirklicher Nutzen bestand darin, dass sie die Kirchentonarten oder die *modi* bildeten. Die letzten Töne der vier *modi* (Grundtöne oder *finalis*) waren die Töne D-E-F-G. Jeder dieser vier *modi* konnte in Bezug auf den hohen und tiefen Bereich in zwei *toni* unterteilt werden. Die höhere Version eines bestimmten *modus* nahm den Bereich einer Oktave über der *finalis* des *modus* ein und wurde authentisch genannt. Die niedrigere Version nahm den Oktavbereich ein, der sich von einer Quarte unter dem *finalis* bis zu einer Quinte darüber erstreckte und wurde als plagal bezeichnet. Dies ergab ein System von vier *modi* und acht *toni*:



3.5 Regino von Prüm über Gesangsfehler

Die Kirchentöne waren von entscheidender Bedeutung, da das gesamte Repertoire des gregorianischen Gesangs nach den *modi* klassifiziert wurde. Einen Gesang im falschen *modus* zu singen, konnte seinen Charakter völlig verändern, da die Qualität der Intervalle anders war. Hermann von Reichenau merkt zu diesem falschen Verhalten Folgendes an:³⁰

Sed quo modo sapientur cantant, qui nihil de praedictis sciunt, qui troporum tropo permutantes confundunt, qui solam altisonantiam laudant; in hoc tamen iusto iudicio asino inferiores et imperitiores [...].

[Aber wie können diejenigen mit Unterscheidungsvermögen singen, die nichts von dem oben Gesagten wissen, die Dinge durcheinanderbringen, indem sie einen Tropus mit einem anderen verwechseln, die nur hohe Töne loben? In dieser Hinsicht sind sie mit Recht als minderwertiger und unwissender als der Esel beurteilt werden.]

Eine gute Darstellung dieses traurigen Zustandes findet sich in der *Epistola de harmonica institutione* des Abtes Regino von Prüm (841–915), die aus dem frühen 10. Jahrhundert stammt.³¹ Regino widmete seinen Traktat dem Erzbischof Ratbod von Trier (883–915) und berichtet gleich zu Beginn, warum er ihn schreiben musste. Er sagt, dass er in den Kirchen des Erzbistums Trier häufig gehört habe, wie der Chor die Melodie der Psalmen mit verwirrten Stimmen gesungen habe, weil die Sänger den

³⁰ Hermann, *Musica* 15 (ed. Ellinwood), S. 47f.

³¹ Regino von Prüm, *Epistola* (ed. Gerbert), S. 230–247. Zu Regino vgl. Bernhard, *Epistola*; MacLean, *History*, S. 1–8; McCarthy, Art. „Regino von Prüm“, S. 415f.

modus verwechselten. Und nicht nur das: Regino erlebte auch die Reaktion des Erzbischofs auf solche Gesänge. Ratbod war, so Regino, oft durch solche Dinge beunruhigt (Regino, *Epistola* 1, Sp. 230).

3.6 Aribo über modale Fehler: *Alliga domine in vinculis*

Ein weiteres Beispiel für dieses Anliegen findet sich in dem Traktat *De musica* von Aribo. Dieser war Lehrer an der Freisinger Domschule und schrieb irgendwann zwischen 1070 und 1078 einen Musiktraktat, den er seinem Bischof Ellenhard von Freising (1052–1078) widmete.³²

In einem Kapitel von *De musica* bespricht Aribo die Antiphon *Alliga domine in vinculis*.³³ Er schreibt,³⁴ dass

manche Leute die Antiphon *Alliga domine in vinculis* nach dem dritten Kirchenton singen [...], aber [...] ein Problem mit den Noten auftritt, so dass es unmöglich ist, sie zu singen.

An diesem Punkt, schreibt Aribo, können wir entweder zu dem Schluss kommen, dass der Gesang „durch und durch defekt“ ist, oder wir können es vielleicht in einem anderen Kirchenton versuchen, um zu sehen, ob es funktioniert. Und wenn wir tatsächlich auf der Note F beginnen, wird er funktionieren und „wir werden ihn ohne Fehler durchsingen“.³⁵ Wenn wir die beiden Fassungen der Antiphon vergleichen, können wir feststellen, dass das Problem bei dem Wort *nationes* auftritt:

³² Vgl. McCarthy, *Music*, S. 37–40.

³³ Laudes-Antiphon für den Mittwoch der Karwoche; *Corpus antiphonarum officii*, Nr. 1355.

³⁴ Aribo, *De musica* 31 (ed. McCarthy), S. 22: *Quidam cantant illam antiphonam Alliga domine in uinculis secundum tercium tonum, secundum finalis conuenientiam incipientes eam in .G., sed quia defectus occurrit chordarum ut cantari non possit [...]*.

³⁵ Aribo, *De musica* 31 (ed. McCarthy), S. 22: *Sed falsam esse dicere prius non debemus quam secundum omnium finalium conuenientiam incipientes exploremus, si in ullo modorum inoffensam reperiamus eam, sicut istam iuxta primi finalis conuenientiam inchoantes in .F. sine scandalo percantabimus*.

Alliga domine in vinculis (Tonus III), beginnend auf F

Al - li - ga Do - mi - ne in vi - cu - lis na - ti - o - nes gen -

ti - um, et re - ges e - a - rum in com - pe - di - bus.

Alliga domine in vinculis (Tonus I), beginnend auf E

Al - li - ga Do - mi - ne in vi - cu - lis na - ti - o - nes gen -

ti - um, et re - ges e - a - rum in com - pe - di - bus.

In der Fassung in *Tonus III* entsteht ein Tritonus. Einerseits ist dieser schwer zu singen, andererseits kann dieser kein legitimes Intervall sein, da die Proportionen des Tritonus eine irrationale Zahl ergeben. Laut Hermann von Reichenau verwirrt er das harmonische Verständnis:

[...] et ita pro duorum naturali positione tonorum continuum tritonum incurrit, sicque totius monochordi structuram regulari eius ordine disturbato destruxit, et tam eam quae est secundum antiquos atque modernos, quam eam quae est secundum ipsius naturae auctoritatem harmoniae speculationem confudit. (Musica 3, S. 24)

[Anstelle der natürlichen Anordnung von zwei *toni* erzeugt er einen kontinuierlichen Tritonus und zerstört damit die

Struktur des gesamten Monochords, indem er dessen regelmäßige Ordnung durcheinanderbringt; und er verwirrt das Studium der Harmonie, das sowohl mit den alten und modernen Schriftstellern als auch mit der Autorität der Natur selbst übereinstimmt.]

An diesen beiden Beispielen wird ersichtlich, wie wichtig es war, die *modi* nicht zu verwechseln. Zur Wissenschaft des Gesangs gehörte es daher auch, die technischen Aspekte zu verstehen. Die Bedeutung dieser Elemente fasst Hermann von Reichenau folgendermaßen zusammen:

Oportet autem nos scire, quod omnis musicae rationis ad hoc spectat intentio, ut cantilena rationabiliter componendae, regulariter iudicandae, decenter modulandae scientia comparetur. (*Musica* 15, S. 47)

[Wir müssen verstehen, dass die ganze Absicht der musikalischen Methode darauf abzielt: die Wissenschaft der richtigen Komposition von Gesängen, ihrer Beurteilung nach Regeln und ihrer angemessenen Ausführung zu etablieren.]

Hermanns Ansicht gibt Frutolf präzise wieder:

Musica est bene modulandi scientia per diutinam meditationem frequenti percepta experientia. Bene autem modulari est rata tonorum et intervallorum dispositione per legitimos excursus apta modulatione suaves cantus formare eosque post debitos ascensus et descensus congruo et legitimo fini aptare. (*Breviarium de musica* 1, S. 26)

[Musik ist die Wissenschaft des richtigen Singens durch langes Nachdenken und ständiges Üben. Gut zu singen bedeutet, die *modi* und Intervalle durch legitime Bewegung richtig zu verwenden, durch geeignetes Singen echte Gesänge zu bilden, und sie nach richtigem Auf- und Abstieg zu einem passenden Ende zu bringen.]

Laut dem einflussreichen italienischen Theoretiker Guido von Arezzo (ca. 991–ca. 1033), unterscheidet diese Fähigkeit den einfachen *cantor* vom *musicus*: *Musicorum et cantorum magna est distantia; isti dicunt, illi sciunt, que componit musica* [Es gibt einen großen Unterschied zwischen Musikern und Kantoren: Letztere sprechen darüber, aber erstere wissen, was Musik beinhaltet].³⁶

4. Frutolf und das Studium der Musik auf dem Michelsberg

Im Folgenden soll skizziert werden, wie Frutolf den Gesang auf dem Michelsberg vermittelt haben könnte.

4.1 Die Messe einüben: Ekkehard von St. Gallen und der *Casus sancti Galli*

Es gibt einige Hinweise darauf, dass in den Klosterschulen unter anderem der korrekte liturgische Auftritt gelehrt und geübt wurde. Ein schönes Beispiel dafür findet sich in den *Casus sancti Galli*, einer Geschichte des Klosters St. Gallen, die von einem Mönch namens Ekkehard (ca. 980–ca. 1060) in der Mitte des elften Jahrhunderts geschrieben wurde. Eines der faszinierendsten Merkmale des *Casus sancti Galli* ist, dass Ekkehard viele der Mönche beschreibt, so dass ein lebendiges Bild entsteht. Einer der Mönche, die Ekkehard vorstellt, ist Ratpert, der Lehrer an der Klosterschule war. Ekkehard beschreibt ihn als wohlwollend, aber streng in Fragen der Schuldisziplin; er verließ das Kloster im Vergleich zu den anderen Brüdern sehr selten und brauchte nur ein Paar Schuhe für jedes Jahr.³⁷ Obwohl er in der Schule sehr fleißig war, versäumte Ratpert es oft, zur Messe und zum Stundengebet in die Klosterkirche zu gehen. Stattdessen sagte er: *Bonas [...] missas audimus, cum eas agi docemus* (*Casus sancti Galli* 34, S. 229 [Wir hören eine gute Messe, wenn wir lehren, sie zu aufführen]).

³⁶ Guido von Arezzo, *Regule rithmice*, Z. 7–10 (ed. Pesce), S. 330–332.

³⁷ Vgl. Ekkehard IV., *Casus sancti Galli* 34 (ed. Haefele/Tremp), S. 229.

4.2 Gesangbücher und Aufführungen

Wie bereits erwähnt, war das Aufführen des Gesangsrepertoires in erster Linie eine mündliche Tätigkeit, die auf dem Gedächtnis beruhte. Es gab seit dem zehnten Jahrhundert Notationen³⁸ und Gesangbücher, die sich je nach liturgischer Funktion unterschieden: Das *Graduale* enthielt die Gesänge der Messe, das *Antiphonale* die des Offiziums, der Psalter die Psalmen und das Gesangbuch die Hymnen.³⁹ Mehrheitlich wurde die schriftliche Notation jedoch nicht beim Singen verwendet, da die Gesangsbücher des elften Jahrhunderts vergleichsweise klein waren und nicht von mehreren Personen gleichzeitig benutzt werden konnten. Durch das große Gesangsrepertoire, das möglichst umfänglich in jedes Buch aufgenommen werden musste, waren auch die Schrift und die Neumen meist sehr klein.

Solche Gesangbücher wurden höchstwahrscheinlich von der Person oder den Personen benutzt, die mit der liturgischen Leitung beauftragt waren. Die Neumen, d.h. die über dem Text stehenden Notationszeichen, dienten als Gedächtnisstütze. Sie sollten helfen, sich an eine Melodie zu erinnern, die man bereits kannte. Bei den Gesängen, die häufig verwendet wurden, war dies nicht so wichtig. Aber was würde passieren, wenn man zum Beispiel *Repleti sunt omnes Spiritu Sancto*⁴⁰ singen müsste, weil es Pfingsten war? Das hat man nur einmal im Jahr gesungen. In solchen Fällen ist es durchaus möglich, dass jemand wie Frutolf das entsprechende Gesangbuch konsultiert hätte, um sein Gedächtnis vor der Pfingstvigilien aufzufrischen. Da *Repleti sunt omnes* ein *Responsorium* mit Solopartien ist, hätte er und/oder ein anderer zuverlässiger Musiker diese vielleicht übernommen. Wahrscheinlich hätte er auch keine Gelegenheit gehabt, mit seinen Mitbrüdern zu proben, so dass er womöglich einfach selbstbewusst und hörbar gesungen hätte, damit der Rest des Chores ihm folgen konnte.

³⁸ Vgl. Hiley, *Western Plainchant*, S. 340–405.

³⁹ Vgl. Huglo, *Livres*; Hiley, *Western Plainchant*, S. 287–339.

⁴⁰ Vgl. *Corpus antiphonarium officii*, Nr. 1154.

4.3 Frutolfs *Breviarium de musica* und *Tonarius*

Frutolfs Tätigkeit als Musiklehrer zeigt sich sehr deutlich in seinem eigenen *Breviarium de musica*.⁴¹ Dieser Traktat wird von einem *Tonarius* begleitet, d.h. einer Liste von Gesängen, die nach *modi* geordnet sind.⁴² Das *Tonarius* bildete die Schnittstelle zwischen der Theorie der Melodie und ihrer praktischen Anwendung, denn nach dem Studium der Grundlagen des Gesangs würde der Schüler das *Tonarius* vollständig verstehen. Diese natürliche Entwicklung spiegelt sich in der Gliederung von Frutolfs Werk wider. Frutolfs zweiteiliger Traktat wurde offensichtlich vom *Prologus in tonarium* und *Tonarius* des Abtes Bern von Reichenau inspiriert.⁴³ Die Entstehungszeit seines Traktats ist unbekannt, wird aber irgendwann nach den 1070er Jahren anzusetzen sein, denn er weist auf die Kenntnis von Aribos zwischen 1070 und 1078 entstandenem *De musica* hin.⁴⁴ Die früheste und einzige vollständige Handschrift von Frutolfs *Breviarium* und *Tonarius* stammt aus dem frühen zwölften Jahrhundert. Sie wurde wahrscheinlich in Bamberg kopiert (heute München, BSB, Clm 14965b).⁴⁵

Frutolfs *Breviarium* weist alle bereits genannten, praktisch orientierten Elemente auf. Ähnlich wie die oben verwendeten Diagramme zur Erklärung der Tetrachorde, Spezies und Modi hat auch Frutolf Abbildungen mit gleichem Zweck benutzt.⁴⁶ Darüber hinaus lassen sich jedoch auch andere Hilfsmittel finden, die dem Sänger beim Lernen und Verstehen helfen sollen: Eselsbrücken, die aus dem Traktat Hermanns von Reichenau übernommen wurden, um die einzelnen Intervalle zu verstehen;

⁴¹ Vgl. McCarthy, *Music*, S.94–108.

⁴² Vgl. Maloy, *Notation*, S. 641–693.

⁴³ Vgl. McCarthy, *Music*, S. 94–90.

⁴⁴ Vgl. McCarthy, *Music*, S. 94.

⁴⁵ Vgl. Klemm, *Handschriften*, S. 22; Dengler-Schreiber, *Scriptorium*, S. 212; McCarthy, *Music*, S. 197; 208.

⁴⁶ Vgl. z.B. Frutolf, *Breviarium de musica* 1, 2 und 3, S. 32, 34 und 40. Vgl. auch München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, fol. 6r, 7r und 9v.

notierte Beispiele für verschiedene Arten von melodischer Bewegung; oder die sogenannte Guidonische Hand, ein weiteres mnemotechnisches Hilfsmittel für den Sänger.⁴⁷

4.4 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 504: Ein Schulbuch des 11. und 12. Jahrhunderts

Frutolfs *Breviarium de musica* und *Tonarius* sind jedoch nicht die einzigen Zeugnisse, die vom Musikstudium auf dem Michelsberg berichten. Die Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 504, die bereits kurz erwähnt wurde, ist ebenfalls ein wertvolles Zeugnis für die Art und Weise, wie mittelalterliche Mönche die Wissenschaft des Gesangs handhaben.

Heute ist die Handschrift eine Sammelhandschrift von vierzehn ehemals eigenständigen Handschriften, die fast alle dem Michelsberger Skriptorium des späten elften und frühen zwölften Jahrhunderts zuzuordnen sind.⁴⁸ Behandelt werden dort Themen wie Musik, Astronomie, Arithmetik, Bibelexegese und Geschichte. Einige der einzelnen Handschriften können mit den im Bibliothekskatalog Burchards von Michelsberg erwähnten Büchern identifiziert werden, andere wiederum sind nur teilweise erhalten.⁴⁹ Ein gutes Beispiel für letzteres findet sich auf fol. 1–14, die den Traktat *Prologus in tonarium* des Abtes Bern von Reichenau in Frutolfs eigener Hand überliefern. Heute ist diese Abschrift unvollständig und bricht mitten im Satz auf fol. 14v ab.⁵⁰ Dies deutet darauf hin, dass der Rest von Berns *Prologus* und vielleicht auch der dazugehörige *Tonarius* verloren gegangen sind. Neben anderen kurzen Texten zu den Themen Spezies und *modi* überliefert der Codex auch die Musiktraktate

⁴⁷ Vgl. Frutolf, *Breviarium de musica* 10 und 13, S. 72f. und 99. Vgl. auch München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, fol. 21r–24r und 29v.

⁴⁸ Zu dieser Handschrift vgl. Dengler-Schreiber, *Scriptorium*, S. 207–209; Hoffmann, *Handschriften*, S. 179; Pesce, Guido, S. 96–100; McCarthy, *Scholarship*, S. 4–11.

⁴⁹ Vgl. McCarthy, *Scholarship*, S. 30–2.

⁵⁰ Vgl. Bern von Reichenau, *Prologus* (ed. Rausch), S. 20.

Guidos von Arezzo.⁵¹ Wie im *Breviarium de musica* finden sich auch hier mnemotechnische Verse, ein didaktisches *Tonarius* und Schemata, von denen einige mehr oder weniger exakte Parallelen zu den Diagrammen in Frutolfs Traktat sind. Mehrere der Texte weisen deutliche Gebrauchsspuren auf: So findet man auf fol. 24v nicht nur den Haupttext, der notierte Beispiele für Gesänge nach *modi* enthält, sondern auch die Hand eines anderen Lesers, der am Rand eine ganze Liste geeigneter Gesänge, geordnet nach ihrer liturgischen Funktion, hinzugefügt hat.⁵² Ergänzungen wie diese weisen auf eine lebendige Tradition der Interaktion mit solchen didaktischen Texten hin. Sie zeigen, dass das Studium der Musik auf dem Michelsberg nicht statisch war, sondern eine Aktivität, zu der zahlreiche Mitglieder der Gemeinschaft einen Beitrag leisten wollten.

5. Schluss

Der Beitrag liefert einen Überblick darüber, wie ein mittelalterlicher Mönch über das Singen nachgedacht und es praktiziert haben könnte. Mönche und Gelehrte wie Frutolf und seine Brüder auf dem Michelsberg betrachteten Musik nicht als abstraktes, sondern als streng praktisches Studium. Die Auseinandersetzung mit der Musiktheorie war für sie das Studium aller Elemente, welche die Aufführung, Klassifizierung, Analyse und Komposition des gregorianischen Gesangs beeinflussten. Sie behandelten die Musik genauso wie andere Fächer, indem sie Texte kopierten, adaptierten, kommentierten und ergänzten, um zu verstehen, was das Studium des Gesangs ausmachte. Frutolf assimilierte die Arbeit seiner Zeitgenossen wie Bern und Hermann von Reichenau, Wilhelm von Hirsau und Aribio, während seine Brüder auf dem Michelsberg die Musiklehrbücher erstellten, die in Cod. Karlsruhe 504 überlebt haben, um sie durch den Musiklehrplan zu führen. Dabei waren sie sich der Notwendigkeit von Ordnung in allem, was sie taten, zutiefst bewusst. Gesang und insbesondere geistlicher Gesang sollte im Einklang mit der göttlichen

⁵¹ Vgl. Cod. Karlsruhe 504, fol. 27r–33v und 59r–77r.

⁵² Vgl. Cod. Karlsruhe 504, fol. 24v. Der Haupttext hier ist eine Teilabschrift von Berns *Tonarius*; vgl. Pesce, Guido, S. 96.

Ordnung der Welt stehen. Es war eine Tätigkeit, die mehr als nur Begeisterung erforderte: Sie verlangte Verständnis und technische Beherrschung. Aus diesem Grund bezeichnete Frutolf von Michelsberg den Gesang als die Wissenschaft, durch langes Nachdenken und ständiges Üben gut zu singen (S. 26).

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Aribo, *De musica and Sententiae*, hrsg. von Thomas John Henry McCarthy, Kalamazoo 2015.
- Bern von Reichenau, *Epistola de tonis, Prologus in tonarium, Tonarius*, in: *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, hrsg. von Alexander Rausch (*Musica mediaevalis Europae occidentalis* 5), Tutzing 1999.
- Boethius, *De institutione musica*, hrsg. von Gottfried Friedlein, *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, Leipzig 1867 (ND Frankfurt am Main 1966).
- Burchard von Michelsberg, *Bibliothekskatalog*, in: *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, Bd. 3/3: *Bistum Bamberg*, hrsg. von Paul Ruf, München 1939, S. 355–365.
- Cassiodorus, *Institutiones*, hrsg. von Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford 1937.
- Corpus antiphonarum officii*, hrsg. von René-Jean Hesbert, 6 Bände (*Rerum ecclesiasticarum documenta. Series Maior. Fontes* 7–12), Rom 1963–79.
- Das Necrolog des Klosters Michelsberg in Bamberg*, hrsg. von Johannes Nospickel (*MGH LibM NS* 6), Hannover 2004.
- Ekkehard IV., *St. Galler Klostergeschichten (Casus sancti Galli)*, hrsg. und übersetzt von Hans F. Haefele/Ernst Tremp (*MGH SSRG* 82), Wiesbaden 2020.
- Frutolf von Michelsberg, *Breviarium de musica et Tonarius*, hrsg. von Cölestin P. Vivell (*Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophische historische Klasse. Sitzungsberichte* 188/2), Wien 1919.
- Frutolf von Michelsberg, *Tonarius*, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm 14965b: The Tonary of Frutolf of Michelsberg* (ff. 34–73v), hrsg. von Rebecca Maloy (*Publications of Mediaeval Musical Manuscripts* 32), Ottawa, 2006.

- Frutolf von Michelsberg, *Chronicon*, hrsg. von Benedikt Marxreiter (MGH SS 33/1) (in Vorbereitung).
- Frutolf von Michelsberg, *Chronicon*, hrsg. von Georg Waitz (MGH SS 6), Hannover 1844, S. 33–211.
- Frutolf von Michelsberg, *Chronicon*, in: *Chronicles of the Investiture Contest: Frutolf of Michelsberg and his Continuators*, englische Teilübersetzung von Thomas John Henry McCarthy, Manchester 2014.
- Frutolfs und Ekkehard's Chroniken und die anonyme Kaiserchronik. Teilausgabe und deutsche Übersetzung von Franz-Josef Schmale und Irene Schmale-Ott (*Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters* 15), Darmstadt 1972, S. 48–121.
- Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, hrsg. von Michael Bernhard/Calvin M. Bower (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 9–11), München 1993, 1994, 1996.
- Guido von Arezzo, *Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, Epistola ad Michahalem*, in: *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium and Epistola ad Michahalem*, hrsg. und übersetzt von Delores Pesce (*Wissenschaftliche Abhandlungen* 73), Ottawa 1999.
- Hermann von Reichenau, *Musica*, in: *Musica Hermanni Contracti*, hrsg. von Leonard Ellinwood, Rochester (NY) 1936.
- Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, in: *Martianus Capella*, hrsg. von James Willis, Leipzig 1983.
- Regino von Prüm, *Epistola de harmonica institutione*, in: *Scriptores ecclesiastici de musica, sacra potissimum* 1, hrsg. von Martin Gerbert, St. Blasien 1784 (ND Hildesheim 1963).
- Wilhelm von Hirsau, *Musica*, hrsg. von Denis Harbinson (*Corpus scriptorum de musica* 23), Rom 1975.

Handschriften

Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Lit.134.

- Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Lit.144, Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000003895 (letzter Zugriff 12.08.2025).
- Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Bos. q. 19., Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:urmel-79101d8e-fdb3-450a-8dbd-7e54a23cff7b7 (letzter Zugriff 12.08.2025).
- Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Karlsruhe 504, Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:bsz:31-35452 (letzter Zugriff 12.08.2025).
- München, BSB, Clm 14965b, Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00005842-2 (letzter Zugriff 12.08.2025).
- St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390, Digitalisat einsehbar unter <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0390> (letzter Zugriff 12.08.2025).

Literatur

- Bernhard, Michael, Studien zur *Epistola de armonica institutione* des Regino von Prüm (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 5), München 1979.
- Boynton, Susan, The Bible and the Liturgy, in: *The Practice of the Bible in the Middle Ages: Production, Reception and Performance in Western Christianity*, hrsg. von Susan Boynton/Diane J. Reilly, New York 2011, S. 10–33.
- Bugyis, Katie Ann-Marie/Andrew B. Kraebel/Margot E. Fassler (Hrsg.), *Medieval Cantors and their Craft. Music, Liturgy and the Shaping of History, 800–1500* (Writing History in the Middle Ages 3), Woodbridge 2017.
- Dengler-Schreiber, Karin, *Scriptorium und Bibliothek des Klosters Michelsberg in Bamberg*. (Studien zur Bibliotheksgeschichte 2), Graz 1979.
- Grebe, Sabine, *Martianus Capella De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander (Beiträge zur Altertumskunde 119), Stuttgart/Leipzig 1999.

- Harper, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford 1991.
- Hiley, David, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993.
- Hiley, David, *Gregorian Chant*, Cambridge 2009.
- Hoffmann, Hartmut, *Bamberger Handschriften des 10. und des 11. Jahrhunderts (Schriften der MGH 39)*, Hannover 1995.
- Huglo, Michel, *Les livres de chant liturgique (Typologie des sources du Moyen Âge occidental 52)*, Turnhout 1988.
- Klemm, Elisabeth, *Die romanischen Handschriften der Bayerische Staatsbibliothek, Bd. 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg. Text- und Tafelband (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München 3,1)*, Wiesbaden 1980.
- MacLean, Simon, *History and Politics in Late Carolingian and Ottonian Europe. The Chronicle of Regino of Prüm and Adalbert of Magdeburg*, Manchester 2009.
- McCarthy, Thomas John Henry, *Biblical Scholarship in Eleventh-century Michelsberg: The Glosa in vetus et novum testamentum of MS Karlsruhe*, Badische Landesbibliothek, 504, in: *Scriptorium* 62 (2008), S. 3–45.
- McCarthy, Thomas John Henry, *Music, Scholasticism and Reform: Salian Germany, 1024–1125*, Manchester 2009.
- McCarthy, Thomas John Henry, *Chronicles of the Investiture Contest: Frutolf of Michelsberg and his Continuator*, Manchester 2014.
- McCarthy, Thomas John Henry, *Quos manu sua pene omnes ipse scripsit: Frutolf of Michelsberg's Legacy to a Bamberg Scriptorium*, in: *Scriptorium. Wesen, Funktion, Eigenheiten. Comité international de Paléographie latine, XVIII. Internationaler Kongress St. Gallen 11.–14. September 2013*, hrsg. von Andreas Nievergelt/Rudolf Gamper/Marina Bernasconi u.a. (Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der mittelalterlichen Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz), München 2015, S. 325–330.

- McCarthy, Thomas John Henry, Art. „Hermann von Reichenau“, in: Lexikon Schriften über Musik, Bd. 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Felix Wörner/Ulrich Schiedeler, Kassel 2017, S. 221–223.
- McCarthy, Thomas John Henry, Art. „Regino von Prüm“, in: Lexikon Schriften über Musik, Bd. 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Felix Wörner/Ulrich Schiedeler, Kassel 2017, S. 415f.
- Maloy, Rebecca, The Roles of Notation in Frutolf of Michelsberg’s Tonary, in: *Journal of Musicology* 19 (2002), S. 641–693.
- Oesch, Hans, Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate (Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 4), Bern 1954.
- Oesch, Hans, Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker. Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2/9), Bern 1961.
- Robinson, Ian Stuart, *Eleventh-Century Germany. The Swabian Chronicles*, Manchester 2008.
- Schmale, Franz-Josef, Art. „Frutolf von Michelsberg“, in: *²VL*, Bd. 2 (1980), Sp. 993–998.
- Teeuwen, Mariken, *Harmony and the Music of the Spheres. The ars musica in ninth-century commentaries on Martianus Capella*, Leiden u.a. 2002.
- White, Alison, Boethius in the Medieval Quadrivium, in: *Boethius: His Life, Thought and Influence*, hrsg. von Margaret Templeton Gibson, Oxford 1981, S. 162–205.

Weblinks

- Vorab-Online-Edition von Frutolfs Chronik, <https://mgh.de/de/die-mgh/editionsprojekte/bamberger-weltchronistik> (letzter Zugriff 28.05.2025).

TINO LICHT

Lectio sollemnis: Vom festlichen Vortrag im Mittelalter

Heinrich von Kleist († 1811) an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge († 1852), Würzburg, den 13. September 1800; aus dem Julius-Hospital:¹

Bei den Verrückten sahen wir manches Ekelhafte, manches Lächerliche, viel Unterrichtendes und Bemitleidenswertes. Ein paar Menschen lagen übereinander, wie Klötze, ganz unempfindlich, und man sollte fast zweifeln, ob sie Menschen zu nennen wären. Dagegen kam uns munter und lustig ein überstudierter Professor entgegen, und fing an, uns auf lateinisch zu harangieren, und fragte so schnell und flüchtig und sprach dabei ein so richtiges, zusammenhängendes Latein, daß wir im Ernste verlegen wurden um die Antwort, wie vor einem gescheuten Manne. In einer Zelle saß, schwarz gekleidet, mit einem tiefsinnigen, höchst ernstesten und düstern Blick, ein Mönch. Langsam schlug er die Augen auf uns, und es schien, als ob er unser Innerstes erwog. Dann fing er, mit einer schwachen, aber doch tönenden und das Herz zermalmenden Stimme an, uns vor der Freude zu warnen und an das ewige Leben und an das heilige Gebet uns zu erinnern. Wir antworteten nicht. Er sprach in großen Pausen. Zuweilen blickte er uns wehmütig an, als ob er uns doch für verloren hielt. Er hatte sich einst auf der Kanzel in einer Predigt versprochen und glaubte von dieser Zeit an, er habe das Wort Gottes verfälscht.

¹ Heinrich von Kleist, Briefe (ed. Sembdner), S. 560

Diese Zeilen aus Kleists Korrespondenz seien an den Anfang dieses Beitrags zur *lectio sollemnis* im Mittelalter gesetzt, um einen Eindruck davon zu geben, welche hohe Erwartungen an das fehlerfreie Lesen in bestimmten Kontexten gerichtet waren.² Man beobachtet eine Aufladung der liturgischen Handlungen und der liturgischen Richtigkeit natürlich längst nicht nur im christlichen Kontext; sicher ist zum Beispiel, dass dies auch schon für die paganen römischen Kulte galt. Prudentius († nach 404), selbst schon Christ, berichtet aus seiner Jugend, die er in der Mitte des 4. Jahrhunderts verbracht hat und in der er in einer römischen Welt aufgewachsen ist, die zwischen Paganismus und Christentum stand, von einer Episode beim heidnischen Gottesdienst. Sie dreht sich um einen Leibwächter im Umkreis des Kaisers Julian Apostata († 363). Dieser Leibwächter war offenbar Kryptochrist. Wegen seiner Anwesenheit misslang einem paganen Priester die Opferhandlung. Immer und immer wieder wurde das Ritual durch Ungeschicklichkeiten, herunterfallende Gegenstände und andere kleine Katastrophen gestört. Der Priester äußerte irgendwann den Verdacht, ein Christ sei anwesend. Der Wächter trat hervor, gab sich zu erkennen und bestätigte, Grund für die Störungen der rituellen Handlung zu sein (*Apotheosis*, 479–487 und 495–498):³

*Nonne uides ut turibulis frigentibus ignis
marceat et canis pigrescat pruna fauillis?
Ecce palatinus pateram retinere minister
non ualet, elisa destillant balsama dextra,
flamen et ipse suas miratur uertice laurus
cedere, et incertum frustratur uictima ferrum.
Nescio quis certe subrepsit chisticolarum
hic iuuenum; genus hoc hominum tremis infula et omne
puluinar diuum. [...]*

² Zahlreiche Anregungen und Funde zu diesem Beitrag sind der Studie von Düchting, Titivillus, entnommen, die er 1976 im Rahmen seiner Habilitation vorgetragen und im Jahr darauf veröffentlicht hat.

³ Prudentius, *Apotheosis* (ed. Cunningham), S. 93f. Die folgende Übersetzung stammt von Fels, Prudentius, S. 73

*Armiger e cuneo puerorum flauicomantum,
 purpurei custos lateris, deprenditur unus
 nec negat et gemino gemmata hastilia ferro
 proicit ac signum Christi se ferre fatetur.*

[Siehst Du nicht, daß das Feuer in kalten Rauchpfannen ausgeht, daß die Glut in der weißgrauen Asche langsam entschwindet? Schau, der Palastdiener kann die Opfer- schale nicht halten, und der Balsam träufelt herab aus verbogener Rechten, und der Priester selbst staunt, daß dem Scheitel der Lorbeer entgleitet, und das Opfer entkommt dem unsicher schneidenden Eisen. Irgendein junger Christusverehrer schlich sich in unsre Mitte; vor dieser Art Menschen erzittert die Binde am Kopfe, jedes Götterbett auch. [...] Aus der Garde der goldblonden Burschen wird dann ein Kriegsknecht, der zur Wache des Kaisers gehörte, entdeckt, der nicht leugnet und die perlenbesetzte Lanze mit doppelter Schneide hinwirft und sagt, er trage an sich das Zeichen von Christus.]

Unterschiedliche Kontexte und weit auseinanderliegende Zeiten fügen sich zur gleichen Beobachtung: Bei Prudentius wie bei Kleist knüpft sich an das Rituelle eine hohe Erwartung, gibt es einen Anspruch an das Gelingen des feierlichen Vollzugs vor Gott und den Göttern. Das ist vielleicht die wichtigste Voraussetzung dieses Beitrags, in dem der Versuch unternommen wird, sich dem lateinischen Lesen im Mittelalter anzunähern. Dabei geht es auch um Methodisches. Die Stummheit der Überlieferung ist ein Hauptproblem bei der Rekonstruktion von historischem Klang und historischem Klangraum. Nur in den Fällen, in denen wir diastematische Musiknotationen überliefert haben, ist historischer Klang überhaupt annähernd sicher rekonstruierbar. Ansonsten sind wir darauf angewiesen, in Analogien zu denken oder uns auf Metatexte zu verlassen, die historischen Klang beschreiben und nachvollziehbar machen. Es ist

Ziel dieses Beitrags zu zeigen, dass Predigthandschriften bei richtiger Befragung einen Rest historischen Klanges preisgeben und verraten, ob ein eingetragener Text einen Saal erfüllt hat oder im Privaten gelesen wurde. Das mittelalterliche Manuskript hält auch in dieser Hinsicht mehr Informationen bereit als jede noch so gute Edition einer historischen Predigt. Der am besten durch Handschriften belegte Bereich ist dabei der Bereich der Konvents predigt.

Folgende Punkte sollen im Rahmen dieses Beitrags angesprochen werden: 1. Lautes Lesen in Antike und Mittelalter, 2. Predigt in Spätantike und Mittelalter, 3. Der Umgang mit dem falschen Wort, 4. Der Kirchenraum, 5. Bamberger Handschriften und ihre Lesevorgänge.

1. Lautes Lesen in Antike und Mittelalter

Alles begann – obwohl schon Eduard Norden ähnliche Beobachtungen mitgeteilt hatte⁴ – 1924 mit einem Artikel, der das Verständnis über das historische Lesen neu ausgerichtet hat. Der Titel lautete *Voces Paginarum*, sein Autor, ein Ungar, hieß Josef Balogh.⁵ Den Zeitgenossen, welche die Informationen in diesem wissenschaftlichen Aufsatz erstmals aufnahmen, muss es wie Schuppen von den Augen gefallen sein. Balogh machte darauf aufmerksam, dass das Lesen, wie wir es kennen, privat, leise, gleichsam ohne Einsatz des Tons und der Stimme, eine Entwicklung war, die sich erst nach und nach vollzogen hat. Bis zu einem unbestimmten Zeitpunkt war das Lesen ein Lautlesen gewesen, so die These Baloghs. Las z.B. eine lesekundige Privatperson von einem öffentlichen Monument den Inschriftentext, dann tat sie das mit Einsatz der Stimme, weil der Laut zum Lesen des Lautalphabets gehörte. Die Beispiele, die Balogh vortrug, waren klug ausgewählt. Sein *locus classicus* stammt aus dem VI. Buch der *Confessiones* des Augustinus († 430). Dort wundert sich dieser, dass Ambrosius († 397) privat über Schriften gebeugt so gelesen habe, dass das Lesen nicht zu vernehmen war. Augustinus vermutet, dass diese

⁴ Vgl. Norden, *Kunstprosa I*, S. 6.

⁵ Vgl. Balogh, *Voces Paginarum*.

Gewohnheit daher rühre, dass Ambrosius nicht vorlesen wolle, was nicht er, sondern der Text vor ihm äußerte, damit er sich nicht erklären müsse:⁶

Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, uox autem et lingua quiescebant. [...] et coniectabamus eum [...] cauere fortasse, ne auditore suspenso et intento, si qua obscurius posuisset ille, quem legeret, etiam exponere esset necesse [...].

[Wenn er aber las, glitten die Augen über die Seiten und das Herz erwog den Sinn, die Stimme aber und die Zunge schwiegen. [...] und wir nahmen an [...], dass jener vielleicht vermeiden wollte, einem erwartungsvollen und aufmerksamen Leser etwas erklären zu müssen, wenn der, den er las, irgendwo etwas recht Schwieriges behandelt hatte [...].]

Balogs Aufsatz hatte lange Bestand. Erst in den ausgehenden 1960er Jahren trat der Engländer Bernard Knox gegen ihn an und versuchte mit Schärfe und Polemik, Balogs Beobachtungen *ad absurdum* zu führen.⁷ Die Waffen waren zu stark gewählt, die Rezeption der Gegenthesen zurückhaltend bis ablehnend, und erst weitere Beiträge von Alexander Gavrilo und Myles Burnyeat verschafften der Gegenposition Gehör.⁸ Diese Gegenposition war freilich so absolut, dass das Pendel alsbald wieder zurückschwang. In einem Aufsatz von Stephan Busch aus dem Jahr 2002 kann man die Pendelbewegungen nachvollziehen.⁹ Busch wägt klug ab, prüft *sine ira et studio* Argumente und Gegenargumente und gibt gute Gründe dafür an, warum das laute Lesen Normalität, das leise Lesen Aus-

⁶ Augustinus, *Confessiones* (ed. Verheijen), VI,3, S. 75. Alle Übersetzungen, sofern nichts anderes angegeben ist, stammen vom Autor.

⁷ Vgl. Knox, *Reading*.

⁸ Vgl. Gavrilo, *Reading*; Burnyeat, *Silent Reading*.

⁹ Vgl. Busch, *Lesen*; weitere Überlegungen finden sich bei McCutcheon, *Silent Reading*.

nahme in Spätantike und Frühmittelalter gewesen sein müssen. Er vergleicht die historische Lesepraxis mit dem Umgang mit der heutigen Notenschrift, bei der man auch eher stimmlich die Noten umsetzt und erst ein echter Berufsmusiker in der Lage ist, die Melodie gleichsam ohne Stimme in sich erklingen zu lassen.

Unter den vielen Zeugnissen, die von verschiedenen Seiten zusammengetragen wurden, ist meines Wissens nie die Benediktsregel gewesen. Deshalb sei das nachgereicht. In Paragraph 48 der *Benedicti Regula* heißt es über das private Lesen in der Mittagszeit, es solle ohne Störung für andere erfolgen:¹⁰

Ab hora autem quarta usque hora, qua sextam agent, lectioni uacent. Post sextam autem surgentes a mensa pausent in lecta sua cum omni silentio, aut forte qui uoluerit legere sibi sic legat, ut alium non inquietet.

[Von der vierten Stunde bis zu jener Stunde aber, in der man die Sext feiert, sollen sie sich der Lesung widmen. Nach der Sext aber, wenn sie sich vom Tisch erhoben haben, sollen sie in ihren Betten ruhen, oder wenn vielleicht einer lesen möchte, soll er so lesen, dass er einen anderen nicht stört.]

In der Tradition des lauten Lesens, die schon dadurch ihre Plausibilität erhält, dass die Greifbarkeit von Literatur und die Bereithaltung von Texten im Buch nicht mit den Verhältnissen nach Erfindung des Buchdrucks zu vergleichen ist, sind die zahlreichen Dichterlesungen und öffentlichen Vorträge des Altertums zu sehen, die einen Teil der Romantisierung des antiken Kulturbetriebs bewirkt haben. Der jüngere Plinius († ca. 115) berichtet, dass es in einem Monat April um das Jahr 100 kaum einen Tag ohne Dichterlesung gegeben habe: *Magnum prouentum poetarum annus*

¹⁰ *Benedicti Regula* (ed. Hanslik), 48, S. 126.

*hic attulit: toto mense Aprili nullus fere dies, quo non recitaret aliquis.*¹¹ [Dieses Jahr brachte einen hohen Andrang der Dichter; im gesamten April gab es kaum einen Tag, an dem nicht irgendjemand vortrug.]. Für Arator, der seine Dichtung zur Apostelgeschichte im Jahr 544 für vier Tage in San Pietro in Vincoli vortrug, vermerkt die Einleitung zur Edition, es handle sich um „die letzte öffentliche Dichterlesung, von der wir Kunde haben“.¹² Das klingt nach Abschied von einer Hochkultur, nach Untergang und Zusammenbruch, nach Mittelalter eben. Wer den Fall vorurteilsfrei bewertet, wird Kontinuitäten erkennen: Arator hat seine Dichtung, die als Exegese bezeichnet werden kann, bereits im Kirchenraum vorgetragen und war damit gar nicht weit weg von dem, was in dieser Zeit allortentgang und gäbe war: dem Literaturvortrag als Predigt im Kirchenraum.

2. Predigt in Spätantike und Mittelalter

Berichte über volle Kirchen beim Hören der Predigten in spätantiker Zeit sind zahlreich. Gregor der Große († 604) musste sich dagegen wehren, dass seine Predigten mitstenographiert und ohne seine Einwilligung veröffentlicht wurden.¹³ In der Vita des Bischofs Aredius von Gap († 608) wird berichtet, dass er eigens länger in Rom geblieben ist, um Gregor den Großen predigen zu hören: *pro inquirenda Gregorii papae sermonum scientia singulari spiritalis inneceteret moras*¹⁴ [um Papst Gregors einzigartige Predigtkunst zu erfahren, verlängerte er seinen spirituellen Aufenthalt]. Die Predigt ist ein Literatur- und Klangerlebnis, das Altertum und Mittelalter verbindet. Eine öffentliche und hochwertige Predigt ist eine wichtige Form literarischer Rezeption. Es gab wirkmächtige Predigten, deren Sprache auf die Überwältigung des Publikums mit klanglichen Mitteln

¹¹ Plinius Minor, *Epistulae* (ed. Schuster), I,13, S. 22.

¹² Arator, *Historia apostolica* (ed. Orbán), S. 6.

¹³ Vgl. Wallenwein, *Corpus subscriptionum*, S. 45.

¹⁴ *Vita Sancti Arigii* (ed. Sirmond), S. 697.

zielte, namentlich von Leo dem Großen († 461).¹⁵ Im 6. Jahrhundert hört man von Predigern, die mit ihrer Predigt die Leute überforderten. Der Erzbischof Caesarius von Arles († 542) ließ beispielsweise die Kirchenporten schließen, damit seine Gemeinde sich nicht seiner langen Predigt entziehen und nach draußen absetzen konnte:¹⁶

Post haec quadam die prospiciens de altario, uidit aliquos lectis euangeliis de ecclesia foras exire, qui uerbum beati uiri, id est praedicationem dedignabantur in primo cognoscere. Ilico currens clamauit ad populum: ‚Quid agitis, o filii? Quo ducimini foris mala persuasione subuersi? State pro animabus uestris ad uerbum admonitionis, et audite solliciti. Hoc uobis in die iudicii facere non licebit.‘ [...] Ob hoc saepissime hostia post euangelia claudi fecit.

[Danach, als er eines Tages vom Altar herabschaute, sah er einige, die nach Lesung der Evangelien aus der Kirche nach draußen gingen, um das Wort des seligen Mannes, das heißt vor allem seine Predigt, nicht zur Kenntnis nehmen zu müssen. Sogleich eilte er herbei und rief zum Volk: ‚Was tut ihr, oh Kinder? Wohin werdet ihr nach draußen getrieben, verführt von schlimmem Rat? Bei euren Seelen, bleibt zum Wort der Mahnung und hört sorgfältig zu. Am Tag des Gerichts wird es euch nicht erlaubt sein, so etwas zu tun.‘ [...] Er ließ darum meist die Tore nach der Evangelienlesung schließen.]

Das Gebiet der Predigt in Spätantike und Mittelalter ist unermesslich, und einen Überblick zu geben, aussichtslos.¹⁷ Es gab eine Tendenz zum Verfassen von Predigtzyklen. Entlang der Evangelien- oder Epistellesung

¹⁵ Vgl. Pschmidt, Leo, S. 79–90.

¹⁶ Vita Caesarii (ed. Delage), I,27, S. 182.

¹⁷ Dazu liegen jüngere Handbücher vor von Muessig, Preacher; Dupont u.a. (Hrsg.), Preaching.

des jeweiligen Feiertags wurden erläuternde, lehrhafte und ermunternde Texte vorgetragen. Wer Jahreszyklen dichtete wie die *Homiliae in evangelia* Gregors des Großen, durfte auf einen Erfolg bei der Rezeption hoffen. Es gab aber auch Predigtzyklen, die aus der Auslegung eines biblischen Buchs über Jahre entstanden. Referenzwerk sind die *Enarrationes in Psalmos* des Augustinus, die zwischen den Jahren 392 und 418 in Hippo und Karthago entweder verlesen oder aufgeschrieben wurden und Augustins umfangreichstes Werk bilden. Das Beispiel, das aus diesem Bereich sicher am vertrautesten ist, sind die *Sermones in Cantica Canticorum* Bernhards von Clairvaux († 1153).

Ein weites Feld ist die Frage, wer predigen durfte und wo Predigt zugelassen war; das war im Laufe der Zeit umstritten und wurde immer wieder neu verhandelt. Nimmt man die Überlieferung als wichtigstes Reservoir, dann war der Normalfall wohl nicht der Kirchenraum, nicht die Gemeinde, sondern der Konvent. Orden und Kongregationen stützten sich auf Homiliare für das Stundengebet. Teils gab es eine Tendenz zur Standardisierung, etwa wenn bestimmte Homilien im Brevier festgelegt waren. In der Zeit Karls des Großen († 814) bemühte man sich, ein allgemein empfohlenes Homiliar aus den Überlieferungen der Kirchenväter bis Beda († 735) zusammenzustellen; Paulus Diaconus († nach 796) hatte mit seinem *Homiliarium* den größten Erfolg erzielt.¹⁸

Das sind Schlaglichter zum Stand der Predigt im Kirchenraum des Früh- und Hochmittelalters. Sie sollen vor allem verdeutlichen, dass es eine Tendenz gab, auf traditionelle Predigtsammlungen zurückzugreifen und die Verlesung der Predigt im Zuge des Stundengebets vorzutragen. Wichtigstes Überlieferungsreservoir der mittelalterlichen Predigten sind die Predigtsammlungen, die Homiliare.

¹⁸ Vgl. Guiliano, *Homiliary*, S. 41.

3. Der Umgang mit dem falschen Wort

Hier darf eine Erinnerung an etwas Bekanntes nicht fehlen, nämlich jene merkwürdige im Briefcorpus des Bonifatius († 754) überlieferte Auseinandersetzung um die richtige Taufformel und ihre Implikationen. Bonifatius hatte geltend gemacht, dass ein bayerischer Priester, der *in nomine patria et filia et spiritus sancti* taufte, kaum auf eine erfolgreich vollzogene Taufhandlung vertrauen dürfe, worauf er wiedertaufen ließ. Der Papst Zacharias (Papst 741–752) antwortete im Jahr 746 traditionsgerecht und theologisch unerschütterlich, dass bei der Taufe der Heilige Geist wirke und die Frage der Sprachformel über die Wirkung nichts aussage.¹⁹ Wir befinden uns in der Mitte des achten Jahrhunderts und somit in jener Zeit, in der diese Fragen drängender zu werden scheinen. In den Kultur-erlassen Karls des Großen wird dann etwas ausgesprochen, was der Sprachauffassung und der kulturellen Ausrichtung der Karolingerzeit Ausdruck verleiht: [...] *ut tanto uberius, quid agere debeat, intelligat anima, quanto in omnipotentis Dei laudibus sine mendaciorum offendiculis cucurrerit lingua*²⁰ [...] damit die Seele umso mehr versteht, was sie tun soll, je mehr beim Lob des allmächtigen Gottes die Zunge <des Zelebranten> ohne Fehlverstöße vorträgt], so steht es in der *Epistola de litteris colendis* aus der Zeit um 787.

Das darüber aufgebaute Gedankengebäude kann man etwa so beschreiben: Richtigkeit in der Lesegrundlage (Handschrift) bedingt Richtigkeit in der liturgischen Äußerung bedingt Richtigkeit in der Zwiesprache mit Gott und ist heilsrelevant. Was die Karolingerzeit hier formuliert, wird nicht immer und nicht gleichmäßig so streng weitergeführt, aber der Gedanke, dass die Sprache im Kontakt mit Gott richtig sein muss, ist nicht mehr zu unterdrücken. In den *Exempla* des Jakob von Vitry († 1240) erscheint einem heiligmäßigen Mann ein mit einem Sack beladener Teufel, der auf die Frage, was er da habe, antwortet, das seien verschluckte Silben, Synkopen und ausgelassenen Gesangsteile, die seine

¹⁹ Vgl. Bonifatius et Lullus, *Epistolae* (ed. Dümmler), 68, S. 336.

²⁰ Urkundenbuch des Kloster Fulda (ed. Stengel), 166, S. 252.

Kleriker bei der heutigen Matutin Gott gestohlen hätten; er nähme sie mit, um sie für die Anklage beim letzten Gericht zu verwenden.²¹

Audiui, quod quidam sanctus homo, dum esset in choro, uidit diabolum quasi sacco pleno ualde oneratum. Dum autem adiuraret dyabolum, ut diceret ei, quid portaret, ait: ‚Hec sunt sillabe et dictiones syncopate et uersus psalmodie, que isti clerici in hiis matutinis furati sunt Deo; hec utique ad eorum accusationem diligenter reseruo.‘

[Ich habe gehört, wie ein heiliger Mann, als er sich im Chor aufhielt, den Teufel gleichsam schwer beladen mit einem vollen Sack erblickt hat. Und als er den Teufel beschwor, ihm zu sagen, was er da schleppe, sagte dieser: Das sind die verschluckten Silben, Wörter und Psalmverse, die diese Kleriker zur heutigen Matutin Gott vorenthalten haben; ich werde sie selbstverständlich zu ihrer Anklage sicher verwahren.]

²¹ Jacques de Vitry, *Sermones vulgares* (ed. Crane), XIX, S. 6.

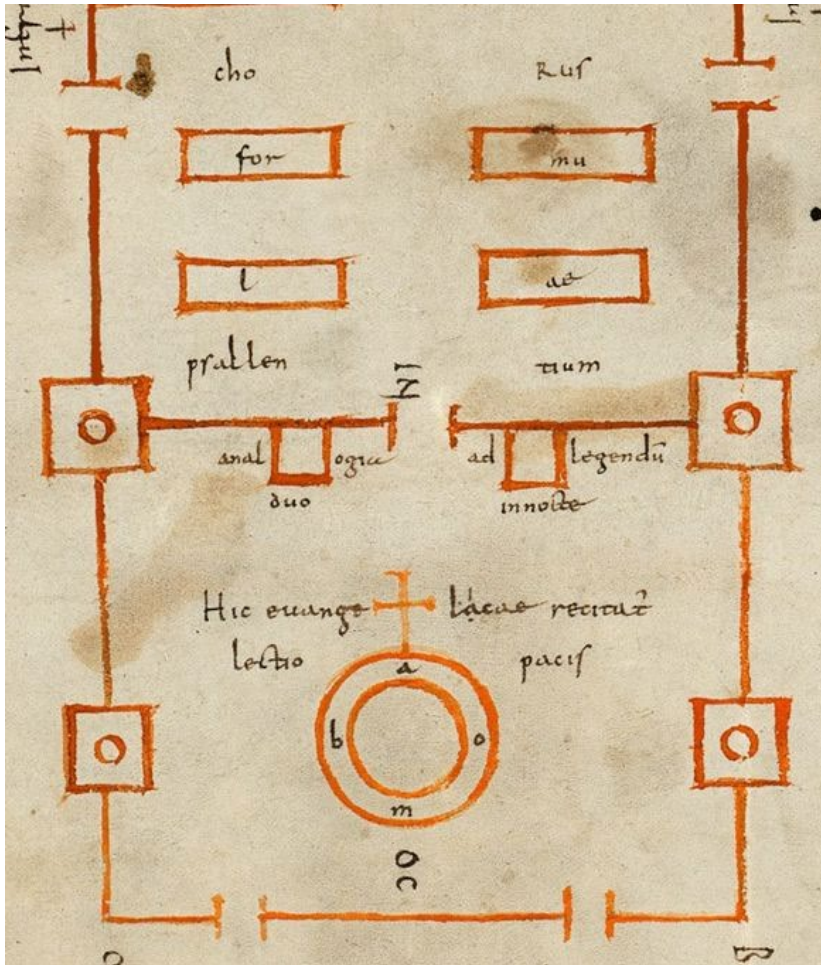


Abb. 1: St. Gallen, Stiftsbibliothek, 1092, Detail des St. Galler Klosterplans (825/26); beschriftet sind u.a. der Ambo und zwei Pulte zur nächtlichen Lesung.

4. Der Kirchenraum

Die Frage, wo gepredigt wird, wo also der Konventsraum oder der Ort im Kirchenraum ist, an dem die Predigt verlesen wird, ist nicht unabhängig von den Jahrhunderten zu beantworten. Tatsächlich kennt das Mittelalter schon die Kanzel, allerdings erst seit dem Übergang zum Spätmittelalter. Die Kanzel, wie sie uns vertraut ist – positioniert oft in der Nähe des Langhauses, fest eingebaut und mit einem Aufgang sowie einem Schalldeckel versehen – findet sich erstmals in zwei Zisterzienserkirchen des 13. Jahrhunderts.²² Die Innovation wird dann vor allem von den Bettelorden weitergetragen und ausgebaut. Vorher ist der Leseort der sogenannte Ambo. Je nach Qualität ist das entweder ein erhöhtes Holzpodium oder ein dekoratives Marmorpodium, das von zwei Seiten zugänglich ist. Wo so ein Ambo stehen konnte, sieht man auf dem Sankt Galler Klosterplan (siehe Abb. 1). Dort befindet sich etwas östlich der Vierung in einem abgeschrankten Bereich der Ambo, über dem die folgenden Verse eingetragen sind: *Hic euangelicae recitatur lectio pacis* [Hier wird die Friedensbotschaft des Evangeliums verlesen]. Interessant nun ist, dass auch noch zwei Pulte eingezeichnet sind: *analogia duo ad legendum in nocte*.²³ Bei diesen kann man mit Sicherheit sagen, dass sie ein Ort zur Verlesung der Predigt sind, denn bis auf die Hochfeste gibt es keinen nächtlichen Gemeindegottesdienst. Das *in nocte* bezieht sich demnach auf die nächtlichen Teile des Stundengebets, auf das Offizium – und im Offizium ist Platz für das Verlesen der Predigt.²⁴

²² Fest eingebaute Kanzeln hatten die Zisterzienserkirchen von Maulbronn (1220) und Royaumont (1235); vgl. Berschin, Säulen, S. 121.

²³ St. Galler Klosterplan (ed. Berschin), S. 142 (Nr. 17, 31, 32 und 34).

²⁴ Nur angedeutet sei die spätere Entwicklung und Bedeutung des Kapitelsaals als Leseort auch für die Predigt; vgl. dazu Stein-Kecks, Kapitelsaal, S. 88f. und 93.

5. Bamberger Handschriften und ihre Lesevorgänge

An den Eintragungen und Gliederungen einiger Bamberger Homiliare soll die mittelalterliche Praxis der Predigt erläutert und auch die Frage der lautlichen Eintragungen behandelt werden. Die Handschriften sind sachlich (nicht chronologisch) geordnet; die Auswahl reicht vom ausgehenden 11. bis zum frühen 13. Jahrhundert, bewegt sich demnach im Hochmittelalter.

Die Handschrift Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Patr.158, die Hoffmann in das 3. Viertel des 11. Jahrhunderts datiert und aufgrund von Schreiberidentifikationen nach Hildesheim lokalisiert,²⁵ dürfte in eine etwas spätere Zeit und einen anderen Ort wiesen. Einen Parallelcodex (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Lit.54) hat bereits Karl Strecker als die Kopie einer Mainzer Handschrift des Jahres 1067 identifiziert.²⁶ Diese Kopie ist paläographisch in das ausgehende 11. Jahrhundert zu setzen; Argumente sind der fortgeschrittene schräg ovale Stil und die zahlreichen runden s in Abschlussposition. Sie gelten auch für die Handschrift Msc.Patr.158. Es handelt sich um ein *Homiliare de tempore*, also einen Zyklus der Jahresfeste, in dem nachvollzogen werden kann, wie der Predigtzyklus einer Festwoche organisiert ist.²⁷ Er beginnt z.B. auf fol. 8v in der Nacht zum Weißen Sonntag mit neun nächtlichen Lektionen. Darin findet sich zunächst der hintere Teil (§ 5–7) der Evangelienpredigt 21 Gregors des Großen. Ab Lesung VII auf fol. 9v folgt seine Evangelienpredigt 26, deren Referenzstelle, das zugehörige Sonntagsevangelium Joh 20,19, zitiert wird (siehe Abb. 2). Ab dieser *lectio septima* zur dritten Nokturn des Sonntags bis zum Freitag wird dann ausschließlich dieser Predigttext Gregors des Großen gelesen, und zwar an jedem Wochentag drei Lese-

²⁵ Vgl. Hoffmann, Bamberger Handschriften, S. 164.

²⁶ Vgl. MGH. Poetae 5,2 (ed. Strecker), S. 465.

²⁷ Vgl. den Katalogeintrag bei Suckale-Redlefsen, Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts, S. 150.

stücke, die bei ausdrucksvollem Lesen je etwa drei Minuten gedauert haben dürften. Am Samstag schließt der Wochenzyklus mit einer Lesung der Apokalypse (Offb 1,1–2,11).

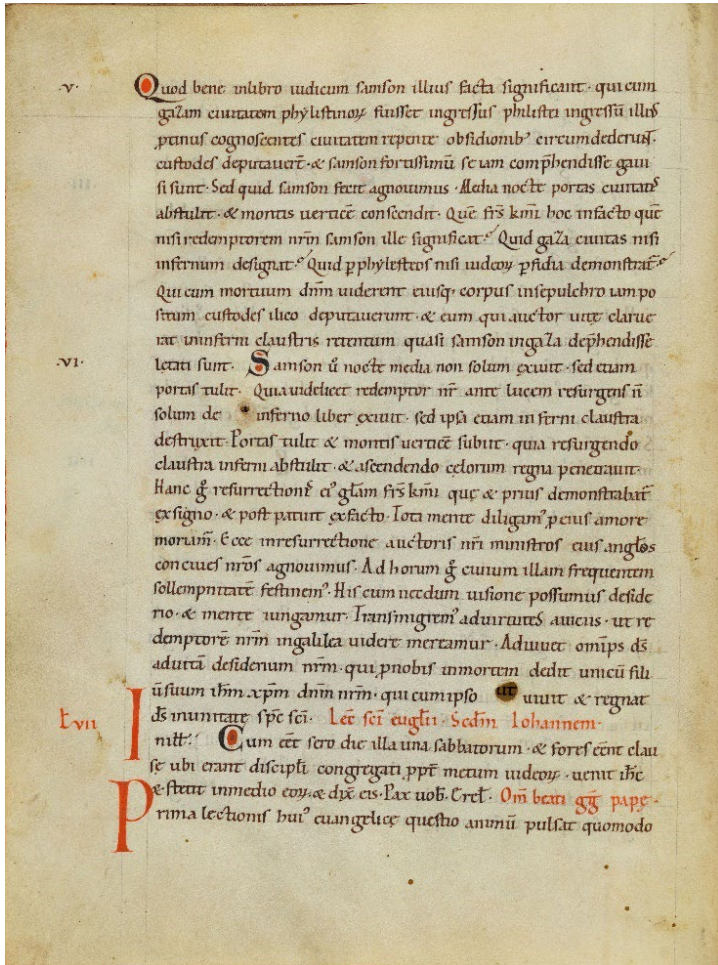


Abb. 2: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Patr. 158 (saec. XI ex.), *Homiliare de tempore*, fol. 9v; Übergang zur Evangelienpredigt II, 26 Gregors des Großen in der *Lectio septima* (rubriziert).

Das Manuskript Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Patr.161 ist ebenfalls ein *Homiliare de tempore*, bei dem sich eine andere Anlage erkennen lässt: zweispaltig und hoch verdichtet geschrieben, enthält es Predigten zu den Evangelienlesungen der Festtage. Es ist leicht einzusehen, dass aus diesem Codex keine *lectio sollemnis* erklingen konnte, denn ein sicheres Lesen ist durch zahlreiche Kürzungen und das kleine Format (in der zuvor behandelten Handschrift Großquart, hier Oktav) erheblich erschwert (siehe Abb. 3). *In margine* ist auch keine Nummerierung der Lesestücke eingetragen. Wozu diente das Homiliar? Es gehörte in den Bereich jener privat-erbaulichen Lektüre, welche die Benediktsregel ermöglicht; das Buch dürfte *ad personam* ausgegeben worden sein. Seine Schrift weist erste Gotisierungstendenzen auf, wobei Bogenverbindungen noch fehlen. Die Datierung führt in das ausgehende 12. Jahrhundert.²⁸

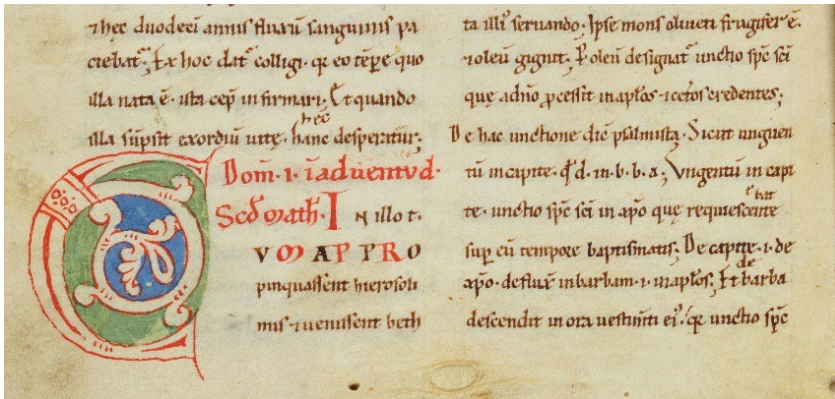


Abb. 3: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Patr.161 (saec. XII ex.), *Homiliare de tempore*, fol. 119v (Ausschnitt); hoch verdichtetes ‚Studienexemplar‘ mit Bibelzitate in Anfangsbuchstaben (rechts Z. 5 *in capite quod descendit in barbam, barbam* Aaron, Ps 132,2) und Textvarianten (rechts Z. 6 *requiescente uel requiescebat*).

²⁸ Suckale-Redlefsen, *Handschriften des 12. Jahrhunderts*, S. 63, setzt richtig „4. Viertel 12. Jh.“ an.

Beim nächsten Manuskript handelt es sich um Zeugnis, aus dem überraschenderweise aber mit hoher Sicherheit feierlich verlesen wurde. Die Handschrift Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Patr.112 wird auf Grundlage eines Katalogeintrags in die Jahre 1112–1123 datiert und dem Skriptorium auf dem Michelsberg zugeordnet.²⁹ Sie enthält mehrheitlich Predigten des Origenes († 253) zum Alten Testament, hier jene zum Buch Numeri. Findet man ein Manuskript dieses im griechischen Osten mit spitzen Fingern angefassten Kirchenvaters, dessen Überlieferung maßgeblich in Form von lateinischen Übersetzungen und somit im Westen erfolgt ist, dann ist die natürliche Reaktion: Das ist hochwertige exegetische Lektüre, die in den Bereich des patristischen Studiums gehört. Aber es besteht kein Zweifel: Der anspruchsvolle Text des Origenes wurde in Bamberg im 12. Jahrhundert auf dem Michelsberg vor den gebildeten *fratres* verlesen. Der Text ist mit allem präpariert worden, was man für den mündlichen Vortrag braucht. Er trägt selbstverständlich eine Interpunktion (das ist noch kein Hinweis auf das Vorlesen), aber diese Interpunktion ist kleinteilig und sehr genau, und sie ist teilweise ergänzt worden. Außerdem wurden zur Vorbereitung des Textes Akzente bei Wörtern eingetragen, bei denen die Betonung auf der richtigen Silbe nach dem Dreisilbengesetz nicht trivial ist (*cóntinet*, *transcéndero*, *desíero*, *deposúero*); es sind Wörter, die man auch heute immer wieder falsch hört. Für den Vorleser waren neben diesen Akzenten auch noch Silben mit einem Circumflex markiert (*puerílis*), die lang ausgesprochen werden; man

²⁹ Vgl. Suckale-Redlefsen, Handschriften des 12. Jahrhunderts, S. 5f.

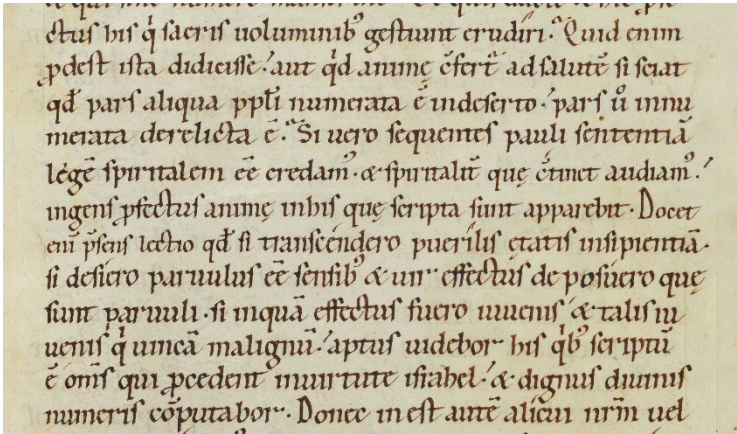


Abb. 4: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Patr. 112 (a. 1112–1123), Origenes, *Homiliae in Numeros*, fol. 2r (Ausschnitt).

hat sich also bemüht, auch die Prosodie des Lateinischen richtig wiederzugeben. Die Eintragungen sind nicht bei der Herstellung des Manuskripts vorgenommen worden, sondern, wie man an den wechselnden Händen des Haupttextes und den relativ einheitlichen Zeichen für die Betonung erkennt, Nachträge im Manuskript (siehe Abb. 4). Beachtet man diese und die historischen Ausspracheregeln,³⁰ verfügt man über genug Informationen, sich der historischen Lesung des Textes nähern zu können. Versuchsweise sei dafür eine Transkription vorgelegt, in der der Text nach der rhetorischen Interpunktion samt Akzenten und langen Silben wiedergegeben ist (kleine Pause mit Komma, mittlere Pause mit Semikolon, große Pause mit Punkt und folgender Majuskel, Frage mit Fragezeichen).

³⁰ Vgl. Berschin, Einleitung, S. 172–174.

Quid enim prodest ista didicisse; aut quid animę confertur ad salutem si sciat quod pars aliqua populi numerata est in deserto; pars uero innumerata derelicta est? Si uero sequentes Pauli sententiam legem spiritalem esse credamus, et spiritualiter quę cõntinet audiamus; ingens profectus animę in his quę scripta sunt apparebit. Docet enim pręsens lectio quod si transcędero puerilis ętatis insipientiam, si desęro paruulus esse sensibus et uir effectus deposuero quę sunt paruuli, si inquam effectus fuero iuuenis, et talis iuuenis qui uincam malignum; aptus uidebor his quibus scriptum est, »omnes qui procedent in uirtute Israhel«; et dignus diuinis numeris computabor.

[Was aber nützt es, diese Dinge gelernt zu haben? Und was gereicht es der Seele zum Heil, wenn man weiß, dass irgendein Teil des Volkes <Israel> in der Wüste gezählt worden ist, ein anderer Teil aber ungezählt geblieben ist? Wenn wir freilich der Aussage des Paulus folgen und glauben, dass das Alte Testament übertragenen Sinn enthält, und im übertragenen Sinne das vernehmen wollen, was es enthält, wird sich ein erheblicher Gewinn für die Seele in jenen Dingen ergeben, die geschrieben stehen. Es lehrt nämlich die vorliegende Lesung, dass, wenn ich die Unwissenheit des Knabenalters überwunden haben werde, wenn ich aufgehört haben werde, in meinem Sinnen klein zu sein, und zum Mann geworden jene Dinge abgelegt haben werde, die des Knaben sind, wenn ich, sage ich, erwachsen sein werde und als Erwachsener so bin, dass ich das Üble überwinde, dann werde ich für wert befunden, jenen zugesellt zu werden, über die geschrieben steht, dass sie alle in Israel an Tugend vorangehen, und ich werde würdig der göttlichen Zahl zugezählt werden.]

Fazit

Die Predigt ist ein Reservoir für seriöse Rekonstruktionen von Klang und Klangraum im Mittelalter. Ihr Hauptspezifikum ist die ‚Richtigkeit‘: Lesen ist Lesevollzug vor Gott und heilsrelevant. Diese Relevanz erkennt man nicht allein an der breiten Überlieferung von Exempla und Anekdoten, in denen der falsche Vortrag, der *lapsus linguae*, diskutiert und sanktioniert wird, man erkennt es auch an den Handschriften selbst. Sie sind vielfach in Format und Schriftqualität darauf kalkuliert, ein ungehinderetes Leseerlebnis zu ermöglichen; sie sind im Zweifelsfall durch Zusatzmarkierungen so präpariert, dass auch in Fragen der Sprechpausen und der Betonung Sicherheit gewonnen werden kann. Dabei ist Homiliar nicht gleich Homiliar. Die Materialität der Handschrift entscheidet über ihre Auswertbarkeit. Kleinformatige, hochverdichtete Homiliare, die schon aufgrund des hohen Pergamentwertes nicht selten sind, werden kaum dafür herangezogen werden können, Orientierung bei der Rekonstruktion historischer Klänge zu bieten. Großformatige, sauber geschriebene, korrigierte und interpungierte Handschriften sind jenes Reservoir, das der Forschung zu Lautsphären und dem Interesse am historischen Klang dienen kann. Es gibt ungezählte Aufnahmen von historischen Klangerlebnissen in historischen Kirchenräumen, die mit hoher Qualität und sehr gut geschulten Sängern den Gesang des Mittelalters wiederaufstehen lassen. Ich kenne keinen Fall eines geschulten Vorlesers, der eine lateinische Predigt in einem historischen Kirchenraum vom Ambo, vom Pult oder der Kanzel vorgetragen und aus diesem Vortrag eine Aufnahme veröffentlicht hat. Wozu auch, könnte man fragen, das ist ja kein Klangerlebnis. Im Hochmittelalter – das möge dieser Beitrag gezeigt haben – hat man das anders empfunden.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Arator subdiaconus, *Historia apostolica*, 2 Bde., hrsg. von Árpád P. Orbán (Corpus Christianorum. Series latina 130/130A), Turnhout 2006.
- Vita Sancti Arigii, hrsg. von Jacques Sirmond, in: *Nova Bibliotheca manuscriptorum librorum*, Bd. 1, hrsg. von Philippe Labbe, Paris 1657, S. 695–699.
- Sanctus Augustinus, *Confessiones*, hrsg. von Luc Verheijen (Corpus Christianorum. Series latina 27), Turnhout 1981.
- Benedicti Regula, hrsg. von Rudolf Hanslik, 2., korr. Aufl., Wien 1977.
- Berschin, Walter, *Der St. Galler Klosterplan als Literaturdenkmal. Mit einer Abbildung*, in: Walter Berschin, *Mittellateinische Studien*, Bd. 1, Heidelberg 2005, S. 127–156.
- Sanctus Bonifatius et Lullus, *Epistolae*, hrsg. von Ernst Dümmler, in: *MGH. Epistolae*, Bd. 3, Berlin 1892, S. 215–433.
- Vie de Césaire d'Arles, hrsg. von Marie-José Delage (*Sources chrétiennes* 536), Paris 2010.
- Jacques de Vitry, *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones vulgares*, hrsg. von Thomas Frederick Crane, London 1890, ND Nendeln 1967.
- Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Helmut Sembdner, München ²1961.
- Die Ottonenzeit. Zweiter Teil, hrsg. von Karl Strecker unter Mitarbeit von Norbert Fickermann (*MGH. Poetae*, Bd. 5,2), Berlin 1939.
- Gaius Plinius Caecilius Secundus, *Epistulae. Panegyricus*, hrsg. von Mauriz Schuster (*Bibliotheca Teubneriana*), Leipzig ²1952.
- Aurelius Prudentius Clemens, *Carmina*, hrsg. von Maurice P. Cunningham (Corpus Christianorum. Series latina 126), Turnhout 1966.

Prudentius. Das Gesamtwerk, eingel., übers. und komm. von Wolfgang Fels (Bibliothek der Mittellateinischen Literatur 9), Stuttgart 2011.

Urkundenbuch des Klosters Fulda, Bd. 1: Die Zeit der Äbte Sturm und Baugulf, hrsg. von Edmund Ernst Stengel, Marburg 1958.

Handschriften

Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Lit.54.

Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Patr.112.

Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Patr.158.

Bamberg, Staatsbibliothek, Msc.Patr.161.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, 1092.

Literatur

Balogh, Josef, Voces Paginarum. Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens, in: *Philologus* 82 (1927), S. 84–109 und 202–240.

Berschin, Walter, Die sieben Säulen der Weisheit. Johannes Faber Augustanus († 1530) und seine Magdalenenkirche, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 115 (2023), S. 119–130.

Berschin, Walter, Einleitung in die Lateinische Philologie des Mittelalters (Mittellatein). Eine Vorlesung, hrsg. von Tino Licht, Heidelberg ²2019.

Burnyeat, Myles F., Postscript on Silent Reading, in: *Classical Quarterly* 47 (1997), S. 74–76.

Busch, Stephan, Lautes und leises Lesen in der Antike, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 145 (2002), S. 1–45.

Düchting, Reinhard, Titivillus. Dämon der Kopisten und solcher, die sich versprechen. Ein Beitrag zur Geschichte des Lapsus linguae, in: *Ruperto-Carola* 58/59 (1976/77), S. 69–73.

Dupont, Anthony u.a. (Hrsg.), *Preaching in the Patristic Era. Sermons, Preachers, and Audiences in the Latin West (A New History of the Sermon 6)*, Leiden/Boston 2018.

- Gavrilov, Alexander K., *Techniques of Reading in Classical Antiquity*, in: *Classical Quarterly* 47 (1997), S. 56–73.
- Guiliano, Zachary, *The Homiliary of Paul the Deacon. Religious and Cultural Reform in Carolingian Europe (Sermo 16)*, Turnhout 2021.
- Hoffmann, Hartmut, *Bamberger Handschriften des 10. und des 11. Jahrhunderts (MGH. Schriften 39)*, Hannover 1995.
- Knox, Bernard M. W., *Silent Reading in Antiquity*, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9 (1968), S. 421–435.
- McCutcheon, R. W., *Silent Reading in Antiquity and the Future History of the Book*, in: *Book History* 18 (2015), S. 1–32.
- Muessig, Carolyn (Hrsg.), *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages (A New History of the Sermon 3)*, Leiden u.a. 2002.
- Norden, Eduard, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bände, Leipzig 1898.
- Pschmidt, Johannes, *Leo der Große als Prediger*, Bonn 1912.
- Stein-Kecks, Heidrun, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz. Vierte Folge 4)*, München/Berlin 2004.
- Suckale-Redlefsen, Gude, *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, 2 Bände (Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg 1,1–2), Wiesbaden 2004.
- Suckale-Redlefsen, Gude, *Die Handschriften des 12. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg (Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg 2)*, Wiesbaden 1995.
- Wallenwein, Kirsten, *Corpus subscriptionum. Verzeichnis der Beglaubigungen von spätantiken und frühmittelalterlichen Textabschriften (saec. VI–VIII) (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 19)*, Stuttgart 2017.

Bildnachweise

Abb. 1: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/1092/recto> (letzter Zugriff 15.10.2025). Gemeinfrei.

Abb. 2–4: Gerald Raab, Staatsbibliothek Bamberg. Gemeinfrei.

CHRISTOPH SCHANZE

***daz suozze gotes wunnelob und aller weskreio
meist: Himmel und Hölle als multisensorisch
wahrnehmbare Klangräume im frühmittelhoch-
deutschen *Himmel und Hölle****

1. Bilder von Himmel und Hölle

Auf der Grundlage christlicher Eschatologie hat wohl jeder eine mehr oder weniger detaillierte Vorstellung vom Himmel und von der Hölle als jenen Sphären, in denen das jenseitige Sein, das Leben nach dem Tode, situiert ist. Die einzelnen Versatzstücke dieser Vorstellungen sind geprägt von einer langen kulturellen Tradition und von der intensiven künstlerischen, vor allem bildkünstlerischen Auseinandersetzung mit dieser Tradition. Nur knapp erinnert sei hinsichtlich der Hölle an so prägnante und wirkmächtige Beispiele wie Dantes *Divina Commedia* oder die flämische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts mit Bildern von Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel und seinen Söhnen, hinsichtlich des Himmels an Raffaels Sixtinische Madonna mit den beiden zum Kitschmotiv verkommenen Putti am unteren Bildrand oder auch an Ludwig Thomas 1911 veröffentlichte Satire *Der Münchner im Himmel*, die mit dem Engel Aloisius den Prototyp des mit der Harfe auf einer Wolke thronenden und für immer „Halleluja“ singen müssenden Engels beschreibt.

Jeder, der diesen einleitenden Absatz mit den eben genannten Beispielen liest, dürfte nun auch mentale Bilder von Himmel und Hölle vor dem inneren Auge stehen haben – und zwar sowohl die eigenen als auch jene vorgeprägten, auf die ich gerade verwiesen habe (oder zumindest einige davon), und zudem viele weitere aus der Tradition. Dieser imaginative Prozess, der eine abstrakte Vorstellung in Form ganz unterschiedlich

ausgeprägter innerer Bilder real werden lässt, ist für die folgenden Überlegungen zur Frage, wie in einem kurzen frühmittelhochdeutschen Text aus dem 11. Jahrhundert auf multisensorische Weise Himmel und Hölle als Klangräume erfahrbar gemacht werden, von großer Bedeutung.

Denkt man hinsichtlich des Themas des vorliegenden Bandes näher über die räumlichen Aspekte von Himmel und Hölle nach,¹ so lässt sich zunächst festhalten, dass der christliche Himmel ‚oben‘ ist, irgendwo über den Wolken, die christliche Hölle ‚unten‘, und zwar auch ‚irgendwo‘ – und genau dieses doppelte ‚Irgendwo‘ ist ganz entscheidend: Beide Räume, Himmel und Hölle, sind zwar in gewisser Weise Orte, aber sie sind keine konkret lokalisierbaren und in ihrer Räumlichkeit fassbaren Orte. Dies gilt vor allem für den Himmel. Mit Blick auf die Hölle ist vielleicht eher noch von einer vagen Räumlichkeit des Ortes an sich, von einer ‚Höllentopographie‘ oder ähnlichem, zu sprechen, etwa wenn man an Dantes neun Höllenkreise oder die recht konkreten Beschreibungen der mittelalterlichen Visionsliteratur denkt. Dies sind aber wohl nur Symptome einer grundsätzlich kaum möglichen räumlichen Ver-Ortung von Himmel und Hölle. Vielleicht sollte man daher besser von ‚Sphären‘ als von ‚Orten‘ oder ‚Räumen‘ sprechen, denn eine Sphäre ist immer auf ein Subjekt bezogen und bezeichnet den Bereich, der es umgibt, ist mithin auch immer subjektiv. In dieser Perspektive lassen sich Himmel und Hölle durchaus als Räume begreifen, und damit sind sie in gewisser Weise auch wieder Orte insofern „der Raum ein Ort [ist], mit dem man etwas macht“.²

¹ Zur „Raumhaftigkeit des Jenseits“ vgl. Böhme, *Himmel*, S. 62. Zum Problem der ‚Örtlichkeit‘ von Jenseitsräumen vgl. auch Benz, *Himmel*, S. 271f. Einen Überblick über biblische und patristische Positionen zur Räumlichkeit der Hölle und zur Frage ihrer konkreten oder bloß metaphorischen Materialität gibt Dietl, *Himmel*, S. 205–208.

² De Certeau, *Praktiken*, S. 345

Dies – das ‚Etwas-machen‘, das ‚Umgehen‘ mit Himmel und Hölle – gilt ganz besonders für Versuche, mittels Beschreibungen gleich welcher Art, also text- oder bildbasiert, Himmel und Hölle sinnlich wahrnehmbar, imaginierbar und auf diese Weise erfahrbar zu machen. Ihre genuine sinnliche Wahrnehmbarkeit verleiht diesen beiden Sphären nämlich einen quasi-spatialen Charakter – und damit ist man wieder bei den einleitend angesprochenen inneren Bildern und den subjektiven Vorstellungen angelangt, die jeder von seiner eigenen Hölle und seinem eigenen Himmel hat.³

Im Folgenden will ich mich mit der Frage befassen, ob Himmel und Hölle auch als Klangräume imaginierbar sind, also als relationale Räume, die in ihrer Räumlichkeit wesentlich durch klangliche Phänomene determiniert sind. Es geht mithin um einen spezifischen Aspekt der medial codierten sinnlichen Vermittlung dieser beiden (Laut-)Sphären⁴ und um dessen Interaktion mit anderen sensual basierten und innere Bilder hervorbringenden Beschreibungsmustern. Darauf bezieht sich auch der Titel des Beitrags: „Himmel und Hölle als multisensorisch wahrnehmbare Klangräume“. Diese Frage wird anhand eines konkreten, ‚materialen‘ Beispiels erörtert: einem Text aus dem 11. Jahrhundert, der in der Forschung schlicht den Titel *Himmel und Hölle* trägt. Es handelt sich hierbei um einen kurzen Prosatext, der auf sehr bildintensive, sprachlich äußerst elaborierte Art, die einen hohen poetischen Anspruch erkennen lässt und bisweilen einen beinahe kapriziösen Eindruck erweckt, den Himmel und die Hölle beschreibt. Er zählt zur frühmittelhochdeutschen geistlichen Literatur, mit der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine volkssprachig-deutsche Literaturproduktion in größerem Umfang greifbar wird, die sich sprachlich deutlich von der althochdeutschen geistlichen Literatur unterscheidet und auch ein neues literarhistorisches Profil erkennen

³ Böhme, Himmel, weist darauf hin, dass Jenseitsräume per se immer „imaginäre Räume“ (S. 64) sind (vgl. S. 63–65).

⁴ Zum Begriff ‚Lautsphäre‘, der auf dem von R. Murray Schafer geprägten Terminus *sound scape* basiert, vgl. Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären, S. 7–9.

lässt. Sie richtet sich an ein nicht nur klerikales Publikum; die entstehenden Texte haben vorwiegend den Heilsvollzug und die Aktualisierung von Heil zum Thema und stellen typische Beispiele dafür dar, wie geistliche und/oder liturgische Gebrauchstexte literarisiert, also mit einem ‚dichterischen‘, ästhetischen Anspruch bearbeitet wurden. Die fast immer anonym bleibenden, wohl in aller Regel geistlichen Verfasser zeigen dabei oftmals eine große Eigenständigkeit, ein erstaunliches literarisches Bewusstsein und eine große Freiheit im Umgang mit tradierten Formen, Stoffen und Inhalten, wobei viele der Texte auch in formaler und formgeschichtlicher Hinsicht keine Tradition in der althochdeutschen Literatur haben.⁵

Im Bereich dieser frühmittelhochdeutschen geistlichen Literatur gibt es eine ganze Reihe faszinierender und teils enigmatischer Texte, und zu diesen zählt auch *Himmel und Hölle*. Walter Haug betont im Kommentar zu seiner Edition des Textes nicht von ungefähr einleitend: „Der Text in seiner Singularität gibt Rätsel auf“,⁶ und J. Knight Bostock spricht in seinem Handbuch zur althochdeutschen Literatur von einem „great[] mystery“.⁷ Diese Rätselhaftigkeit trägt nicht unerheblich zur Faszination durch diesen Text bei; forschungsgeschichtlich gesehen hat sie ihm aber eine Art Bärenienst erwiesen. In einem 2011 erschienenen Aufsatz zur sprachlich-literarischen Qualität von *Bamberger Glaube und Beichte*, einem Text, der mit *Himmel und Hölle* einen Überlieferungsverbund bildet und vermutlich von demselben Verfasser stammt (siehe unten), merkt Gerhard Diehl einleitend an, die Darstellung von Himmel und Hölle in *Himmel und Hölle* sei „bereits verschiedentlich untersucht und vor allem im Hinblick auf ihren sprachlichen und literarischen Gehalt ausführlich

⁵ Überblicke über die frühmittelhochdeutsche geistliche Literatur bieten die gängigen Literaturgeschichten, z.B. Ehrismann, *Zeit*, S. 18–234 (noch immer heranzuziehen); Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*; Kartschoke, *Geschichte*, S. 202–396.

⁶ Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

⁷ Bostock, *Handbook*, S. 300.

gewürdigt“⁸ worden, weswegen er sich dem anderen Doppeltext des Überlieferungsverbundes, eben *Bamberger Glaube und Beichte*, widmen wolle. Diese Feststellung ist zwar nicht per se falsch, aber doch auch nicht ganz treffend. *Himmel und Hölle* hat in der älteren Editionsphilologie und Literaturgeschichtsschreibung sowie aus lexikographisch-sprachhistorischer und quellenkritischer Perspektive zwar verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit erfahren, die Würdigung seiner literarischen Qualitäten beschränkt sich allerdings auf mehr oder weniger punktuelle Beobachtungen; der Rest der Beiträge befasst sich vorwiegend mit den ‚Rätseln‘ von Entstehung, Überlieferung und Zweck des Textes. Neben Erwähnungen in den einschlägigen Literaturgeschichten gibt es im Wesentlichen lediglich zwei Aufsätze mittleren Umfangs sowie Teilkapitel in zwei Monographien, die sich näher mit *Himmel und Hölle* und seinen Qualitäten befassen: einen 1941 erschienenen Aufsatz von Ingeborg Schröbler zur Quellenlage und zu Form und Stil des Textes, einen Aufsatz von 1974 aus der Feder David McLintocks zu seinem Wortschatz sowie je ein Kapitel in der 1915 erschienenen Dissertation von Elisabeth Peters zu „Quellen und Charakter der Paradiesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrhundert“ und in der Dissertation zur „Stilbestimmung der frühmittelhochdeutschen Literatur“ von Walter Wöhrle, gedruckt 1959.⁹ Die Erscheinungsdaten der genannten Beiträge sprechen für sich.

Die Beschäftigung mit *Himmel und Hölle* steht dank der Bemühungen der älteren Forschung auf philologisch recht festem Grund, die Einordnung und Bewertung des Textes aus heutiger literaturwissenschaftlicher Sicht ist dagegen eher unbefriedigend. Das Werk ist demnach prädestiniert für eine Relektüre, die dem gegenwärtigen Fragen- und Methodenstand Rechnung trägt. Dies gilt im Übrigen für einen Großteil der frühen deutschen Literatur.

⁸ Diehl, *Sprachschöpfung*, S. 347.

⁹ Vgl. Schröbler, *Hölle*, McLintock, *Hölle*, Peters, *Quellen*, S. 63–78, sowie Wöhrle, *Stilbestimmung*, S. 30–46. Vgl. außerdem noch Staiti, *Agli inizi*, S. 669; 677; 712f.; weitere Literatur wird im Folgenden passim angeführt.

2. *Himmel und Hölle*

Solch eine Relektüre will ich im Folgenden für *Himmel und Hölle* versuchen, indem ich analysiere, wie hier der Himmel und die Hölle mittels sensorischer, vor allem akustischer Reize räumlich wahrnehmbar gemacht werden und welche Wirkung das ‚narrative‘ Konzept des Textes entfaltet. Ich greife dabei dankbar auf einen 2014 erschienenen Aufsatz von Cora Dietl zu den Raumstrukturen des Textes zurück,¹⁰ den ich bei dem obigen Forschungsüberblick bewusst unterschlagen habe.

2.1 Überlieferung, Entstehung und Form

Zunächst seien jedoch die philologischen Grundlagen rekapituliert. *Himmel und Hölle* steht auf fol. 111v–114r einer Sammelhandschrift, die heute unter der Signatur Clm 4460 in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt wird.¹¹ Dabei handelt es sich um einen vorwiegend lateinischen theologischen Pergament-Codex, der aus vier ursprünglich selbständigen Teilen besteht: fol. 1–102, eine Sammlung verschiedener Rechtstexte, stammt aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts;¹² fol. 103–115 wird ins frühe zwölfte Jahrhundert datiert und enthält die beiden frühmittelhochdeutschen Texte: zunächst auf einem Quaternio *Bamberger Glaube und Beichte* und direkt im Anschluss auf einem Ternio *Himmel und Hölle* (die letzten drei Seiten sind leer); fol. 116–169 mit der *Summa* des um 1200 wirkenden katalanischen Kirchenrechtlers Raymundus de

¹⁰ Vgl. Dietl, *Himmel*.

¹¹ Zur Überlieferung vgl. z.B. Denkmäler (ed. Wilhelm/Scherer), Abt. B, S. 59–61, McLintock, Art. „*Himmel und Hölle*“, Sp. 21, Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460, sowie die Angaben im Handschriftencensus, online unter: <https://handschriftencensus.de/14572>. Ein Digitalisat ist online verfügbar. Einen weiteren Überlieferungsträger von *Himmel und Hölle* stellte vermutlich die Handschrift des ‚Wiener Notker‘ dar, wo im ersten Band (Wien, ÖNB, Cod. 2681) im Anschluss an das nur fragmentarisch überlieferte *Wessobrunner Glaube und Beichte* (eng verwandt mit *Bamberger Glaube und Beichte*) auch *Himmel und Hölle* gestanden haben dürfte. Vgl. Bostock, Handbook, S. 299; McLintock, *Hölle*, S. 101; Hellgardt, Notker-Handschrift, S. 48, 60 und 63; Wessobrunner Predigten (ed. Hellgardt), S. 16, 22 und 24.

¹² Vgl. zum ersten Teil des Codex die ausführlichen Angaben bei Capitularia, online unter <https://capitularia.uni-koeln.de/mss/muenchen-bsb-lat-4460/>. In diesem Teil finden sich althochdeutsche Glossen (zur *Lex Alamannorum*, fol. 22r–22v), vgl. Bergmann, Glossen.

Pennaforte, einem Lehrwerk für Beichtväter, stammt aus dem 14. Jahrhundert; der vierte Teil mit fol. 170–190 bietet schließlich kritisch-polemisch kommentierte Exzerpte aus dem Talmud und wird auf das 15. Jahrhundert datiert. Dies ist ein durchaus interessanter Überlieferungsverbund, auf den hier aber nicht näher eingegangen werden kann. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass es sich offenbar um keine reine Buchbinder-Synthese handelt,¹³ was unter anderem die Zusammenstellung der beiden deutschen Texte mit der darauf folgenden *Summa Raymundi* zeigt – hier wie dort geht es inhaltlich um die Beichte. Zudem ist das Layout der frühmittelhochdeutschen Texte gezielt demjenigen der vorausgehenden lateinischen Texte angenähert; Zeilenzahl und Schriftspiegel stimmen überein, auch die senkrechten Blindlinien werden nachgeahmt (siehe Abb. 1–2). Beide kodikologische Einheiten wirken daher ausgesprochen ähnlich.

Der Codex stammt aus der Bibliothek des 1310 gegründeten Bamberger Dominikanerklosters. Dort wurden die vier einzelnen Faszikel offenbar im 15. Jahrhundert zusammengeführt. Nach der Säkularisation war die Handschrift in wechselndem Privatbesitz, 1849 wurde sie von der Münchener Staatsbibliothek erworben.

Entstehung und frühe Geschichte der einzelnen Bestandteile des Codex sind unklar. Die beiden je zweiteiligen deutschen Texte aus dem zweiten Faszikel, die derselbe Schreiber in einer sorgfältigen Minuskel des 12. Jahrhunderts als Einheit niedergeschrieben hat (siehe Abb. 3), bildeten von Anfang an ein eigenständiges Büchlein – anders als die übrigen Belege für liturgische Formeln und Texte aus dem Kontext von Glaubensbekenntnis und Beichte, die aus dieser Zeit und auch früher in der Regel als Marginalüberlieferung auf frei gebliebenen Blättern oder in den Randspalten lateinischer Codices erhalten sind. Dies ist, wie die sorgfältige und großzügige Aufzeichnung selbst, ein Hinweis auf den hohen Wert, der

¹³ Vgl. zur Klassifikation von Sammelhandschriften Wolf, Sammelhandschriften.

den beiden frühmittelhochdeutschen Texten offenbar beigemessen wurde.¹⁴

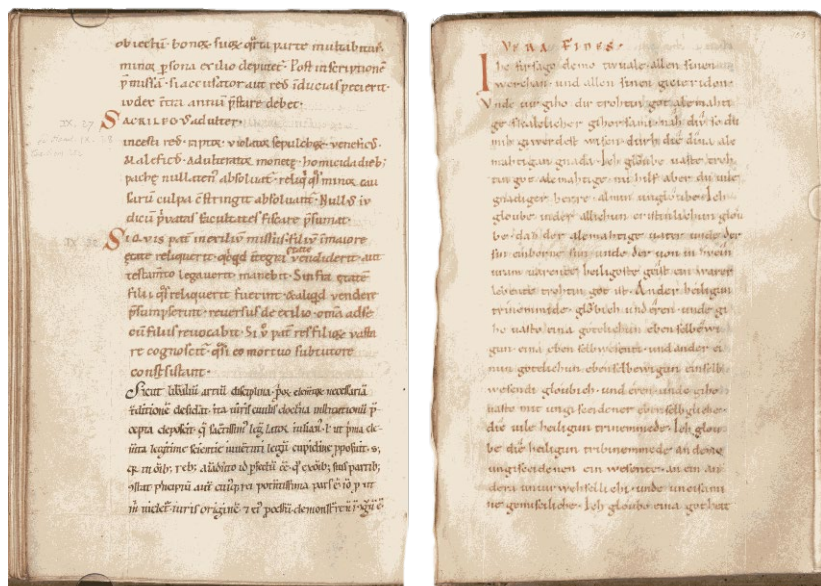


Abb. 1–2: Ähnliches Layout von Teil 1 und Teil 2 des Sammelcodex München, BSB, Clm 4460. Links fol. 101v (Ende des Exzerpts der *Epitome Aegidii* und Beginn des etwas später nachgetragenen *Exordium summae institutionum*; auf fol. 102r folgt noch eine Zeile, der Rest der Seite ist leer, ebenso fol. 102v), rechts fol. 103r (*Bamberger Glaube und Beichte*, Beginn des *Glaubens*).

¹⁴ Vgl. auch Vollmann-Profe, Wiederbeginn, S. 43.

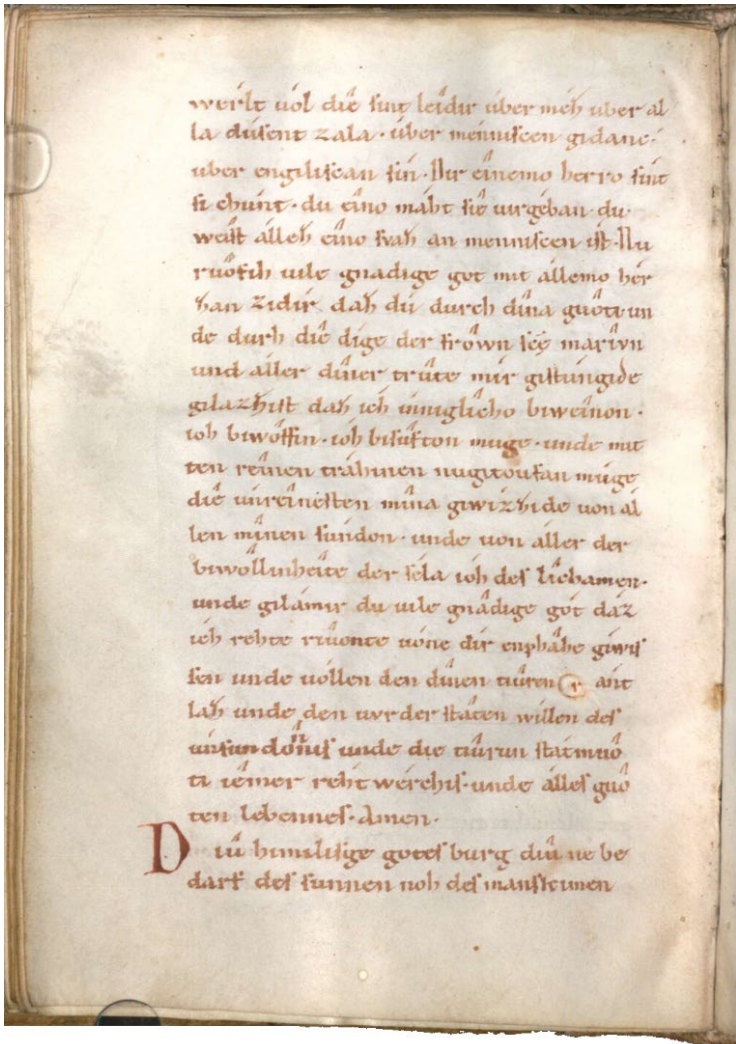


Abb. 3: Übergang von *Bamberger Glaube und Beichte* zu *Himmel und Hölle* innerhalb von Teil 2 des Sammelcodex München, BSB, Clm 4460, auf fol. 111v (Ende der *Beichte* und – in der vorletzten Zeile – Beginn des *Himmels*).

Die Vorgeschichte dieses frühmittelhochdeutschen Textensembles liegt im Dunklen. *Himmel und Hölle* stammt wegen der sprachlichen und stilistischen Gestalt und zahlreicher Querverbindungen „sicher“¹⁵ oder mindestens „wahrscheinlich“¹⁶ von demselben Verfasser wie *Bamberger Glaube und Beichte*, auch wenn die Niederschrift im Codex kleinere orthographische Differenzen aufweist, die möglicherweise auf verschiedene Vorlagen verweisen könnten.¹⁷ Die Sprache aller Texte ist überwiegend ostfränkisch,¹⁸ es ist also durchaus möglich, dass sie in Bamberg aufgezichnet worden sind, auch wenn diese Annahme selbstredend nicht zwingend ist, nur weil die Texte später dort aufbewahrt wurden.¹⁹ Im Bamberger Dominikanerkloster, dessen Bibliothek ihre Heimstatt war, können sie jedoch nicht entstanden sein, denn dieses wurde erst 1310 gegründet.

Beide Doppeltexte – *Bamberger Glaube und Beichte* sowie *Himmel und Hölle* – zeigen in ihrer sprachlichen Gestalt punktuell alemannischen Einschlag, der vor allem im *Glauben* etwas stärker ausgeprägt ist,²⁰ so dass die Texte selbst möglicherweise nicht im ostfränkischen Raum entstanden sind. Abgefasst worden sein dürften sie etwas früher als die erhaltene Aufzeichnung, nämlich im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts, worauf die vollen Endungsvokale schließen lassen.²¹ Sollten die Texte allerdings alemannischer Provenienz sein, also aus dem südwestlichen deutschen

¹⁵ Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43; vgl. auch Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460f.; Hellgardt, *Art. „Himmel und Hölle“*, S. 442.

¹⁶ Hellgardt, *Prosa*, S. 1065 und 1298 (vgl. auch S. XXXIX: „vielleicht sogar“); vgl. auch Schröbler, *Hölle*, S. 147; 150; McLintock, *Hölle*, S. 89–101.

¹⁷ Vgl. *Denkmäler* (ed. Steinmeyer), S. 154; Bostock, *Handbook*, S. 300.

¹⁸ Vgl. Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

¹⁹ Ohne nähere Begründung geht Hellgardt, *Prosa*, S. 1298, davon aus, dass der „Schreibort wohl nicht Bamberg“ ist.

²⁰ Vgl. McLintock, *Hölle*, S. 83; McLintock, *Art. „Himmel und Hölle“*, Sp. 24; Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

²¹ Vgl. Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1460.

Sprachraum stammen, könnte man sie auch etwas später datieren;²² dass die Beschreibung des Himmels aus *Himmel und Hölle* auch im südöstlichen Sprachraum bekannt war, zeigen Anklänge bei der um 1100 in Niederösterreich wirkenden Frau Ava.²³

Über die äußere Form von *Himmel und Hölle* herrschte lange Uneinigkeit.²⁴ Die „Denkmäler deutscher Poesie und Prosa“ von Müllenhoff/Scherer (1864, 3. Ausgabe 1892 von Steinmeyer) geben den Text als reimloses ‚Gedicht‘ in Versen abgesetzt,²⁵ weil er auf den ersten Blick den Anschein von gewöhnlichen Viertaktern mit unregelmäßigem Endreim erweckt. Spätestens seit Wilhelms „Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jahrhunderts“ (1914–1918) besteht jedoch weitgehend darüber „Einigkeit, daß es sich um eine stark rhythmisierte Kunstprosa handelt“,²⁶ die an lateinische Vorbilder angelehnt ist. Die parataktische Reihung vorwiegend kurzer Satzglieder, die den Text prägt, erinnert allerdings entfernt an Verse, weshalb die ältere Annahme zumindest nicht ganz abwegig ist.

²² Vgl. Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460.

²³ Vgl. z.B. Denkmäler (ed. Steinmeyer), Abt. B, S. 69.

²⁴ Vgl. zur Diskussion Ehrismann, Zeit, S. 137f., Anm. 2 (mit Verweisen auf die ältere Literatur). Vgl. auch Morgan, Form (Vermutung, dass der überlieferten Fassung von *Himmel und Hölle* eine alliterierende ‚Urfassung‘ zugrunde lag, die in Prosa aufgelöst wurde); Sievers, Himmel (schallanalytische Untersuchung, die beweisen will, dass *Himmel und Hölle*, *Bamberger Glaube* und *Vom Himmelreich* von demselben Verfasser stammen und dass *Himmel* und *Hölle* ursprünglich eigenständige metrische Texte waren, die in einer mehrmals überarbeiteten Version überliefert sind).

²⁵ Vgl. Denkmäler (ed. Müllenhoff/Scherer/Steinmeyer), Bd. 1, S. 67–73 (Text). Zur Form vgl. die ausführlich Moriz Haupt zitierenden Ausführungen ebd., Bd. 2, S. 159–164, wo Steinmeyer seine Skepsis äußert.

²⁶ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460. Vgl. Denkmäler (ed. Wilhelm), Abt. A, S. 31–33 (Text). Zur Form vgl. die Ausführungen ebd., Abt. B, S. 65–68. Als Prosatext abgedruckt auch bei Sprachdenkmäler (ed. Steinmeyer), S. 153f.

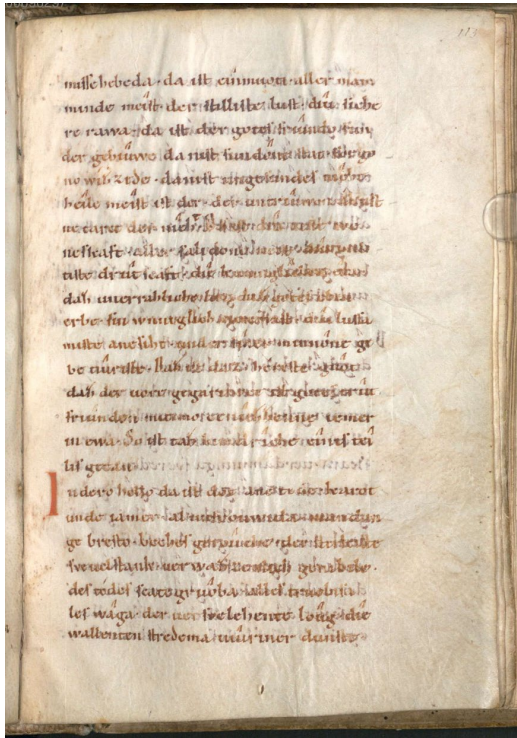


Abb. 4: Übergang von *Himmel* zu *Hölle* innerhalb von Teil 2 des Sammelcodex München, BSB, Clm 4460, auf fol. 113r (Beginn der *Hölle* mit Absatz und roter Lombarde).

Himmel und Hölle ist zweigeteilt, was sich deutlich im handschriftlichen Layout niederschlägt: Die Grenze zwischen den beiden Abschnitten ist durch einen Absatz und eine rubrizierte Lombarde gekennzeichnet (siehe Abb. 4), wie auch der Übergang von *Glaube und Beichte* zu *Himmel und Hölle* insgesamt (siehe oben, Abb. 3). Wie bereits der in der Forschung gebräuchliche Titel *Himmel und Hölle* verrät, stellt der Text in predigthafem Gestus, der ganz offensichtlich auf einen mündlichen Vortrag und eine hörende Rezeption zielt, die Wonnen des himmlischen Paradieses den Gräueln der Hölle gegenüber.

2.2 Inhalt

Bei der folgenden Inhaltsparaphrase wird zugleich kursorisch darauf hingewiesen, wie im Text die beiden Sphären räumlich konzipiert werden. Den Anfang macht die Beschreibung des himmlischen Paradieses, das – wie Cora Dietl gezeigt hat²⁷ – als untrennbare Verbindung eines geographisch-architektonischen mit einem sozialen Raum gestaltet ist: Die Gottesstadt ist erleuchtet von göttlichem Glanz, gebaut aus Edelsteinen auf dem Fundament der Heiligen und der Gottesfreunde und von rotgoldenen Straßen durchzogen. Sie ist goldglänzend und rein und durchsichtig wie Glas. In ihr erfüllt sich jede Verheißung, sie ist beherrscht von den drei göttlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung (Z. 20: *minna*; Z. 22: *gedinge*; Z. 22: *glouba*),²⁸ wobei die ‚alte‘ Hoffnung bereits durch Wahrheit abgelöst (Z. 21f.: *da verselet diu warheit daz alte gedinge*) und der Glaube durch die erfüllte Verheißung zum Ende gekommen ist (Z. 22f.: *da nimet diu glouba ende aller ir geheizze*). Angefüllt ist die himmlische Gottesstadt vom Freudengesang der Engel (Z. 23: *der engilo vrosank*), sie ist eine Stätte des Friedens (Z. 27: *des frides stati*), Wohnstatt aller Gnaden, Offenbarung des göttlichen Geheimnisses und schließlich – sehr ausführlich geschildert – Hort alles Schönen, Wahren und Guten, gipfelnd in der Schau Gottes (Z. 40: *diu lussamiste anesiht*). Die Himmelsbeschreibung endet lapidar: *So ist taz himelriche einis teilis getan* (Z. 42f. [So sieht auf der einen Seite das Himmelreich aus]).

Die Darstellung der Hölle schließt unmittelbar an, ist aber anders gestaltet. Die Hölle wird zwar auch als Raum beschrieben, aber nicht mittels architektonischer Elemente, sondern durch eine Aufzählung dessen, was einen dort (Z. 44: *in dero hello*) erwartet. Sie bedient sich also auch nicht des allegorischen Schemas vom himmlischen Jerusalem, das die Himmelsbeschreibung prägt und sie gemäß dem für das Mittelalter zentralen

²⁷ Vgl. Dietl, *Himmel*, S. 209–211.

²⁸ Benutzte Ausgabe: Literatur (ed. Haug/Vollmann), S. 672–677 (mit Angabe der dortigen Zeilenzählung). Dieser Ausgabe ist im Folgenden auch die Übersetzung Walter Haugs entnommen.

theologischen Allegorieverständnis des mehrfachen Schriftsinns mit einer geistigen Ausdeutung verbindet, sondern verzichtet auf jegliche Allegorese. Der Raum der Hölle ist weniger durch seine äußere Form als „durch seinen Inhalt definiert“,²⁹ der in der Beschreibung unmittelbar sinnlich erfahrbar gemacht wird. Es gibt dort³⁰

Tod ohne Tod, Jammer und Klage, Pech und Schwefelgestank, schwelende Flamme und feurige[n] Dampf, schreckliche Finsternis, peinigende Strafe ohne Rast, Qual ohne Unterlaß, Heulen und Zähneklappern, Wehschreie, unsäglich Marter, immer neue[n] Schmerz ohne Erbarmen, Schmutz und Fäulnis, de[n] Kerker, das Schatzhaus aller Unwonne, Toben der Teufel, wütige[n] Zorn und böse[n] Wille[n] zur Verdammnis den Erben der Hölle in Ewigkeit.

Die Beschreibung endet wie diejenige des Himmels mit der lakonischen Bemerkung: *So ist taz helleriche einis teilis getan* (Z. 69f. [So sieht auf der anderen Seite das Höllenreich aus]).

Diese verschriftete Paraphrase kann allenfalls einen oberflächlichen Eindruck von der archaischen Sprachgewalt des für eine mündliche Rezeptionssituation konzipierten frühmittelhochdeutschen Textes vermitteln. Dies gilt auch für den folgenden Textabdruck.³¹ Um die „Wucht dieser alten Prosa“³² mit ihrer nur rudimentär narrativierten Beschreibung von Himmel und Hölle, die ganz auf die suggestive Kraft des Wortes und die Evokation eindrücklicher Bilder zielt, physisch erleb- und nachvollziehbar zu machen, empfiehlt es sich, den Text laut zu lesen:

²⁹ Dietl, *Himmel*, S. 212.

³⁰ Ehrismann, *Zeit*, S. 135.

³¹ Der Textabdruck folgt *Literatur* (ed. Haug/Vollmann), S. 672–677, und entspricht auch der dortigen Zeilenzählung. Die Diakritika der Handschrift sind hier wie dort nicht wiedergegeben. In der Ausgabe steht an einigen Stellen *sch* statt *sc/sk*; diese sowie weitere kleine Versehen sind stillschweigend korrigiert.

³² Kartschoke, *Geschichte*, S. 240.

- 1 *Diu himilisce gotes burg diu nebedarf des sunnen noh
des manskimen da ze liehtenne: in ire ist der gotes skimo
der sie al durluhtet in gemeinemo nuzze. daz ist in eben-
allen, al daz sie wellen. da ist daz gotes zorfel, der unen-*
- 5 *dige tag, der burge tiure liehtfaz. Diu burg ist gestiftet
mit aller tiuride meist ediler geistgimmon, der himelmere-
griezson. der burge fundamenta, die porte ioh die mure daz
sint die tiuren steina der gotes fursthelido, undaz eingehel-
list aller heiligone here, die der tugentlicho in heiligemo le-*
- 10 *benne demo burgkuninge ze uurston gezamen. Siu stat in
quaderwerke: daz ist ir ewig stift, unde sint ouch dar ane er-
rekket alle gotes trutfriunt, die der hant ervullet diu vier
evangelia in stater tugent regula, in gelichimo einmuote. Siu
ist in iro strazson daz rotlohezonte golt: daz meint daz*
- 15 *da vurstesot diu tiure minna uber al, der goteliche wistuom,
mit allemo wolewillen. Siu ist in goldes sconi, samo daz
durhlichte glas, alliu durhscowig ioh durhluther. Da wiz-
zen al ein anderen unvertougenlicho die himiliscgen erben,
die die burg buent in durhskonen tugindan an aller misse-*
- 20 *tate pflega. Da richisot diu minna mit aller miltfrowida
und aller tugidone zala mit staten vrasmunde. da verselet
diu warheit daz alte gedinge. da nimet diu glouba ende
aller ir geheizze. Da nehabet resti der engilo vrosank, daz
suozze gotes wunnelob, diu geistliche meindi, der wun-*
- 25 *dertiuro bimentstank aller gotes wolon. da ist daz zie-
riste here allez in ein hel. daz dienest ewent sie mit seinftemo
vlizze. Da ist des frides stati, aller gnadone bu. Da ist offen
vernunst aller dingo. al gotes tougen daz ist in allez offen. sie
kunnen alle liste in selber warheite; der nehabet sie agez: der*
- 30 *huge in newenket. in ist ein alter, eines riches ebenteil. Da ist
alles guotes ubergenuht mit sichermo habenne, der durnoh-
teste trost, diu meiste sigera. da nist forehtone nieht, nichein
missehebeda. da ist einmuoti, aller mamminde meist, der
stilliste lust, diu sichere rawa. da ist der gotes friundo sunder-*

- 35 *gebiuwe. da nist sundone stat, sorgono wizzede. da nist ungesundes nieht, heile meist ist dar. der untriuwon akust netaret dar nieht. Da ist diu veste wineskafft, aller salidono meist, diu miltiste drutskafft, die kuninglichen era, daz unerrahliche lon, daz gotes ebenerbe, sin wunniglich mitewist,*
- 40 *diu lussamiste anesiht, under siner minnone gebe tiuriste. Daz ist daz hereste guot, daz der vore gegarewet ist gotes trutfriunden mit imo ce niezzenne iemer in ewa. So ist taz himelriche einis teilis getan.*
- In dero hello da ist dot ane tod, karot unde iamer, al*
- 45 *unfrouwida, mandunge bresto, beches gerouche, der sterkieste svevelstank, verwazzenlich genibile, des todes sca-tegruoba, alles truobisales waga, der versvelehente loug, die wallenten stredema viuriner dunste, egilich vinster, diu iemer ewente brunst, diu vreissamen dotbant, diu*
- 50 *betwungeniste phragina, clagawuoft ane trost, we ane wolun, wizze ane resti, aller wenigheite not, diu hertiste racha, der handegoste ursuoch, daz serige elelentduom, aller bittere meist, kala ane vriste, ungnadone vliz, uppige riuwa, karelich gedozze, weinleiches ahchizot, alles unlustes*
- 55 *zalsam gesturme, forhtone biba, zano klaffunga, aller we-skreio meist, diu iemer werente angest, aller skandigelich, daz scamilicheste offen aller tougenheite, leides unende, und aller wewigelich, marter unerrahlich mit allem unheile, diu wewigliche haranskara, verdammunga svereden*
- 60 *an all erbarmida, itniugiv ser ane guot gedinge, unverwandellich ubel, alles guotes ateil, diu grimmigiste herischaft, diu viantliche sigenunft, griuelich gesemine, der vulida unsbrigheit mit allem unscone, diu tiuvalliche anesiht, aller egilich, alles bales unmez, diu leitliche heima,*
- 65 *der helle karkare, daz richiste trisehus alles unwunnes, der hizze abgrunde, umbigebillich flor, der tiuvalo tobeheit, daz ursinnigliche zorn, und aller ubelwillo der ist da verlazen in aller ahtunga vliz, und in alla tarahafti der hella erbon ane zites ende iemer in ewa. So ist taz helleriche einis*
- 70 *teilis getan.*

[Die himmlische Gottesstadt, sie bedarf, um leuchtendhell zu sein, weder der Sonne noch des Mondglanzes: in ihr ist der Glanz Gottes, der sie ganz durchstrahlt, zum Nutzen für alle. Er ist für alle gleich da, ganz nach ihrem Wunsch. Da ist das Strahlen Gottes, ein nicht endender [5] Tag: der herrliche Lichtquell der Stadt. Die Stadt ist in höchster Kostbarkeit aus geistigen Edelsteinen, aus Himmelsperlen gebaut. Die Fundamente der Stadt, die Tore und Mauern, das sind die kostbaren Steine der fürstlichen Gotteshelden, das allereinträchtigeste Heer von Heiligen, die da vortrefflich durch ein heiliges Leben [10] zu dem König der Stadt als Fürsten paßten. Sie ist im Quadrat gebaut: gebaut für die Ewigkeit. Und es sind an dem Aufbau auch alle lieben Freunde Gottes beteiligt, die die vier Evangelien erfüllt haben, beharrlich im Gebot der Tugend, in gleicher Einmütigkeit. Ihre Straßen sind aus rotflammendem Gold: das heißt, daß [15] da überall die herrliche Liebe als Fürstin herrscht, die göttliche Weisheit mit gutem Willen in ganzer Fülle. Sie ist in der Schönheit ihres Goldes so wie durchleuchtetes Glas, ganz durchsichtig und ganz rein. Da kennen alle einander, ohne etwas Geheimes, die Himmelserben, die die Stadt bauen mit von Schönheit durchdrungenen Tugenden, ohne daß irgend etwas Böses [20] mitwirkte. Da herrscht die Liebe mit ganzer Freudengüte und der ganzen Fülle der Tugenden, fest und freimütig. Da löst die Wahrheit die einstige Hoffnung ab. Da nimmt das Glauben ein Ende, da alle Verheißung sich erfüllt. Da kommt der Engel Freudengesang nie zur Ruhe, das beseligende Lobpreisen Gottes, die Geistesfreude, der wunderköstliche [25] Würzduft aller Gottesgaben. Da ist die schönste Schar in vollkommener Einhelligkeit. Den Dienst erfüllen sie recht mit sanfter Mühe. Da ist der Ort des Friedens, das Haus aller Gnaden. Da liegt der Sinn aller Dinge zutage; das ganze Geheimnis Gottes ist offengelegt. Da gibt es kein Vergessen, die [30] Erinnerung läßt sie nicht im Stich. Sie haben gleiches Alter, gleiche Anteile an dem einen Reich. Da ist übergenug an

allem Guten, und man hat es sicher; da ist vollkommenste Zufriedenheit, höchste sieghafte Herrlichkeit. Da gibt es keine Angst, keine Trauer. Da ist Einmütigkeit, höchste Seligkeit, lautlose Lust, unwandelbare Ruhe. Da ist der Sonderwohnsitz der Freunde Gottes. [35] Da gibt es keinen Platz für Sünden, kein Sorgenbewußtsein. Da ist nichts Krankes, vielmehr völliges Heilsein. Die Heimtücke der Verräter wagt sich da nicht hin. Da herrscht feste Freundschaft, die Fülle der Seligkeit, die großmütigste Herzensliebe, königliche Pracht, unsagbare Belohnung, das gleiche Erbe mit Gott, das wundervolle Zusammensein mit ihm, [40] das Schauen Gottes in Wohlgefallen: das kostbarste unter den Geschenken seiner Liebe. Das ist das erhabenste Gut, daß das Mahl bereitet ist den lieben Gottesfreunden, das sie mit ihm genießen sollen in alle Ewigkeit – So sieht auf der einen Seite das Himmelreich aus.

In der Hölle, da ist Tod ohne Tod, Trauer und Jammer, ganze [45] Freudlosigkeit, Mangel an Frohmut, Pechrauch, der übelste Schwefelgestank, verderblich-dicker Nebel, die Schattengrube des Todes, das ganze Gewicht der Trübsal, die fresende Lohe, das wallende Zischen feuriger Dünste, schreckliche Finsternis, die ewigdauernde Brunst, die furchtbaren Todesfesseln, die [50] unerbittlichste Abrechnung, Klagegeschrei ohne Hoffnung, Weh ohne Wohlsein, Folter ohne Pause, alles Elends Not, die härteste Strafe, das schärfste Verhör, die schmerzliche Verbannung, die Fülle aller Bitternis, Qual ohne Zeitmaß, unablässige Gnadenlosigkeit, Überfluß an Schmerz, jammervolles Geschrei, das Ächzen des Trauergeheuls, der bedrohliche Sturm aller Unlust, [55] das Erzittern vor Ängsten, Zähneklappern, größtes Wehschreien, die immerwährende Furcht, die Fülle alles Schändlichen, das schamlose Offenlegen alles Geheimen, Leid ohne Ende, und das Allerwehvollste: unzählbare Martern mit aller Heillosigkeit, die wehvolle Qual, die Last der Verdammnis [60] ohne jedes Erbarmen, immer neuer

Schmerz ohne hilfreiche Hoffnung, unablässiges Übel, Ausschluß von allem Guten, die grimmige Tyrannei, der Sieg des Feindes, gräßliche Gesellschaft, der Schmutz der Fäulnis, verbunden mit allem Häßlichen, der Anblick des Teufels, am allerschrecklichsten: die Maßlosigkeit alles Bösen, die Qual als Heimat, [65] der Kerker der Hölle, das reichste Schatzhaus aller Freudlosigkeit, der Abgrund der Hitze, die unabänderliche Verdammnis, das Wutschnauben des Teufels, der irrsinnige Zorn und die Fülle bösen Willens: der ist da losgelassen in hartnäckiger Verfolgung und den Höllenerben zu jeder Schädigung, zeitlos und in alle Ewigkeit. – So sieht auf der anderen Seite das Höllenreich [70] aus.]

2.3 Quellen, Stil und ‚Sitz im Leben‘

Eine konkrete Vorlage für *Himmel und Hölle* konnte bislang nicht identifiziert werden, was angesichts der herausragenden literarischen Qualität des Textes auch nicht weiter verwundert – er dürfte eine genuine Schöpfung seines Verfassers sein. Haug weist auf den engen Zusammenhang von *Bamberger Glaube und Beichte* und *Himmel und Hölle* hin und vermutet, dass die Schilderungen des Himmels und der Hölle von Einzelmotiven aus *Glaube und Beichte* angeregt wurden;³³ Ehrismann sieht hingegen *Glaube und Beichte* von *Himmel und Hölle* abhängig.³⁴ Hinter der Darstellung werden verschiedene Traditionen erkennbar: Die Schilderung des himmlischen Paradieses geht auf das Bild des neuen Jerusalem der Apokalypse zurück (Offb 21), und auch die Höllenbeschreibung hat Vorbilder in verschiedenen Bibelstellen, etwa der Endzeitvision im Matthäus-Evangelium (Mt 25). Vieles findet sich auch in der Visionsliteratur, zudem hat die ältere Forschung an reichhaltiges Parallelmaterial in der lateinischen geistlichen Literatur erinnert,³⁵ etwa an die Traktat-Tradition, die *De vita*

³³ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1460f.; vgl. auch McLintock, *Hölle*, S. 101.

³⁴ Ehrismann, Literatur, S. 330f.

³⁵ Vgl. z.B. den Überblick bei Denkmäler (ed. Wilhelm), Abt. B, S. 61–65; vgl. auch Peters, Quellen, S. 63–78, sowie Schröbler, *Hölle*, S. 138–145.

contemplativa des Julianus Pomerius begründet hat; der wohl fälschlich Heimo von Halberstadt zugeschriebene Traktat *De varietate librorum sive de amore coelestis patriae* scheint dem Verfasser von *Himmel und Hölle* als Fundus gedient zu haben.³⁶ Ehrismann verweist auf den lateinischen Hymnus *Ad perennis vitae fontem* und zudem auf zwei Predigten des Honorius Augustodunensis,³⁷ merkt mit Blick auf die Quellen aus dem 11. Jahrhundert aber einschränkend an, dass die Texte auch unabhängig voneinander dem geistigen Klima der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entsprungen sein können.³⁸

Darstellungen des Jenseits begegnen schon in althochdeutscher, dann auch in frühmittelhochdeutscher Zeit regelmäßig.³⁹ Das Thema von *Himmel und Hölle* (wenn auch nicht die Art und Weise der literarischen Ausgestaltung) darf also durchaus als Symptom seiner Zeit verstanden werden, wie es etwa Max Wehrli in seiner Literaturgeschichte mittels einer eindrucksvollen Beispielreihe veranschaulicht:⁴⁰

Im *Muspilli* schon, dann in den Bibeldichtungen seit Otfrid ist die Schilderung des Jenseits Tradition. Im Tympanon des Kathedralenportals, durch welches man in die irdische Gottesburg geht, erhebt sich der Weltenrichter zwischen Seligen und Verdammten; das Gegenüber von Himmel und Höllenrachen bestimmt das geistliche Spiel. Bei Otfrid oder im *Ezzolied* fällt alles Gewicht auf die Schilderung der ewigen Seligkeit, *himilriches suazi*, in welche die Gläubigen zuversichtlich hinstreben aus dem Tränental oder dem Meer irdischer Bedrängnis. Das *regnum coeleste* hat sein Gegenteil

³⁶ Vgl. Schröbler, *Hölle*, S. 139–143; vgl. dazu auch Schröbler, Berichtigung.

³⁷ Vgl. Ehrismann, *Zeit*, S. 136f.

³⁸ Vgl. Ehrismann, *Zeit*, S. 137.

³⁹ Vgl. den breiten Überblick bei Haas, *Tod* (zur alt- und frühmittelhochdeutschen Literatur vgl. S. 69–71).

⁴⁰ Wehrli, *Geschichte*, S. 157f.

im *regnum terrenum*. Von der Situation von Beichte und Sündenklage her heißt die Alternative dagegen Himmel und Hölle. Und es scheint, daß, abgesehen von diesen verschiedenen Gattungsfunktionen, im 11. und 12. Jahrhundert ein angstvolleres Bedenken der Höllenpein um sich greift – kaum wegen des viel bemühten Reformgeistes, vielmehr weil durch das Schwinden archaischer Geborgenheit in Gottesvolk und Gottesburg immer stärker das ‚Ewige‘ als ein Transzendentes, nicht mehr sakral Gegenwärtiges empfunden wird.

Himmel und Hölle lässt sich, wie eingangs erwähnt, in eine Reihe frühmittelhochdeutscher Texte einordnen, die genau vor diesem Hintergrund den Heilsvollzug und die Aktualisierung von Heil zum Thema haben. Exemplarisch genannt sei die Beschreibung des Himmlischen Jerusalems in der Vorauer und der Millstätter Handschrift (Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 276; Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. GV 6/19), vor deren Folie sich erst so recht die hohe literarische Qualität von *Himmel und Hölle* abzeichnet, die *Vorauer Sündenklage* sowie weitere ähnlich gestaltete Sündenklagen und nicht zuletzt der eigenwillige Text *Vom Himmelreich*. Allen diesen Werken ist gemein, dass sie – anders als Gebrauchsformen wie Beicht- und Bußformeln, Gebete usw., deren Vorgänger sich weit in die althochdeutsche Zeit zurückverfolgen lassen – als literarische Formen ‚Neuentwicklungen‘ sind, die erst in der frühmittelhochdeutschen Zeit auftreten.

Stilistisch und mit Blick auf den ästhetisch-dichterischen Anspruch ragt *Himmel und Hölle* deutlich aus dieser Gruppe heraus. Sein Vorbild ist die rhetorisch durchstilisierte lateinische Kunstprosa mit ihrer Neigung zu nominalen Neuprägungen und dem Stilideal einer stark rhythmisierten Prosa. So ist auch *Himmel und Hölle* mit Alliterationen, Reimen

und Assonanzen geschmückt, die den aus einer „sich geradezu überschlagenden Fülle kleinster paralleler Satzglieder“⁴¹ gebauten Text rhythmisieren (die oben empfohlene laute Lektüre des Textes zeigt dies überdeutlich). Für die Evokation von Himmel und Hölle (auch) als Klangräumen ist offensichtlich nicht zuletzt der Klang des Textes an sich wichtig, denn er wird im Vortrag zum Medium. Vollmann-Profe spricht treffend von einer „Kunstprosa der präziösesten Form“.⁴² Darüber hinaus prägt den Text „eine überraschende sprachliche Phantasie“,⁴³ die sich in zahlreichen Neologismen und ungewöhnlichen Wendungen zeigt: Nicht wenige Lemmata, die ein Fortleben im Mittelhochdeutschen haben, haben hier ihren Erstbeleg; zugleich findet sich für einige althochdeutsche Wörter hier der Letztbeleg.⁴⁴ J. Knight Bostock gilt der Verfasser von *Himmel und Hölle* (und *Glaube und Beichte*) daher als einziger Nachfolger Notkers hinsichtlich der „mastery of the German language.“⁴⁵ Erwähnenswert ist mit Blick auf die Ausgestaltung auch der deutliche stilistische Unterschied der beiden Abschnitte, wodurch der krasse Gegensatz von Himmel und Hölle auch formal unterstrichen wird. Die Schilderung des Himmels besteht aus einer langen Reihe von kürzeren Parataxen, die oft anaphorisch gereiht sind; die Hölle dagegen wird in lediglich drei parataktischen Sätzen beschrieben, deren erster, überaus langer, aus einer „fast endlos wirkenden Aufzählung unverbunden hingestellter, meist substantivierter Prädikate“⁴⁶ besteht.

Über Verwendungszweck und Gebrauchssituation von *Himmel und Hölle* sowie über sein Verhältnis zum vorangestellten *Bamberger Glaube*

⁴¹ Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43.

⁴² Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43.

⁴³ Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1461; vgl. auch McLintock, *Hölle*. Dies gilt auch für *Bamberger Glaube und Beichte* (vermutlich von demselben Verfasser stammend), vgl. z.B. Diehl, *Sprachschöpfung*; Seidl, *In-Eins-Setzungen*, S. 54–61.

⁴⁴ Vgl. z.B. Hellgardt, *Prosa*, S. 1298; vgl. auch McLintock, *Hölle*, S. 102.

⁴⁵ Bostock, *Handbook*, S. 298.

⁴⁶ Wehrli, *Geschichte*, S. 158.

und Beichte lässt sich nichts Definitives sagen.⁴⁷ *Himmel und Hölle* hat zwar Predigtcharakter, hebt sich aber durch den Grad seiner Literarisierung deutlich von den sonstigen erhaltenen Predigten der Zeit ab. Der Überlieferungskontext lässt vermuten, dass der Text entweder der vorbereitenden Ermahnung der Gemeinde zum Sündenbekenntnis oder der im Anschluss an die Beichte erfolgenden mahnenden Erinnerung an das Entweder-Oder von Himmel und Hölle diene. Die Anregung für *Himmel und Hölle* dürfte jedenfalls dem Gottesdienst entstammen, genauer: dem volkssprachigen Teil zwischen Evangelium und Credo.⁴⁸ Das gilt *cum grano salis* auch für *Bamberger Glaube und Beichte*. Entscheidend ist, dass diese Anregung zu einem „Kunstgebilde mit ästhetischem Anspruch“⁴⁹ ausgebaut und dass der Text als selbständiges kleines Büchlein überliefert wurde. Denkbar wäre angesichts der formalen und inhaltlichen Stilisierung auch, dass das Werk außerhalb des engeren liturgischen Rahmens der meditativen Versenkung diene,⁵⁰ worauf nochmals zurückzukommen sein wird. Die Frage nach dem ‚Sitz im Leben‘ aber kann ebenso wie die nach der genauen Provenienz und dem Überlieferungsverbund nicht bündig beantwortet werden: „Über die Gebrauchssituation dieses singulären Textes kann man nur spekulieren.“⁵¹

In der älteren Forschung wurde wiederholt vermutet, dass es sich bei *Himmel und Hölle* lediglich um das Fragment eines umfangreicheren Textes handeln könnte.⁵² Der Grund hierfür ist einerseits der unvermittelte Beginn und das ebenso unvermittelte Ende, andererseits die harte Fugung der beiden Teile von *Himmel und Hölle* sowie der Zusammenstellung von *Bamberger Glaube und Beichte* mit *Himmel und Hölle* insgesamt.

⁴⁷ Vgl. McLintock, Art. „*Himmel und Hölle*“, Sp. 23f.

⁴⁸ Vgl. Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43.

⁴⁹ Vollmann-Profe, *Wiederbeginn*, S. 43.

⁵⁰ Vgl. dazu (mit Fokus auf *Glaube und Beichte*) Seidl, *In-Eins-Setzungen*, S. 56.

⁵¹ Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1461.

⁵² Vgl. *Denkmäler* (ed. Wilhelm), Abt. B, S. 68.

Die spärliche jüngere Forschung ist auf solche Überlegungen nicht näher eingegangen, und ich halte es auch für wenig wahrscheinlich, dass *Himmel und Hölle* in der überlieferten Form nur fragmentarisch erhalten ist. Dagegen spricht ganz offensichtlich eben die Überlieferung: Der Schreiber hat die beiden Textabschnitte von *Himmel und Hölle* sowie die Kombination von *Bamberger Glaube und Beichte* sowie *Himmel und Hölle* als abgeschlossenes Ganzes aufgefasst und als solches in einem ‚Büchlein‘ planvoll zusammengeführt (wohl einer entsprechend zusammengestellten Vorlage folgend). Dagegen spricht zudem die textformale Gestaltung von *Himmel und Hölle* mit den beiden parallelisierten Schlussformeln, die die Abgeschlossenheit der beiden Teile, aber auch ihren genuinen Zusammenhang unterstreichen: *So ist taz himelriche einis teilis getan – so ist daz helleriche einis teilis getan*. Dagegen sprechen schließlich nicht zuletzt die ästhetische Qualität des zweiteiligen Textes und die sorgfältige inhaltliche Ausbalancierung der beiden Teile,⁵³ die in der Parallelität der geschilderten Räume, aber auch in den gezielt generierten und mithin bedeutungstragenden Gegensätzen greifbar wird. Auf letzteres hat zuletzt Cora Dietl mit Nachdruck hingewiesen.⁵⁴

3. Himmel und Hölle als multisensorische Klangräume

Die raumkonstitutiven Elemente von *Himmel und Hölle* wurden bereits mehrfach thematisiert, ohne dabei ins Detail zu gehen. Ich will nun näher analysieren, inwiefern diese architektonischen Räume zugleich sensorische Räume und mithin (auch) Klangräume sind, und greife damit einen bestimmten Aspekt des Textes exemplarisch auf, nicht zuletzt auch, um

⁵³ Vgl. die Similien in der Ausgabe von Hellgardt, Prosa, S. 1300–1312. Verwiesen sei auch nochmals auf die vielfältigen Parallelen zwischen *Himmel und Hölle* sowie *Bamberger Glaube und Beichte*.

⁵⁴ Vgl. Dietl, *Himmel*, S. 212–215.

seine ästhetische Qualität und seine poetische Faktur anhand eines ausgewählten Parameters näher bestimmen zu können.

3.1 Himmel

Ich beginne mit der himmlischen Gottesstadt (Z. 1: *diu himiliske gotes burg*) und gehe zunächst ihren ‚Bau‘ und ihre Beschreibung durch. Ganz am Anfang (Z. 1–5) wird erläutert, wie diese im Licht des göttlichen Glanzes erstrahlt und dadurch aus sich selbst heraus leuchtet. Sie benötigt dazu kein ‚echtes‘, natürliches Licht: *diu nebedarf des sunnen noh des manskimen* (Z. 1f.), denn *in ire ist der gotes skimo, der sie al durluhtet* (Z. 2f.). Das Licht der himmlischen Gottesstadt ist ein übernatürlich-göttliches, ein transzendentes Licht, das nicht von ungefähr im weiteren Verlauf gleichbedeutend mit dem Licht der Erkenntnis ist (in der Gottesstadt *ist offen vernunst aller dingo. al gotes tougen daz ist in allez offen*; Z. 27f. [Da liegt der Sinn aller Dinge zutage; das ganze Geheimnis Gottes ist offengelegt]).⁵⁵ Seine Qualität wird dann näher erläutert: *da ist daz gotes zorftel, der unendige tag, der burge tiure liehtfaz* (Z. 4f. [Da ist das Strahlen Gottes, ein nicht endender Tag; der herrliche Lichtquell der Stadt]). Das Licht steht als genuines Proprium der Himmelsstadt und als ihr vielleicht wichtigstes Kennzeichen an erster Stelle. Damit ist klar: Dort gibt es keinerlei zwielichtige oder dunkle Ecken – und es ist auch klar, dass diese Himmelsstadt nicht primär ein Klangraum ist. Sie ist zunächst einmal ein von Lichthaftigkeit geprägter und durch diese gleichsam erst konstituierter Schauraum, was auch darin zum Ausdruck kommt, dass der Anfang von *Himmel und Hölle* eine beinahe wörtliche Übertragung der Beschreibung des himmlischen Jerusalems im 21. Kapitel der Apokalypse ist. Dort heißt es: *et civitas non eget sole neque luna ut luceant in ea | nam claritas Dei illuminavit eam | et lucerna eius est agnus* (Offb 21,23 [Und die Stadt bedarf

⁵⁵ In Haugs Übersetzung wäre noch „ihnen“ zu ergänzen (*ist in allez offen* [ist ihnen, den Bewohnern der Himmelsstadt, offengelegt]).

nicht der Sonne und nicht des Mondes, dass sie in ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes hat sie erleuchtet, und ihr Leuchter ist das Lamm)).

Die Fortführung mit der architektonischen Beschreibung der himmlischen Gottesstadt (Z. 5–17) nimmt das eindrucksvoll etablierte visuelle Bild des Glanzes auf. Zugleich wird das realistisch grundierte Bild einer Stadt (Z. 1: *burg*) weiter ausgemalt, wiederum unter Rückgriff auf die Beschreibung des himmlischen Jerusalem. Der Verfasser verfährt hier wesentlich freier als zu Beginn (in der Apokalypse ist die Beschreibung der Stadt der Erläuterung ihrer Beleuchtung vorangestellt), was von seiner Eigenständigkeit und seinem eigenen ästhetisch-qualitativen Anspruch zeugt. Beschrieben wird nun das Baumaterial, und zwar „in kühnen Neubildungen“,⁵⁶ die die Imagination befeuern:

diu burg ist gestiftet mit aller tiuride meist ediler geistgimmon, der himelmeregriezson. der burge fundamenta, die porte ioh die mure daz sint die tiuren steina der gotes fursthelido, undaz eingehellist aller heiligone here (Z. 5–9).

[Die Stadt ist in höchster Kostbarkeit aus geistigen Edelsteinen, aus Himmelsperlen gebaut. Die Fundamente der Stadt, die Tore und Mauern, das sind die kostbaren Steine der fürstlichen Gotteshelden, das allereinträchtigte Heer von Heiligen.]

Gemeint sind hiermit die Propheten und Apostel. In die Beschreibung ist eine allegorisierte Auslegung des Materials integriert, die als solche auch markiert ist (*daz sint*): Die Bausteine sind *der gotes fursthelido* und das *eingehellist aller heiligone here*. Dieses Muster wird im weiteren Verlauf fortgeführt, wobei es zunächst weiterhin ausschließlich um die visuelle Imagination der Himmelsstadt geht. Von einem Klangraum findet sich nach wie vor keine Spur.

Ab Z. 17, in der etwas längeren zweiten Hälfte der Himmelschilderung, wird beschrieben, wie es in dieser himmlischen Gottesstadt zugeht.

⁵⁶ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1461. Vgl. dazu auch ebd., S. 1461f.

Nun ist nicht mehr die ‚spatial-semiotische‘ Raumstruktur Thema, sondern das Leben in der himmlischen Sphäre: die dort herrschenden Sozialstrukturen und das uneingeschränkt positive Miteinander der ‚lebendigen Steine‘, aus der die Himmelsstadt besteht.⁵⁷ Der bislang rein visuellen Wahrnehmung werden nun – wiederum mit kühnen Formulierungen – akustische sowie olfaktorische und gustatorische Sinneseindrücke zur Seite gestellt:⁵⁸ *Da nehabet resti der engilo vrosank, daz suozze gotes wunnelob, diu geistliche meindi, der wundertiuro bimentstank aller gotes wolon* (Z. 23–25 [Da kommt der Engel Freudengesang nie zur Ruhe, das beseligende Lobpreisen Gottes, die Geistesfreude, der wunderköstliche Würzduft aller Gottesgaben]). Hier entsteht ein multisensorisches Bild der Freuden der Himmelsstadt, und diese Multisensorik wird in der Formulierung *daz suozze gotes wunnelob* auch ostentativ offengelegt, wobei sie sogar synästhetische Qualität erlangt: Der Klang des englischen Lob- und Freudengesangs hat einen ‚süßen‘ Geschmack. Er affiziert also nicht nur den Hörsinn – und das gleich doppelt, indem zunächst *der engilo vrosank* und direkt anschließend, gewissermaßen als erläuternde Ausweitung, *gotes wunnelob* genannt wird –, er affiziert zusätzlich auch den Geschmacks- und den Geruchssinn: den Geschmacksinn durch die multisensorische Erwähnung des ‚süßen‘ Lobpreises, den Geruchssinn durch die nähere Qualifizierung der Gottesgaben als ‚wunderköstlicher Würzduft‘ (so Walter Haugs schöne Übertragung von *der wundertiuro bimentstank*).

Die akustische Qualität des Klangraums Himmel, der spatial als Stadt konkretisiert und zunächst nur über den Engelsgesang mit Klang erfüllt, mithin also gerade nicht klanglich als Raum konturiert ist, wird etwas später um ein weiteres Element ergänzt. Um die positive Stimmung des Himmelsraums noch besser greifbar zu machen, ist in Z. 34 von dem *stilliste[n] lust* und der *sichere[n] rawa* die Rede, von lautloser Lust und un-

⁵⁷ Vgl. dazu Dietl, *Himmel*, S. 209f.

⁵⁸ Vgl. auch Dietl, *Himmel*, S. 211.

wandelbarer Ruhe. Es ist also, abgesehen vom Lobgesang, still im Himmel. Alle anderen akustischen Elemente sind damit als Störfaktoren der rundum positiven himmlischen Existenz ausgewiesen.

Es ist offensichtlich die Intention des Textes, den Rezipienten mit sprachlichen Mitteln das Bild der idealen himmlischen Gottesstadt möglichst sinnlich vor Augen zu stellen und so die meditative Versenkung in ein Bild zu ermöglichen, das keine Vision ist, sondern in seiner ‚Körperlichkeit‘ real-präsent wird. Deswegen werden bis auf den Tastsinn alle Sinne explizit angesprochen. Dass der Sehsinn dabei privilegiert wird, liegt einerseits daran, dass ihm in der antik-mittelalterlichen Physiologie ohnehin die Spitzenstellung zugesprochen wird,⁵⁹ andererseits daran, dass das erklärte Ziel dieser intensiven Bildlichkeit das ‚Schauen‘ Gottes ist, die wertvollste seiner Liebesgaben (Z. 40: *diu lussamiste anesiht, under siner minnone gebe tiuriste*). Damit und mit dem gemeinsamen, ewig währenden Freudenmahl aller Gottesfreunde endet die Beschreibung der Gottesstadt, und damit fallen auch Bild und Auslegung ineins: Der multisensorisch evozierte schöne Schein der himmlischen Gottesstadt und die noch schönere zweite Ebene ihrer tieferen Bedeutung sind gewissermaßen identisch.

3.2 Hölle

Wer nun eine ähnlich vielschichtige, mit Elementen der Allegorese durchsetzte Beschreibung der Hölle erwartet, wird vielleicht enttäuscht, wird aber durch die mindestens ebenso bildsatte Art und Weise der Darstellung zumindest ein wenig entschädigt. Die in einem einzigen langen Satz präsentierte endlose Aufzählung dessen, was einen in der Hölle erwartet, verweist anschaulich auf die Endlosigkeit der Höllenqualen, und auch hier ist die Erzeugung möglichst intensiver innerer Bilder intendiert. Es entsteht der Eindruck, dass mittels dieser „bloßen Anreihung

⁵⁹ So schon bei Aristoteles, der im zweiten Buch von *De anima* bei seiner Beschreibung der fünf verschiedenen Sinneswahrnehmungen mit dem Sehsinn beginnt (418a–419a); vgl. dazu z.B. auch den breiten Überblick bei Jütte, Sinne, S. 65–83.

und geistigen Undurchdringlichkeit die Hölle unmittelbar in ihrer gestaltlosen Negativität“⁶⁰ greifbar und präsent gemacht werden soll. Die Hölle ist, darauf verweist gleich das erste Glied der Beschreibung, per se paradox: *In dero hello da ist dot ane tod* (Z. 44); Tod ohne Tod, Lebensende ohne Ende – eine (intentionale?) Verkehrung der ‚Paradiesformel‘ vom Leben ohne Tod, wie sie etwa auch im *Muspilli* begegnet (V. 14: *dar ist lip ano tod*).⁶¹

Anders, als man vielleicht vermuten könnte, stehen visuelle Eindrücke und Lichtmetaphorik hier nicht im Zentrum. Gleich nach dem einleitenden Oxymoron ‚Tod ohne Tod‘ wird nämlich eine Emotion benannt: *karot* (Z. 44 [Trauer, Klage, Wehklage]), und diese Emotion wird auditiv vermittelt, indem der akustische Ausdruck dieser Emotion als zweiter Bestandteil einer Paarformel ergänzt wird: *karot unde iamer* (Z. 44). Die jammervolle Klage ist das Gegenbild zum Engelsgesang im Himmel. Damit ist aber auch klar: Im Gegensatz zum Himmel, wo nur der Engelsgesang zu hören ist, ist es in der Hölle nicht leise, sondern übermäßig laut. So werden dann auch zahlreiche weitere akustische Sinneseindrücke angeführt, die sich zum Teil überlagern. Ich nenne einige davon und stelle sie, wie es auch der Text tut, unverbunden nebeneinander: *clagawuoft ane trost, we ane wolun* (Z. 50f. [Klagegeschrei ohne Hoffnung und Weh ohne Wohlsein]); *karelich gedozze, weinleiches ahchizot, alles unlustes zalsam gesturme, forhtone biba, zano klaffung, aller weskreio meist* (Z. 54–56 [jammervolles Geschrei, das Ächzen des Trauergeheuls, der bedrohliche Sturm aller Unlust, das Erzittern vor Ängsten, Zähneklappern, größtes Wehschreien]); mehrfach erwähnt wird das Höllenfeuer, dem zwar keine primär akustische Qualität beigemessen wird, dessen Klangkulisse aber immer mitschwingt, etwa wenn die alles verzehrenden Flammen genannt werden (Z. 47: *der versvelehente loug* [die fressende Lohe]). Das

⁶⁰ Wehrli, *Geschichte*, S. 158.

⁶¹ Vgl. Haug/Vollmann, *Kommentar*, S. 1463. Zitierte Ausgabe: *Muspilli* (ed. Haug/Vollmann), S. 50–56; zur *Muspilli*-Stelle vgl. ebd., *Kommentar*, S. 1072 (mit weiteren Angaben zur Tradition dieser Formel).

schlimmste Element des Klangraums Hölle ist schließlich *der tiuvalo to-beheit* (Z. 66f. [das Wutschnauben der Teufel]),⁶² wobei die gewählte Formulierung auch hier die auditive Seite nicht in den Vordergrund rückt, sie aber präsent hält – dass die teuflische Raserei unbedingt als auch akustisch wahrnehmbar aufzufassen ist, verdeutlicht nicht zuletzt die von Haug gewählte freie, aber treffende Übersetzung („Wutschnauben“).

Dennoch ist die Hölle nicht nur Klangraum. Viel mehr noch als in der Beschreibung des Himmels wird hier an der multisensorischen Wahrnehmung der Schrecknisse der Hölle gearbeitet,⁶³ wobei die verschiedenen Sinneseindrücke wild durcheinandergemischt auf die Rezipienten einprasseln – ein beinahe körperlich wahrnehmbares, ‚präsenes‘ Abbild der chaotischen und fürchterlichen Zustände in der Hölle, das sich auch auf der formalen Seite des Textes zeigt: Die gesamte Höllenschilderung hängt von dem einleitenden *in dero hello da ist ...* (Z. 44) ab; „das Chaos der Hölle sprengt die Syntax!“ – so eine treffende Bemerkung von Haug.⁶⁴ Ich nenne einige Beispiele für andere Sinneswahrnehmungen.

Der Gesichtssinn, der bei der Himmelsbeschreibung die zentrale Rolle spielt, ist hier massiv eingeschränkt, weil die Negation des strahlenden himmlischen Lichts zum prägenden Element wird. In der Hölle ist es dunkel, wodurch der Umstand, dass die Hölle mit ihren Schrecknissen eher ein Klangraum als ein Schauraum ist, deutlich akzentuiert wird. Dort ist *verwazzenlich genibile* (Z. 46 [verderblich-dicker Nebel]), *des todes scategruoba* (Z. 46f. [die Schattengrube des Todes])⁶⁵ und *egilich vinster*

⁶² Haug übersetzt „das Wutschnauben des Teufels“, obwohl im frühmittelhochdeutschen Text eindeutig ein Plural steht (*der tiuvalo*).

⁶³ Vgl. dazu auch Dietl, *Himmel*, S. 212.

⁶⁴ Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1463.

⁶⁵ Dietl, *Himmel*, S. 212, bezeichnet die *scategruoba* als „das erste geographische Element der Hölle“; ich würde hier eher von einem der wenigen architektonischen Elemente der Höllenbeschreibung sprechen, gerade weil diese finstere, von dunklem Nebel verdeckte Grube einen diametralen Gegensatz zu den hoch aufragenden, vom göttlichen Glanz erleuchteten Mauern und weiteren Architekturelementen bilden, mit denen die Beschreibung der Himmelsstadt beginnt. Zu den biblischen Assoziationen, die der Ausdruck *scategruoba* weckt, vgl. Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1463.

(Z. 48 [die schreckliche Finsternis]). Das einzige, was man klar und deutlich sehen kann, ist etwas, das man wohl am wenigsten sehen will: *diu tiuvalliche anesiht* (Z. 63f. [der Anblick des Teufels]).

Der Geruchssinn und mit ihm indirekt auch der Geschmackssinn werden durch *beches gerouche* (Z. 45 [Pechrauch]) und den *sterkiste[n] svevelstank* (Z. 45f. [de[n] übelste[n] Schwefelgestank]) gereizt – letzterer als Gegenstück zum *bimentstank* der Himmelsstadt –, der Geschmackssinn zusätzlich durch einen unangenehmen gustatorischen Reiz, nämlich Bitterkeit: *aller bittere meist* (Z. 52f. [die Fülle aller Bitternis]). Auch wenn diese Formulierung hier vielleicht nur metaphorisch gemeint ist, also auf alle ‚bitteren‘ Erfahrungen bezogen werden soll, die man in der Hölle insgesamt macht, wird durch die Erwähnung die entsprechende Sinneswahrnehmung aktiviert.

Die taktile Sinneswahrnehmung wird vor allem durch die mehrfache Erwähnung der Höllenhitze angeregt, etwa wenn *der hizze abgrunde* (Z. 66 [der Abgrund der Hitze]) genannt wird oder *der versvelehente loug* (Z. 47 [die fressende Lohe]). Auch *alles truobisales waga* (Z. 47 [das ganze Gewicht der Trübsal])⁶⁶ affiziert in gewisser Weise die taktile Perzeption.

Mehrfach wird die sinnliche Wahrnehmung der Hölle multisensorisch beschrieben, bis hin zur Synästhesie: *die wallenten stredema viriner dunste* (Z. 48 [das wallende Zischen feuriger Dünste])⁶⁷ adressieren die optische, akustische, taktile und olfaktorische Wahrnehmung; ähnliches gilt für *der vulida unsubrigheit mit allem unschone* (Z. 62f. [der Schmutz der Fäulnis, verbunden mit allem Hässlichen]).

Die Beschreibung der Hölle beschränkt sich dabei auf die archaisch-eindrucksvolle Bildkraft der unverbunden und ungeordnet hingestellten Sinneseindrücke. Hier ist, anders als im Falle der Himmelsstadt, keine

⁶⁶ Vgl. dazu Haug/Vollmann, Kommentar, S. 1463f.

⁶⁷ Hellgardt, Prosa, übersetzt – etwas präziser – „die wallenden Schwaden feuriger Dünste“.

allegorische Ausdeutung nötig, und sie ist vielleicht auch gar nicht möglich: Die Hölle hat keine allegorisch gesehen tiefere Bedeutung, sie steht mit ihren alle Sinne überwältigenden Schrecken nur für sich. Möglicherweise hat der Himmel solch eine Sinnesüberwältigung gar nicht nötig, um seine Verheißungen auszustellen, die Hölle aber schon, damit man eindrücklich vor ihr warnen kann. So oder so entwirft *Himmel und Hölle* mit seiner „sinnlich gemachten Eschatologie“⁶⁸ auf eindrucksvolle Weise zwei jenseitige Sphären, die multisensorisch erfahrbar werden und durch diese Art der Vermittlung nicht zuletzt auch spatialen Charakter erhalten.

4. Räumliche Bildintensität

Die Parallelen, aber auch die Unterschiede der beiden Teile von *Himmel und Hölle* dürften deutlich geworden sein, und es dürfte auch klar geworden sein, dass der Text mitnichten fragmentarisch ist und im Hinblick auf seine ‚ästhetische‘ und ‚poetische‘ Qualität mit zum Besten und Interessantesten gezählt werden kann, was die frühmittelhochdeutsche geistliche Literatur zu bieten hat.

Sein zentrales poetisches Mittel – und das gilt für beide Teile – ist der mediale Modus der Text-Bildlichkeit. Das Werk zielt auf Überwältigung durch multisensorisch generierte Bildintensität, um eine beinahe schon hypnotische Erfahrung zu vermitteln, und er tut dies durch ein präsentisch-faktisches Erzählen: Er schildert keine Vision, wie es in der Apokalypse der Fall ist, die hier Pate gestanden hat, sondern stellt – beschreibend statt erzählend – die ‚körperliche‘ Verfasstheit von Himmel und Hölle dar, die dem Autor des Textes als ‚real‘ vor Augen steht. Genau dies vermittelt er dann möglichst eindrücklich an sein Publikum, indem er gemäß der antik-mittelalterlichen Wahrnehmungstheorie alle Sinneswahrnehmungen reizt. Den Text auditiv rezipierend, erfahren die Zuhörer die Wonnen des Himmels und die Schrecken der Hölle multisensorisch, und diese Sinneseindrücke werden im Wahrnehmungsappa-

⁶⁸ Kartschoke, Geschichte, S. 240.

rat der *imaginatio* zu Phantasmen, zu inneren Bildern (*imagines*), verarbeitet, die umso intensiver sind, je mehr äußere Sinneseindrücke hier zusammenwirken. Durch die ästhetisierte multisensorische Erfahrung von *Himmel und Hölle*, durch den bildsatten Wortklang, der für *evidentia* und *energeia* sorgt, wird das hier im Diesseits eigentlich nicht begreifbare Jenseits in Form innerer Bilder real und ermöglicht die meditative Versenkung, die zugleich Verheißung und mahnende Warnung ist.

So gesehen sind die im frühmittelhochdeutschen Text *Himmel und Hölle* vermittelten Eindrücke von Himmel und Hölle per se räumlich. Mit Blick auf die antik-mittelalterliche, auf der physiologischen Theorie Galens aufruhende Ventrikellehre, also die Vorstellung, dass das Gehirn aus verschiedenen Hirnkammern besteht, die unterschiedliche Funktionen haben,⁶⁹ werden diese Eindrücke nämlich als innere Bilder (*imagines*) in der *imaginatio* bzw. dem *sensus communis*, der in der vordersten Kammer angesiedelt ist, generiert und – nach einer Beurteilung durch die *ratio*, den in der mittleren Kammer verorteten ‚Verstand‘ – in der hintersten Kammer, die die *memoria* beheimatet, gespeichert, wo dann gegebenenfalls wieder auf sie zugegriffen werden kann (siehe Abb. 5).

⁶⁹ Vgl. dazu die grundlegende, noch immer nicht überholte Studie von Sudhoff, *Lehre*, sowie Bundy, *Theorie*, S. 177–198.

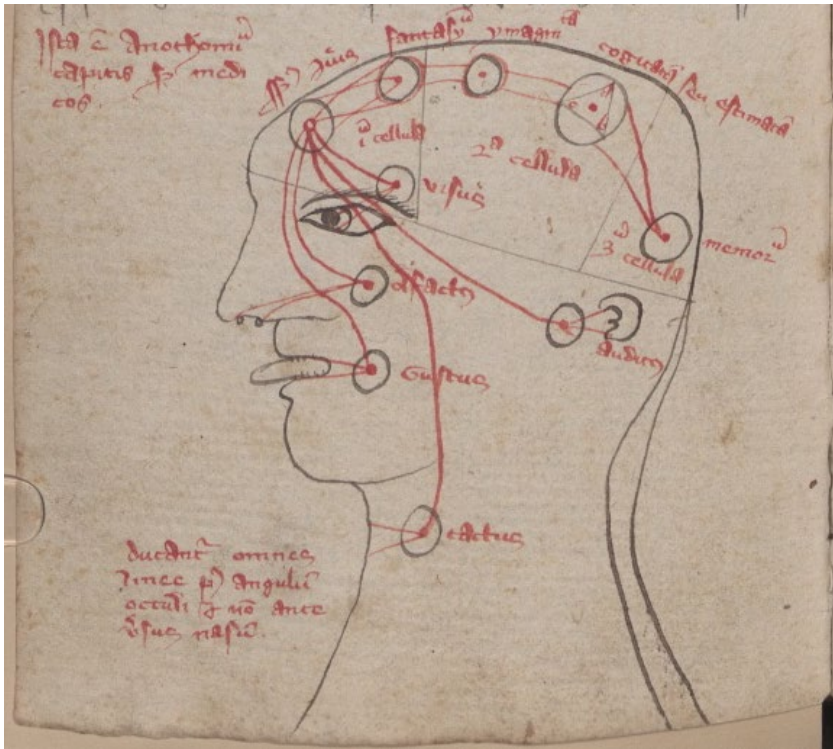


Abb. 5: Schematische Abbildung des menschlichen Wahrnehmungsapparates in einer lateinischen Übersetzung von Avicennas *De generatione embrionis* (München, BSB, Clm 527, fol. 64v; Nordfrankreich, 13./14. Jahrhundert, die Zeichnung wohl erst aus dem 15. Jahrhundert). Dargestellt ist, wie die von den fünf Sinnesorganen gesammelten Informationen in den drei Hirnkammern (die hier in fünf verschiedene Funktionen ausdifferenziert sind) verarbeitet werden. Gut zu erkennen sind die drei Kammern sowie die Kanäle, die die Sinnesorgane, die Kammern und die Funktionsstellen wechselseitig miteinander verbinden.⁷⁰

⁷⁰ Vgl. dazu Sudhoff, *Lehre*, S. 189f.

Damit ist abschließend nochmals auf die Frage zurückzukommen, inwiefern Himmel und Hölle Sphären sind, die durch ihre sinnliche Imaginierbarkeit Raumcharakter bekommen können. Werden die beiden Sphären in diesem Text als Klangräume entworfen? Nein, bzw. nicht in erster Linie: Himmel und Hölle werden als multisensorisch wahrnehmbare Räume dargestellt, die medial vermittelt als innere Bilder in ihrer Materialität real werden und so das unbegreifliche Jenseits erfahrbar werden lassen. Insofern sind sie aber durchaus auch Klangräume.

Der Himmel als himmlisches Jerusalem ist ein ‚Ort‘, der in der Beschreibung zu einem Raum wird, der zwar primär visuell konzipiert ist, der aber auch akustisch gefüllt ist. Er ist allerdings in seiner Räumlichkeit nicht klanglich konstituiert: Die Raumgrenzen sind nicht akustisch bedingt, sondern architektonisch, mithin in der Logik des Textes visuell. Die Hölle hingegen ist ein räumlich nicht näher bestimmter ‚Ort‘, der als eine genuin multisensorisch erfahrbare Sphäre des ewigen Schreckens und der ewigen Verdammnis entworfen wird.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.–XII. Jahrhundert, hrsg. von Karl Müllenhoff/Wilhelm Scherer, Bd. 1: Texte, Bd. 2: Anmerkungen, 3. Ausgabe von Elias von Steinmeyer, Berlin 1892.
- Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jahrhunderts, hrsg. und mit Kommentar und Einleitung versehen von Friedrich Wilhelm, Abteilung A: Text; Abteilung B (in zwei Teilen): Kommentar (Münchener Texte 8), München 1914–1918. Nachdruck in einem Band (Germanistische Bücherei 3), München 1960.
- Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler, hrsg. von Elias von Steinmeyer, Berlin 1916.
- Die spätalthochdeutschen ‚Wessobrunner Predigten‘ im Überlieferungsverbund mit dem ‚Wiener Notker‘. Eine neue Ausgabe, hrsg. von Ernst Hellgardt, Berlin 2014.
- Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150, hrsg. und übersetzt von Walter Haug/Benedikt Konrad Vollmann (Bibliothek des Mittelalters 1/Bibliothek deutscher Klassiker 62), Frankfurt a.M. 1991.
- Hieronymus, Biblia sacra vulgata, Lateinisch-deutsch, Bd. 5: Evangelia – Actus Apostolorum – Epistulae Pauli – Epistulae Catholicae – Apocalypsis – Appendix, hrsg. von Andreas Beriger/Wido Wolfgang Ehlers/Michael Fieger, Berlin/Boston 2018.
- Vom St. Galler Abrogans zum Erfurter Judeneid: Frühe deutsche Prosa von ca. 800 bis ca. 1200. Texte, Übersetzungen, Einführungen und Erläuterungen, hrsg. von Ernst Hellgardt, Bd. 1: Literarisierung der Volkssprache: Die Anfänge und Fortschritte theoretischen und pragmatischen Wissens, Bd. 2: Geistliche Gebrauchstexte, Berlin/Boston 2022.

Handschriften

Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. GV 6/19.

München, BSB, Clm 527, Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00064856-3 (letzter Zugriff 05.05.2025).

München, BSB, Clm 4460, Digitalisat einsehbar unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090297-9 (letzter Zugriff 05.05.2025).

Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 276.

Wien, ÖNB, Cod. 2681.

Literatur

Benz, Maximilian, Himmel, Hölle, in: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch, hrsg. von Tilo Renz/Monika Hanauska/Mathias Herweg, Berlin/Boston 2018, S. 271–285.

Bergmann, Rolf, Die althochdeutschen Glossen zur Lex Alamannorum im clm 4460, in: Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Festschrift für Ruth Schmidt-Wiegand, hrsg. von Karl Hauck u.a., Bd. 1, Berlin/New York 1986, S. 56–66.

Böhme, Hartmut, Himmel und Hölle als Gefühlsräume, in: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hrsg. von Claudia Benthien/Anne Fleig/Ingrid Kasten, Köln u.a. 2000, S. 60–81.

Bostock, J. Knight, A Handbook on Old High German Literature, 2., überarbeitete Aufl. von K. C. King/D. R. McLintock, Oxford 1976.

Bundy, Murray Wright, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought (University of Illinois Studies in Language and Literature 12), Urbana 1927.

Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Krüger, Antonia, Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband, in: Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille, hrsg. von dens. (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), Wien u.a. 2020, S. 7–25.

- Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Schwedler, Gerald (Hrsg.), *Akustische Räume des Mittelalters. Produktion, Rezeption, Imagination (Sonus Mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters 2)*, erscheint Wien u.a., voraussichtlich 2026.
- De Certeau, Michel, *Praktiken im Raum*, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt a.M. 2006, S. 343–353.
- Diehl, Gerhard, *Sprachschöpfung im Feld des Unsagbaren. Beobachtungen zum Bamberger Glauben und Beichte*, in: *Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Ralf Plate/Martin Schubert, Berlin/Boston 2011, S. 347–355.
- Dietl, Cora, *Himmel und Hölle. Das Infernum als narrativ entworfener Raum an der Wende zum 12. Jahrhundert*, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 115 (2014), S. 203–216.
- Ehrismann, Gustav, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 1. Teil: *Die althochdeutsche Literatur (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen 6/1)*, 2., durchgearbeitete Aufl., München 1932 [zuerst 1918].
- Ehrismann, Gustav, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 2. Teil, 1. Abschnitt: *Frühmittelhochdeutsche Zeit (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen 6/2.1)*, München 1922.
- Haas, Alois M., *Tod und Jenseits in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln*, hrsg. von Peter Jezler, 2., durchgesehene Aufl., Zürich 1994, S. 69–78.
- Hellgardt, Ernst, *Die ‚Wiener Notker‘-Handschrift. Überlegungen zum ursprünglichen Bestand und Gebrauch*, in: *Aspekte der Germanistik. FS für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Walter Tauber (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 521), Göppingen 1989, S. 47–67.

- Hellgardt, Ernst: Art. „*Himmel und Hölle*“, in: ²Killy Literaturlexikon 5 (2009), S. 442f.
- Jaspert, Nikolaus/Müller, Harald (Hrsg.), *Klangräume des Mittelalters* (Vorträge und Forschungen 94), Ostfildern 2023.
- Jütte, Robert, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000.
- Kartschoke, Dieter, *Geschichte der deutschen Literatur im frühen Mittelalter* (*Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter* 1), München 1990.
- McLintock, David: *Himmel und Hölle: Bemerkungen zum Wortschatz*. In: *Studien zur frühmittelhochdeutschen Literatur*. Cambridge Colloquium 1971, hrsg. von Leslie Peter Johnson/Hans-Hugo Steinhoff/Roy Wisbey (*Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London* 19), Berlin 1974, S. 83–102.
- McLintock, David, Art. „*Himmel und Hölle*“, in: ²VL 4 (1983), Sp. 21–24.
- Morgan, Bayard Quincy, *Zur Form von *Himmel und Hölle**, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 38 (1913), S. 343–353.
- Peters, Elisabeth, *Quellen und Charakter der Paradiesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrhundert* (*Germanistische Abhandlungen* 48), Breslau 1915.
- Schröbler, Ingeborg, *Zu *Himmel und Hölle**, in: *Altdeutsches Wort und Wortkunstwerk. Georg Baesecke zum 65. Geburtstag* 13. Januar 1941, hrsg. von Ferdinand Josef Schneider, Halle a.d. Saale 1941, S. 138–152.
- Schröbler, Ingeborg, *Berichtigung. (Zu *Himmel und Hölle*)*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 65 (1941), S. 220f.
- Seidl, Stephanie, *In-Eins-Setzungen. Zur Ästhetik und Funktionalität von *Bamberger Glaube und Beichte**, in: *Liturgie und Literatur. Historische Fallstudien*, hrsg. von Cornelia Herberichs/Norbert Kössinger/Stephanie Seidl (*Lingua historica germanica* 10), Berlin/Boston 2015, S. 47–62.

- Sievers, Eduard, *Himmel und Hölle*, in: Neuphilologische Mitteilungen 25 (1924), S. 99–108.
- Staiti, Chiara, Agli inizi della produzione catechetica in volgare tedesco. L'ordo per la confessione dei peccati del codice Pal. lat. 485, in: Studi medievali 36 (1995), S. 657–719.
- Sudhoff, Walther, Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters, in: Archiv für Geschichte der Medizin 7 (1913/14), S. 149–205.
- Vollmann-Profe, Gisela, Wiederbeginn volkssprachiger Schriftlichkeit im hohen Mittelalter (1050/60–1160/70) (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit I/2), 2., durchgesehene Aufl., Tübingen 1994.
- Wehrli, Max, Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 1), Stuttgart 1980.
- Wöhrle, Walter, Zur Stilbestimmung der frühmittelhochdeutschen Literatur, Aarau 1959.
- Wolf, Jürgen, Sammelhandschriften – mehr als die Summe der Einzelteile, in: Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma, hrsg. von Horst Brunner/Freimut Löser/Dorothea Klein (Wissensliteratur im Mittelalter 52), Wiesbaden 2016, S. 69–82.

Weblinks

- <https://capitularia.uni-koeln.de/mss/muenchen-bsb-lat-4460/> (letzter Zugriff 19.12.2024).
- <https://handschriftencensus.de/14572> (letzter Zugriff 19.12.2024).

Bildnachweise

- Abb. 1: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=206%2C207> und <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=208%2C209> (letzter Zugriff 05.05.2025).
- Abb. 2: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=226%2C227> (letzter Zugriff 05.05.2025).
- Abb. 3: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00090297?page=228%2C229> (letzter Zugriff 05.05.2025).
- Abb. 4: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00064856?page=138%2C139> (letzter Zugriff 05.05.2025).

MATHIAS HERWEG

Walthers *crâ* und Ottos *mops*: Vor- und postmoderne Variationen über AEIOU

[Reime] zählen entschieden zu den persönlichsten poetischen Einfällen, bzw. zeigt der Einfall sich bereits im Stadium des Entstehens an den Reim gebunden.¹

Mittelalterliche Lieddichtung (Minne- wie Spruchsang) tritt uns heute fast immer im digitalisierten oder gedruckten Textbild vor Augen. Dass dahinter ‚Klangräume‘ stehen, ist zwar bekannt, aber das Wissen bleibt nur allzu oft hermeneutisch und performativ blind, weil die Melodien im Regelfall nicht überliefert sind. Ein gern überlesenes Drittes neben Text (*wort*) und Melodie (*dôn*) bildet nun aber der Sprachklang, der etwa die Mitte hält „zwischen Sprache als semiotischem Sinnvermittlungsvehikel und Musik“.² Mehr als nur Ornat, entfaltet er mal komplementären, mal eigenständigen Sinn. Er ist Teil der Textur, aber nicht *wort*, und Teil der Melodik, aber nicht *dôn*; und Klangeffekte sind, etwa als Refrain oder Reim, besonders resilient in der Überlieferung, was sie im Regelfall melodieloser Überlieferung wertvoll für die Einschätzung des *sounds* mediävales Lyrik macht.

¹ Rühmkorf, *agar agar*, S. 151.

² So Stock, *Triôs*, S. 369, hier im Rekurs auf Haug, *Lyrik*, bes. S. 117. Ähnlich auch Schanze, *fröude*, S. 226f. (beide signifikanterweise in einem Beitrag zum Klangkünstler Gottfried von Neifen).

Mitunter tritt diese Art Klanglichkeit so stark vor Augen bzw. ins Ohr, dass sie sich tatsächlich als dritte ‚Schicht‘ neben Text und Melodie etabliert und Eigen-Sinn erzeugt. Ein früher und prominenter Fall dieser Art führt in die folgenden Überlegungen ein. Die ‚eigen-sinnige‘ Betonung des Ästhetisch-Klanglichen reduziert dabei mitnichten die Relevanz des Wortsinns; vielmehr öffnet sie Dichtern, Hörern und Lesern Türen zu sonst ungewöhnlichen, mindestens überzogen markierten lexikalischen, syntaktischen und metaphorischen Räumen, die aus dem Gattungssüblichen auf das Gattungsmögliche, ja auf das im Rahmen der Diskursnorm nicht Erwart- oder Sagbare führen und mitunter selbst aus verstaubt grammatischen Phänomenen wie dem Ablaut im Wortsinn belletristisches Kapital schlagen. So kann genrelogische Minnetopik durchaus von rohen Krebsen und Askesegeleüsten gebrochen sein – womit ich bei Walther von der Vogelweide und seinem sogenannten ‚Vokalspiel‘ wäre. Im Fortgang interessiert mich dann auch, wie spätere Dichter *des meisters slâ* fortsetzen.

1. Walthers ‚Vokalspiel‘

Walthers Lied L 75,25 ist formal eine Winterklage in fünf Strophen von je sieben Versen; das eingangs zu vermerken ist sinnvoll, weil sich Auge und Ohr sonst sofort auf das Herausstechende der leipogramatischen Kadenz konzentriert. Die Strophen sind einfach gebaut, die 35 Verse metrisch allesamt gleich. In den Heidelberger Liederhandschriften C und A ist das Lied mit wenigen Varianten überliefert (siehe Abb. 1 und 2). Neben einigen Numerus- und Tempusformen differiert die biblische und/oder rustikale Allusion im ersten Vers der Schluss-Strophe. Die edierte Fassung nach A lautet wie folgt (sinntragende Varianten gegen C sind unterstrichen):³

³ Zitierte Ausgabe: Walther von der Vogelweide, Leich (ed. Cormeau), Nr. 52. Mit Kommentar: Walther von der Vogelweide, Werke (ed. Schweikle), S. 248–251; 674–678.

I Diu welt was gelf, rô⁴ unde blâ, 75,25
 grüene in dem walde und anderswâ,
 die cleine voegele sungen dâ,
 nû schrîet aber diu nebelcrâ.
phligt sî iht ander varwe? jâ!
 sist worden bleich und übergrâ
 des rimphet sich vil menic brâ.

II Ich saz ûfeime grüenen lê, 75,32
 dâ entsprungen bluomen unde clê
 zwischen mir und eime sê.
 der ougenweide ist dâ niht mê.
 da wir schapel brâchen ê,
 dâ lît nû rîf unde snê,
 daz tuot den vogellînen wê.

III Die tôren sprechent „snîâ snî“, 76,1
 die armen liute „owê owî“.
 des bin ich swær alsam ein blî,
 der wintersorge hân ich drî.
 swaz der under andern sî,
 der wurde ich alse schiere vrî,
 wær uns der sumer nâhe bî.

⁴ Das Komma ist editorische Zutat und interpretiert das Wortpaar als zwei Farben; gelf bedeutet auch glänzend/hell und wäre dann erläuternd auf die weiteren Farben beziehbar; vgl. Lexer I, Sp. 812; vgl. dazu auch Walther von der Vogelweide (ed. Wilmanns), S. 283, Anm.

IV *E danne ich lange lebt alsô* 76,8
den crebz wolte ich ê ezzen rô.
 sumer, mache uns aber vrô,
 du zierest anger unde lô.
 mit den bluomen spilt ich dô,
 mîn herze swebt in sunnen hô,
 daz jaget der winter in ein strô.

V *Ich bin verlegen als ein sû* [C Esau] 76,15
 mîn sleht hâr ist mir worden rû.
 sûezer sumer, wâ bist dû?
 jâ sæhe ich gerner veltgebû,
 danne ich lange in selcher drû
 becl Emmet wære, als ich bin nû:
 ich wurde ê munich ze Toberlû.

Eine tentative Übersetzung, die die Reimlaute möglichst, aber nicht zwanghaft wahrt und die mehrdeutige Interpunktion festlegen muss, lautet:

Die Welt war gelb, rot und blau [alternativ: glänzend rot und blau], grün im Wald und auch sonst. Die Vögelchen sangen da – nun krächzt wieder die Nebelkrähe. Trägt sie vielleicht andere Farbe? Ja! Sie ist fahl und noch grauer als grau geworden, worüber sich die Brauen zusammenziehen.

Ich saß auf einem grünen Hügel, Blumen und Klee entsprossen dort zwischen mir und jenem See. Solcherart Augenweide gibt es da nicht mehr: Wo wir einst Blütenkränze brachen, liegen nun Reif und auch Schnee. Das tut den Vöglein weh.

Die Toren schreien: „Schnei doch, schnei!“ Die armen Leute: „Owei owei!“ Deshalb bin ich schwer wie Blei. Wintersorgen habe ich gleich drei. Was sie und noch andere angeht, wäre ich alsbald befreit, wär uns doch nur der Sommer nahebei.

Eh ich lange so lebte, verzehrte ich den Krebs lieber roh! Sommer, mach uns wieder froh! Du schmückst Anger und Hain. Damals spielte ich mit den Blumen [alternativ: dann würde ich ... spielen]; mein Herz schwebte [mit Apokope: Imp. Ind./Konj.] sonnenhoch, das der Winter jetzt ins Stroh jagt.

Ich bin verwildert wie Esau, mein glattes Haar ist mir verfilzt.
Süßer Sommer, wo bist du? Wahrlich, lieber sähe ich bestelltes
Feld [sc. lebte ich wie ein Bauer], als dass ich lange in einer
solchen Klemme wie eben steckte. Da würde ich lieber noch
Mönch in Toberlu!

Das als Winterklage einerseits evident traditionsverhaftete, andererseits klangpoet(olog)isch so innovative Lied fordert einen integrierten Zugang, der die Klangwirkung, die textimmanente Analyse, den intertextuell-generischen Horizont und das auf ihn bezogene parodistische Potential engführt, denn es ist beileibe nicht nur klanglich ungewöhnlich: Die ohrenfällige Evidenz und Penetranz des Formalen mediatisiert oder konterkariert nicht den tieferen Sinn,⁵ der sich als Spiel mit (den) Sängerrollen und ihren Geltungsansprüchen, mit den Genera des Minne- und Spruchsangs, mit literarischen Topoi wie *dörper*-Dasein und Moniage offenbart. Auch der Text ‚macht‘ Sinn, und beide Sinnschichten gilt es bei der Lektüre aufeinander zu beziehen und abzuwägen. Erst ihre Symbiose erzeugt die Wunderkette aus „spielerische[n] Assoziationen“,⁶ die Walthers kombinatorische Winter-, Minne- und Kunstklage aus dem Gattungsblichen heraushebt. Materielle, sexuelle und professionelle Frustration kumulieren sich in ihr, so lässt sich als Schlusseffekt sagen (und in der Wirkung auf die Nachahmer bestätigen), zur Negation alles Höfischen.⁷

⁵ Vgl. im Gattungsgallgemeinen auch Rudolph, Form- und Klangkunst, bes. S. 278–281.

⁶ Deutsche Lyrik (ed. Kasten), S. 966.

⁷ Vgl. die Deutung des Schlusses, allerdings in sozialer und biographischer Reduktion, durch Fitschen, Körper, S. 196: „Der höfische Körper des Minnesängers ist zum unhöfischen, von elementaren körperlichen Bedürfnissen getriebenen Körper eines umherstreuenden Fahrenden verkommen.“ Auch Lemmer, *Münch*, zeigt biographisches Interesse an dem Bezug zum in 5,7 genannten Kloster Toberlû/Dobrilugk.

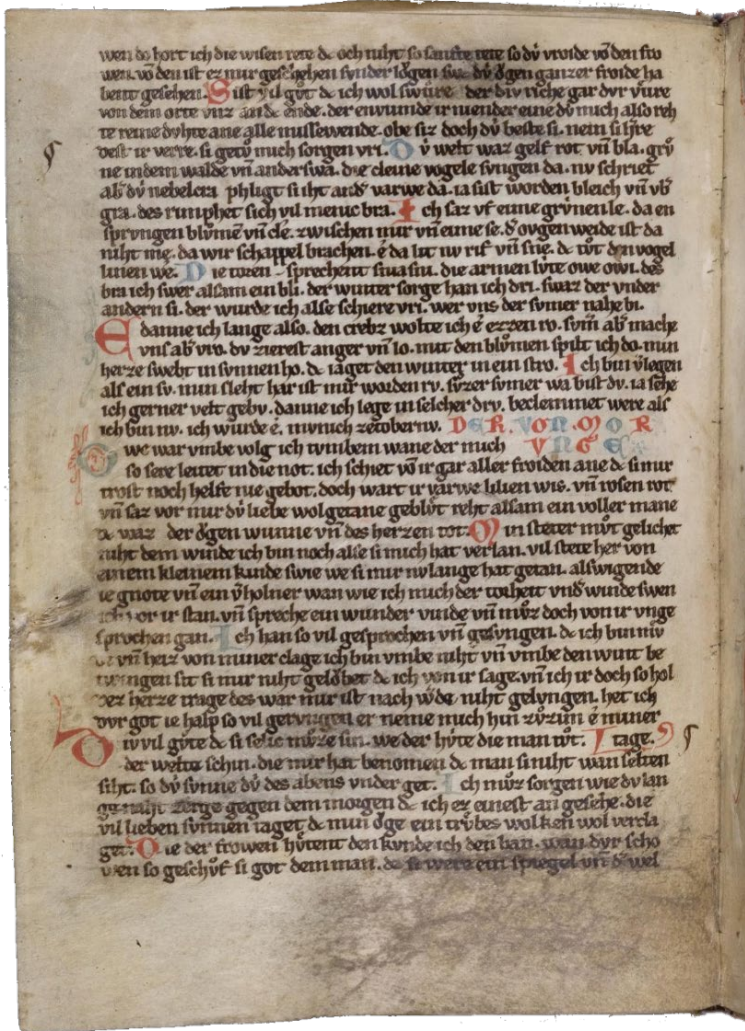


Abb. 1: Kleine Heidelberger Liederhandschrift (A), Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 357 (Elsass, 1270–80), fol. 13v.

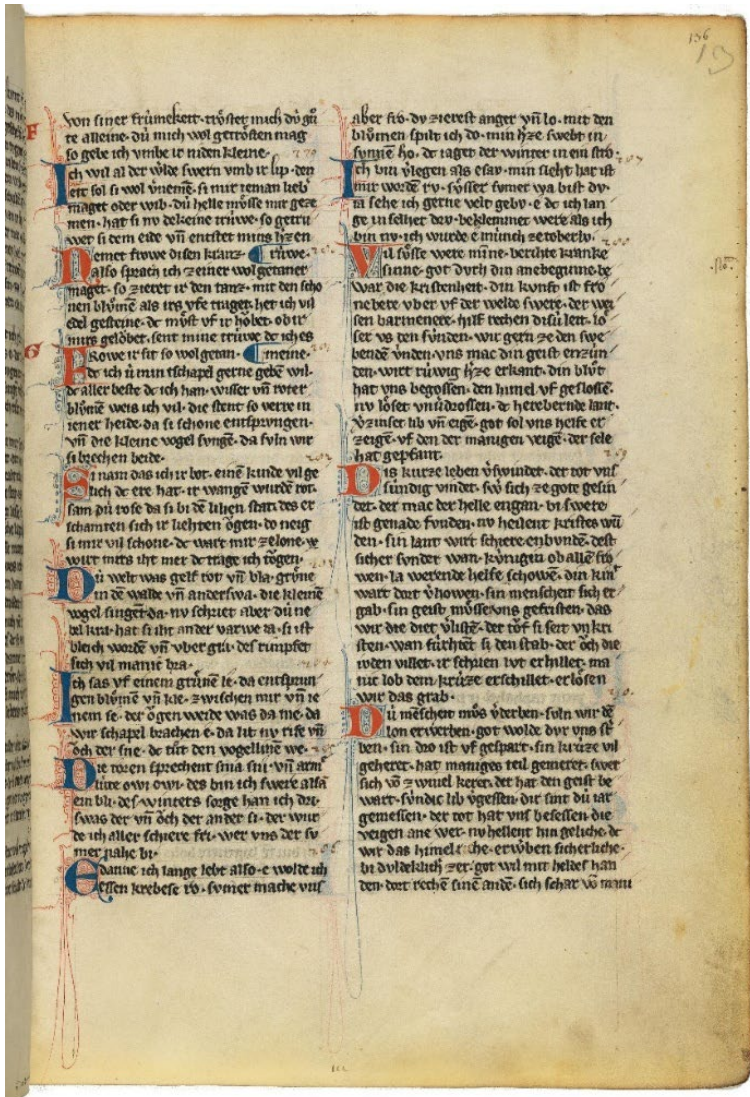


Abb. 2: Große Heidelberger Liederhandschrift bzw. Codex Manesse (C), Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848 (Zürich, um 1300/40), fol. 136r.

Führt die Symbiose aus Vokalklang und Textualität, der Zwang der monorimen Vokale gar, zu diesem bösen Ende, das auch bei Walther seinesgleichen allenfalls in topischen Armuts- und Unbehaustheitsklagen der Spruchdichtung, nicht aber in einem mehrstrophigen Minnelied hat? Blicken wir, um das zu klären, zunächst auf eine moderne Stimme zum Thema. Der sonst eher stahlumwitterte Ernst Jünger widmete 1934 einen etwas schrulligen Essay dem „Lob der Vokale“, in dem er den fünf Lauten bestimmte ‚Charakterzüge‘ zuschrieb und sie so vom arbiträren Zeichen zum konkret Bezeichneten aufwertete. So schrieb er unter anderem: ⁸

In unseren Zurufen drücken das A und das O vor allem Zuneigung, Bewunderung, Beifall aus. Dem U und I dagegen sind Abneigung, Ekel, Verachtung und Angst zugeteilt [...]. Das E hält in diesem Zusammenhange eine Mittellage ein. Unsere Anrufe auf E zielen meist auf die Erregung einer zunächst inhaltslosen Aufmerksamkeit ab und lassen eine Entscheidung offen. Als vollkommen angenehm empfinden wir [...] das Lachen auf A, weniger das auf O, während das E bereits bedenklich klingt und das Hämische streift. Als durchaus böseartig betrachtet man ganz allgemein das Lachen auf I, aus dem man Spott, Ironie, verhüllte Schadenfreude und Schlimmeres hört [...]. Auf U endlich lacht überhaupt kein Mensch [man könnte in Jünger'scher Logik hinzusetzen: auf U weint, klagt oder spukt es sich eher].

Peter Wapnewski, Philologe und Mediävist, hier aber primär in der Rolle des Feuilletonisten, bezeichnete dergleichen als „Sprachkabbala“⁹. Er wird sich dabei der langen Tradition vokalischer ‚Prä-‘ bzw. ‚Liminalsemantik‘ bewusst gewesen sein, die (im Deutschen) bis zu jenem Walther hinaufreicht, den er (seit) 1974 höchst erfolgreich edierte.¹⁰ So stellt sich mit Wapnewski und an ihn anschließend die Frage, wo die Präsemantik

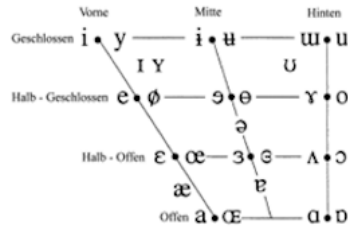
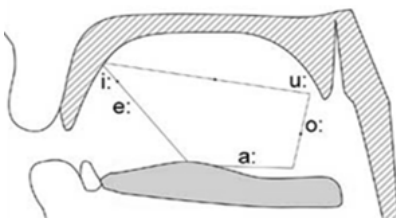
⁸ Jünger, Lob, S. 27f.

⁹ Vgl. die späte Besprechung in der Zeit vom 8.11.1974: <https://www.zeit.de/1974/46/ernst-juenger-oder-der-allzu-hoch-angesetzte-ton>.

¹⁰ Walther von der Vogelweide, Gedichte (ed. Wapnewski).

endet und die Kabbala beginnt, wo also ein (in diesem Fall) Vokal aufhört, ganz arbiträr zu sein, und selbst Sinn produziert, zu Sinn wird, und wo dieser Sinn *ex post* in ihn hineinphantasiert wird.

Es bietet sich an, dabei zunächst den physio-linguistischen ‚Kern der Sache‘ zu berühren, denn die Vokale entstehen ja buchstäblich in einem Klang-Raum – dem Mundraum nämlich, der einer Pyramide ähnelt. Im auf je zwei Dimensionen vereinfachten sogenannten Vokalviereck (oder -trapez) liegt das ‚helle‘ I (und benachbart der Umlaut Ü) ‚produktionsästhetisch‘ zwischen Zunge und Gaumen vertikal oben und horizontal vorne (palatal), das ‚dunkle‘ O vertikal mittig, horizontal hinten (velar). Die im Deutschen quantitativ sehr dominanten Vokale A und E (Ä) entstehen unten. Der Mundraum ist bei Artikulation der ersten drei Vokale mehr (I, U) oder minder (O) geschlossen, für E (und Ö) halb und für A ganz geöffnet. Die Lautqualität wird überdies durch die Form und Weite der labialen ‚Schnittstelle‘ zwischen innen und außen beeinflusst: U und O runden, I, A und E weiten die Lippen.¹¹



(Vokaltrapez der IPA)

¹¹ Bei durch Punkte getrennten Paaren sind die je linken Vokale labial ungerundet, die je rechten labial gerundet. Vgl. zur Graphik Crystal, Enzyklopädie, S. 154; Meibauer/ Demske/ Geilfuß-Wolfgang, Einführung, S. 78–80; zum mhd. ‚Vokalsystem‘ auch Paul/Wiehl/ Grosse, Grammatik, S. 47–49 (§ 27).

All dies sagt nichts (!) über bestimmte interpretatorische oder ‚emotionale‘ Valeurs aus: Diese werden erst durch die kulturelle Konnotation dichotomer Eigenschaften virulent (wie eben offen/geschlossen, oben/unten, vorn/hinten, hoch/tief) und durch Interjektions- oder Lachlaute, wie sie Jünger vorschwebten, in gewisser Weise lemmatisiert: Haha, hihi oder hoho, ah, äh oder uh meinen als ‚Sprechakt‘ tatsächlich je Verschiedenes, und wer ‚ih‘ sagt, wo ein bewunderndes ‚oh‘ angebracht wäre, verirrt sich so unrettbar im semantischen Raum wie jener traurige Bichsel’sche Held, der eines Tages beschließt, den Tisch nunmehr Teppich zu nennen.

Aber Klangsemantik ist nicht bloß Sache des Klangs. Auch kulturelle Setzung, Sprachtheorie und Symbolik¹² spielen hinein, wenn aus (hier vokalischen) Laut-Zeichen feste Laut-Werte und Sinnträger werden: eine bestimmte Position im Alphabet etwa (wie bei A[lpha] und O[mega]), bestimmte grammatische Funktionen (so in puncto Flexion), onomatopoeische Anklänge (Kikeriki/hihi), die statistische Frequenz eines Lautes (das ubiquitäre E ist weniger markiert als das U oder O), ja selbst die Form des graphemischen Repräsentanten. Und auch darauf hebt Walthers para- und präsemantische Klanglogik ab, wenn sie – ganz ohne Jünger’sche Kabbala – eine zunehmend dunkle, verzweifelte Wort- und Bildsprache klangartikulatorisch und klangsymbolisch vom erinnerten Blütenbett zum realgegenwärtigen Strohboden und zur zukunftsöglichen Klostereinöde fluchtet.

Anders gesagt: Von der A- bis zur U-Strophe verengt sich, der Klang- und Argumentationsdynamik folgend, mit dem physiologischen Artikulationsraum der fünf Vokale der schiere Existenz- und Wirkraum des Sängers: Die A/E-Strophen stehen noch im Zeichen der vitalen Natur und greifen weit aus in die Landschaft, ihre Farben- und Stimmenfülle. Die I-Strophe beschwört diese nur noch punktuell, der offene Raum hat sich in winterliche Strenge verengt. Die labial sich schließenden Vokale der

¹² Vgl. im Längsschnitt von der antiken (Platon) bis zur humanistischen (bes. Scaliger) Poetik und Sprachtheorie Kayser, Klangmalerei, Kap. Vf.

Schluss-Strophen ‚gipfeln‘ im minimalen Aktionsraum von Lagerstatt (*ô*) und Zelle (*û*).

Nicht ohne ludischen Reiz (wenngleich sich in ihm auch erschöpfend) ist es, den Eindrücken und Assoziationen zu lauschen, die durch die Isolation der sinntragenden Reimwörter in eine Art stichomythischen Dialog entsteht:

blâ.
 „wâ?“
dâ!
 „crâ?“
jâ: grâ.
 „lê, clê, sê, mê: ê. Nû snê. wê!“
snî!
 „owî!“
blî?
 „vrî! sû, rû, gebû, drû – ê Toberlû!“

Wieder ganz tentativ übersetzt:

Blau. – Wo? – Dort! – Die Krähe? – Ja, ist grau. – Grüner Hügel, See und so weiter: war mal. Jetzt Schnee. Herrje! – Schnei doch! – Herrje! – Beschwerden? – Nur frei sein! Saustall, raues Feld, bedrängte Enge? Dann lieber doch Toberlu!

2. Nach Walther: Vokalspiele von Jandl bis Gernhardt

An dieser Stelle¹³ lässt sich das spezifische Problem der Übersetzbarkeit von Walthers Vokalspiel in Fremdsprachen oder in das Deutsch der Gegenwart nur am Rande berühren; schon ein oberflächlicher Abgleich rezenter Philologenübersetzungen (etwa von Wapnewski und Schweikle) mit poetischen Relektüren des Gedichts kann dafür den Blick oder das Ohr öffnen. Erstere opfern den Klang auf dem Altar der Sinn-Äquivalenz, letztere wahren, wie jüngst Ulf Stolterfoht,¹⁴ den Sinn und halbwegs auch Versform und Reim, müssen aber infolge der neuhochdeutschen Di- und Monophthongierung, die mhd. *-î* regelhaft (d.h. nicht ohne Ausnahmen) zu nhd. *-ei*, mhd. *û* ebenso regelhaft zu *-au* werden lässt (*mîn hûs* – mein Haus), die abecedarische Reinheit opfern.

Statt dieses hier zu vertiefen, verweile ich noch einen Moment in Walthers Epoche, bevor ich von der Vor- zur Post-Moderne übergehe. Das Experiment des berühmten Sängers hat seine Kollegen, wie es scheint, elektrisiert: Nicht weniger als vier formal gleichartige Versuche, fünfstrophige Lieder nacheinander auf die Vokale zu reimen, sind noch aus dem 13. Jahrhundert überliefert: drei in deutscher, eines in lateinischer Sprache. Sie stammen vom Truchsessen von St. Gallen, Ulrich von Singenberg, welcher der älteren Forschung und Literaturgeschichtsschreibung stets als Walther-Schüler schlechthin galt, was sein Lied ²SMS 12,27 (*Sol ich mich rihten nâch dem â*) einerseits bestätigt, andererseits kongenial relativiert; von Rudolf dem Schreiber, der unter Aufbietung aller Genre-reotypen eine konventionelle, etwas banale Minneklage reimt (*Ein mündel*

¹³ Ich widme mich dem hier nur angeschnittenen Thema in weiterem Rahmen in einem Aufsatz, der unter dem Titel „Klang oder Sinn – Klang als Sinn? Walthers Vokalspiel zwischen Klangkunst und hermeneutischer Herausforderung“ 2026 in der Zeitschrift *Poetica* erscheinen wird; ebd. auch methodologisch weiterführende Literatur.

¹⁴ *Die ganze Welt schien plötzlich nah*, in: *Unmögliche Liebe* (ed. Marquardt/Wagner), S. 109–211; als Lesehör-Eindruck sei nur die dritte (eigentlich *i*-) Strophe zitiert: *Die Dummen sagen „Schnei doch, schnei!“ / Da sagen die Armen „Auwei!“ / Und ich bin schwer wie Blei. / An Wintersorgen kenn ich drei. / Doch was immer das sei, / ich wär davon frei, / käm nur der Sommer vorbei.* Auch Str. 5 reimt auf *-ei* (hier statt *-û*).

rôt, *zwô brûne brâ*, KLD 50, I); einem im ‚Seifried Helbling‘-Corpus überlieferten Anonymus, der das Vorbild geistlich kontrafaziert (*Quinque sunt vocales*); und *last*, *not least*, von dem deutsch und lateinisch dichtenden Marnier, der es vagantesk intellektualisiert (*Jam pridem estivalia*).¹⁵

Am nächsten reichen qualitativ und klangästhetisch Ulrich und Marnier an Walther heran. Des Marniers Ich leidet vor allem (ja, von den Unbilden der meteorologisch konkretisierten Wettereskapaden abgesehen, eigentlich nur) unter den fehlenden Venuswonnen, was sich in den A- und I-Strophen verdichtet:¹⁶

*Jam pridem estivalia
pertransiere gaudia,
brumalis sevitia
iam venit cum tristitia.
grando nix et pluvia
corda nunc reddunt segnia,
ut desolentur omnia. [...]*

*Ad obsequendum Veneri
meus tota languet animi,
fervor abest pectori
et calor cedit frigari,
maledicant hiemi,
quis veris erant soliti
amenitate perfrui. [...]*

[Schon lange ist die schöne Sommerszeit vorbei, Einzug gehalten hat der raue Winter mit seiner Trostlosigkeit. Hagel, Schnee und Regenschauer verbreiten eine so lustlose Stimmung, daß die ganze Welt öde und verlassen liegt. [...]

¹⁵ Die vier Lieder sind in der einschlägigen Anthologie Schweikles, Parodie und Polemik, Nr. 22–25/S. 19–25, abgedruckt; danach das Ulrich-Zitat; Marniers Text ist nach der Edition der *Carmina Burana* zitiert: *Carmina* (ed. Vollmann), S. 768–771. Zu den hier nur gestreiften Texten vgl. vertiefend ebenfalls den in Anm. 13 genannten Beitrag.

¹⁶ Auch die Übersetzung folgt *Carmina* (ed. Vollmann), S. 768–771.

Zum Venusdienst fehlt dem Herzen jegliche Kraft: keine Glut erfüllt die Brust, schon besiegt die Kälte jedes Feuer. Verwünschen sollen den Winter all die, die sich Tag für Tag an den Wonnen des Frühlings erfreut hatten. [...]]

Ulrich dagegen folgt seinem *meister* explizit (und übernimmt von ihm einen Gutteil seiner Reimlemmata), doch noch in der A-Strophe zeigt sich, dass er es mit der loyalen Verehrung auch nicht übertreibt: Er kann auch *anderswâ* anklopfen:

*Sol ich mich rihten nâch dem â,
daz kan ich wol gezeigen wâ:
dâ kêre ich ûf des meisters slâ
der ê sanc von der nebelkrâ.
vind ich niht meisterscheftê dâ,
noch kêre ich mich her wider sâ
und klophe ich anderswar dar nâ.*

[Tentativübersetzung: Halt ich mich an das A, so liegt das Vorbild nah: Ich trete in des Meisters Bahn, der einst die Nebelkrâh besang. Finde ich da keine Meisterschaft, so wende ich mich wieder ab und klopfe anderswo fortan.]

Des Meisters Spur hilft ihm offenbar wenig bei seinem unverständigen Publikum (ein Problem, das auch Walther kannte). Anders als bei Walther und dem Marnier geht es hier nicht so sehr um die verlorenen Freuden der Venus als um die Lage der Kunst, die schon die E-Strophe ins Zentrum rückt. Schon deshalb ist dieses Lied viel mehr als nur Parodie oder epigonale Imitation:

*Genuoge sprechent „sing als ê,
 prüef uns die bluomen und den klê.“
 die wellent niht daz ich verstê,
 waz mir dar an ze herzen gê,
 swie vil ich in hie vorgeschrê,
 daz tet in den ôren wê.
 nû wil ich si niht touben mê.*

[Gar viele reden: „Sing wie eh’, erspür uns die Blumen und den Klee!“ Die wollen nicht, dass ich drauf seh’, was mir eigentlich dabei zu Herzen geh. Alles tat ihnen in den Ohren weh, was ich ihnen vorheulte. Jetzt werde ich sie nicht länger taubsingen.]

Der Rest ist Klage, bis zur U-Coda: *i[ch]n hân den acker noch den bû, / mîn sleht ist allez worden rû. / des muoz ich liden spottes hû* [Ich hab weder Acker noch Feld, mein glattes Haar ist längst zersaust, darüber bin ich zur Spottfigur geworden]. Auch hier bereitete das U offenkundig die größten Probleme, trotz direkter Reimanleihen bei Walther.

Die unmittelbare Wirkkraft von Walthers Virtuosenstück endete mit diesen Texten um 1300, vielleicht mitbedingt durch den angedeuteten Lautwandel. Spätmittelalterliche Dichtung (etwa Oswalds von Wolkenstein) und noch mehr die des Barock sind zwar reich an manieristischen Laut- und Reimspielereien, doch sie funktionieren anders, mit dem Übergang zur stillen Lektüre und zum Druck immer stärker augen- als ohrenfällig: Das Bildgedicht löst im gedruckten Buch das Lautspiel tendenziell ab. Erst in moderner deutscher Lyrik gibt es wieder einen *meister*, der zum Gaudium des Publikums Walther noch überbietet und *ûf des slâ* sich ebenfalls zahlreiche Adepten begaben, darunter neben professionellen Künstlern auch viele Gelegenheitsspieler im Raum des vokalischen Klangs. Ihm und ihnen muss des sinnreichen Eigensinns wegen mein Schlussakkord gehören – natürlich weiterhin in fünf Noten. Gemeint ist zunächst der Experimentalpoet Ernst Jandl (1925–2000), Wiener wie zeitweise Walther und Patron aller späteren ‚Jandler‘ – ja: ‚jandln‘ ist als Verb

lexikalisiert.¹⁷ Ein Jandler *ante verbum* war auch schon Richard Wagner, dem die Nachwelt so Großes verdankt wie das bekannte An- und Ablautspektakel „Weia! Waga! / Woge, du Welle, / Walle zur Wiege! / Wagala-weia! / Wallala weiala weia!“¹⁸ Und auch Jandl imitiert Walther nicht, er aemuliert ihn: Er trimmt nicht nur den Reim auf Gleichlaut, sondern ganze Texte, was im Deutschen in allen Fällen außer dem E (angesichts seiner grammatischen Funktionsvielfalt) ein echtes Kunst- und Wagestück ist. Georges Perec sollte das mit seinem gänzlich E-losen 400-Seiter *La Disparition* unter umgekehrten Vorzeichen noch überbieten, und sein Übersetzer Eugen Helmlé brachte diese E-Lipse unter dem Titel *Anton Voyls Fortgang* später so verdienst- wie entbehrungsreich auch ins Deutsche.¹⁹ Aber nicht das ist hier unser Thema, sondern Jandls obstinater Mops. Die bald inflationär zitierten Zeilen finden sich in dem Gedichtband *der künstliche baum*.²⁰

ottos mops trotzt
otto: fort mops fort
ottos mops hopst fort
otto: soso

otto holt koks
otto holt obst
otto horcht
otto: mops mops
otto hofft

¹⁷ Vgl. Uhrmacher, Spielarten, S. 7.

¹⁸ Vgl. Liede, Dichtung, S. 228 (hiernach auch zitiert).

¹⁹ Dem Pariser Oulipisten Perec verdankt sich auch das leipogramatische Gegenstück eines Romans einzig auf E: *Les Revenentes*.

²⁰ Jandl, Poetische Werke, S. 60.

ottos mops klopft
otto: komm mops komm
ottos mops kommt
ottos mops kotzt
otto: ogottogott

Diese Verse sind wie die Walthers mehr als nur (hier: monovokaler) Klang. Einschlägige Interpreten weisen auf Satire, Ironie und tiefere Bedeutung im scheinbar ludischen Scherz hin, auf Sprachgaudi im Dienst der Ich- und Gesellschaftskritik,²¹ auf die Anthropomorphisierung des scheinbar Verstandeslos-Animalischen, auf speziell männliche oder allgemein menschliche Bindungsprobleme, auf machtdiskursive Abgründe zwischen Herr und Knecht und ihre Inversion im letzten ‚Sprechakt‘ des Mopses, in dem die Kommunikation (er-)brechend scheitert. Auch theologische Implikationen wurden erwogen („otto‘ steckt in ‚gott‘ und ‚gott‘ in ‚otto‘ [...] ‚gott‘ findet sich wie selbstverständlich in ‚ottos‘ Sprache“),²² und eine Dichterkollegin konzedierte, man müsse „lachen und weinen“, wenn Jandl „das hohe Lied vom O, vom O-Tier, vom O-Gott, ogottogott, vom Hundehälter [sic] Otto, vom Mops, der wieder heimgefunden hat“,²³ singe.

Nun kennen wir Walthers Vokalgedicht und ahnen daher trotz aller hermeneutischen Tiefen, dass es bei dem Versuch mit dem O nicht bleiben konnte. Anzumerken ist, dass Jandl selbst davor und danach immer wieder auch mit anderen Lauten experimentierte. Schon damit war programmiert, dass die von ihm angelegte formale Leiter weiter bestiegen werden musste, dass es an Ulrichen und Marnern auch bei Jandl nicht fehlen dürfte und würde. Bei Walther begaben sich ‚Schüler‘ *ûf des meis-*

²¹ Vgl. etwa Brandtner, *Spiel*, S. 76–78.

²² Uhrmacher, *Spielarten*, S. 141. Deutungsansätze im Werkkontext bei Schmidt-Dengler, Ernst Jandl; Ludwig, Ernst Jandl; Vogt, Jandl.

²³ Mayröcker, *ottos mops*, S. 43f.

ters slâ, Jandl dagegen entdeckte die Schule – und eine Schule im Besonderen, nämlich die ‚Neue Frankfurter‘ in Person des Deutschbalten Robert Gernhardt (1937–2006).

Gernhardt schrieb einen ganzen Zyklus auf AEIOU mit dem Titel: *Ottos Mops und so fort. Ein Beitrag zum integrativen Deutschunterricht*.²⁴ Der Mops erhielt darin diverse meist einsilbige Geschwister: *annas gans, gittis hirsch, gudruns luchs, elkes elch* und – sichtlich der ambitionierteste Wurf, weil kein Tier, sondern ein zudem vielsilbiger Geistesmensch zum Helden bestimmt ist – *enzensbergers exeget* mit dem allein schon rekordträchtigen Wort „enzensbergerexegetenschelter“ (Glanz und Elend der deutschen Kompositionsgrammatik fallen in diesem Monstrum, desgleichen in keiner romanischen Sprache möglich wäre, ineins).

Wichtig ist hier mit Blick auf Walthers Erbe nun aber erneut, dass sich auch diese scheinbar exklusiv spielerische, ausdrücklich dem Imitationstrieb geschuldete und schon im Titel auf vor- und nichtprofessionelle Fortsetzung abhebende Textfolge nicht im bloßen Klang-Sinn erschöpft. Robert Gernhardt hatte (woran hier nur *en passant* erinnert sei) an der Freien Universität zu Berlin das Fach Germanistik studiert, und sein Werk zeigt sich wiederholt davon inspiriert; das gilt sogar für Epochen, die Germanistikstudierende an manchen Standorten heute kaum mehr kennenlernen, weil ‚verkürzte‘ Modelle einer Geschichte der deutschen Literatur (im Geiste Heinz Schlaffers)²⁵ sie pauschal aus dem Kanon des Nützlich-Notwendigen ausbürgerten. Bei Gernhardt lebt das genuin mediävale Erbe im Kapitel *Homo ludens* [!] des Romanversuchs *Die Wahrheit über Arnold Hau* vielleicht am eklatantesten neu auf, worauf weiter unten zurückzukommen ist. Aber eben nicht nur hier – und so überrascht es auch nicht, wenn der dritte Folgotext von *ottos mops, gittis hirsch*, sich strukturell frappierend in die Tradition einer der ältesten deutschsprachigen Textformen stellt, der althochdeutschen Zauber- und Segenssprüche nämlich. Auch sie arbeiten konstitutiv mit (und funktionieren über) Laut-

²⁴ In: Gernhardt, Lichte, S. 128–130.

²⁵ Schlaffer, Geschichte; der Titel lautet: „Die [!] kurze Geschichte der deutschen Literatur.“

und Klangmagie. Ich nutze gleich den bekanntesten Vertreter als Beispiel. Der im Kern noch pagane zweite Merseburger Zauberspruch berichtet, wie sich ein edles Ross im Wald das Bein verrenkt. In mehrfachem Anlauf versucht die pagane Göttergemeinschaft ihre Heilmacht, doch erst am Ende findet (natürlich) Obergott Wodan die richtigen Worte: Ross, Ausritt und göttliche Autorität sind gerettet. In Gittis Zauberspruch, so möchte ich (trotz des Gegenstands ohne jede Ironie) vermuten, wird diese wohl bekannteste, jedenfalls älteste Veterinärtherapie deutscher Sprache kontrafaziert.

Zweiter Merseburger Zauberspruch, 8./9. Jahrhundert:²⁶

*Phol ende uuodan uuorun zi holza.
 du uuart demo balderes uolon sin uuoz birenkit.
 thu biguol en sinthgunt, sunna era suister;
 thu biguol en friia, uolla era suister;
 thu biguol en uuodan, so he uuola conda:
 sose benrenki, sose bluotrenki, sose lidirenki:
 ben zi bena, bluot zi bluoda,
 lid zi geliden, sose gelimida sin.*

[„Phol und Wodan ritten in den Wald. Da wurde dem Fohlen Balders der Fuß verrenkt [eingerenkt?]. Da beschworen ihn Sinthgunt und Sunna, ihre Schwester; da beschworen ihn Freia und Volla, ihre Schwester; da beschwor ihn Wodan, der sich gut darauf verstand: „Sei es Knochenverrenkung, Blutverrenkung oder Gliederverrenkung: Knochen zu Knochen, Blut zu Blut, Glied zu Glied, so seien sie zusammengefügt!“]

²⁶ Zitierte Ausgabe: Lesebuch (ed. Braune), S. 89. Übersetzung: M.H.

gittis hirsch

*gittis hirsch hinkt
 hirsch: hilf gitti hilf
 gitti nimmt zimt
 gitti nimmt zwirn
 gitti nimmt filz
 gitti nimmt hirn
 gitti nimmt milz
 gitti nimmt gin
 gitti mischt
 gitti winkt
 gitti: trink hirsch trink
 gittis hirsch nippt
 gittis hirsch trinkt
 gittis hirsch quillt
 gittis hirsch sifft
 gittis hirsch stinkt
 gittis hirsch rinnt
 gittis hirsch pisst
 hirsch: gift gitti gift
 gittis hirsch stirbt
 gitti: igittigitt*

Was wir aus diesem Ausgang lernen (sollen)? Dass Gitti nicht Wodan ist? Oder einfach: gar nichts? Oder: dass es eine kurze/verkürzte/kurzsichtige/kurzschlüssige Literaturgeschichte nicht gibt und geben kann, weil auch die modernsten Dichter bewusst oder unbewusst die ganze Tradition in sich aufnehmen und vergegenwärtigen und weil unabhängig von der Autorinstanz intertextuell Lesende aus dieser *longue durée* ästhetisch-intellektuellen Mehr-Sinn und Mehr-Wert schöpfen (können, wenn man ihnen die ‚lange‘ Geschichte nicht vorenthält)? Meine Sympathie gehört der ersten und besonders der dritten Antwort. Jedenfalls ist Gernhardts „und so fort“ ein literarisches Nachspiel über literarhistorisch maximal-mögliche Distanz. Nehmen wir ergänzend *enzensbergers exeget*, auch er nicht allein hochgradig autopoietisch und selbstreferenziell in der Schelte

des anmaßenden, zugleich anbiedernden Interpreten durch den unwir-
schen Dichter, sondern in ganz ähnlicher Weise wie *gittis hirsch* in sehr
eigener Form traditionsbewusst und traditionsverhaftet:

enzensbergers exeget

enzensbergers exeget hechelt

enzensberger: geh her exeget

enzensbergers exeget fleht

enzensberger: nee exeget nee

enzensbergers exeget kleckert

enzensberger: ekelerregend

enzensbergers exeget quengelt:

elender enzensbergerexegetenschelther

enzensberger: nervender esel

enzensbergers exeget flennt

enzensberger: hehehe

Der höhnische Triumph des Dichters über seinen Kritikaster beschwört
einmal mehr den omnipräsenten Walther herauf, denn der verfuhr mit
einem gewissen Volcnant (A-Variante: Wicman) ganz ähnlich: Er, Walt-
her, so ätzte er diesem entgegen, sei der Weizen, jener die Spreu, er der
leuchtende *mâne*, dem gegenüber jener nur den *ars* vorstellen könne.²⁷
Walther aber faszinierte bekanntlich auch andere Zeit- und Zunftgenos-
sen Gernhardts, den Lyriker Peter Rühmkorf sogar so, dass er sein eige-
nes Schaffen in die Traditionslinie „Walther von der Vogelweide, Klop-
stock und ich“²⁸ stellte. Und weil nun der Name schon fiel, darf Rühmkorf
auch klanglich nicht fehlen, zumal in seiner lyrischen ‚Reimfibel‘²⁹ deut-
lich mehr Walther als Klopstock nachklingt. Wer in den volltönenden Ver-
sen nicht zusätzlich ein Echo der mittelhochdeutschen Ablautreihen

²⁷ Vgl. Herweg, Kurz und lang.

²⁸ Vgl. Rühmkorf, Walther; kontextualisierte Neuedition: Opitz/Rühmkorf; dazu auch
Opitz, Rühmkorf (ed. Friedrich/Potthast).

²⁹ Rühmkorf, Gedichte (ed. Rauschenbach), S. 489f.

(recht eigentlich sind es grammatikalisierte Vokalspiele) hört, der kennt des Dichters mediävistische Neigungen nicht. Hier treten Rühmkorf und Gernhardt sogar in einen regelrechten Dialog, eine Art ‚Ablautduell‘ ein. Zunächst Rühmkorf:

*Liebe Kinder, hört mal zu.
Hier sind A-E-I-O-U
(rückwärts U-O-I-E-A):
Eine Lautharmonika.
RACK – RECK – RICK – ROCK – RUCK*

*[...] Hängt ihr noch zwei Lettern dran
hört sich's wieder anders an:
RACKEN – RECKEN – RICKEN – ROCKEN – RUCKEN*

*Nach den Ricken blickt der Bock.
Recken tragen selten Rock.
Rocker rackern nicht am Reck.
Mein Verlag druckt jeden Dreck:
DRACK – DRECK – DRICK – DROCK – DRUCK
(Seht ihr!)*

[ab hier nur noch die ‚Kehrr Reihen‘, M.H.]

KACKEN – KECKEN – KICKEN – KOCKEN – KUCKEN

GUCKT – JUCKT – RUCKT – SCHLUCKT – SPUCKT

JACKEN – JECKEN – JICKEN – JOCKEN – JUCKEN

MACKEN – MECKEN – MICKEN – MOCKEN – MUCKEN

Das beherzigt die selbstreproduktive Regel seit Walther, und mit dem Büchnerpreisträger (2017) Jan Wagner, der den Versen einen „Glücklichen Augenblick“ verdankte (oder widmete), drängt sich der Eindruck auf, dass Rühmkorf, „auch wenn er Kinder anzusprechen scheint, sich in

Wahrheit an uns Erwachsene wendet, deren Leben und Alltag derart „fibelist“³⁰ geworden sei. In Gernhardts (bzw. des Frankfurter Trios, dessen Teil er war) so übermütig subversiver wie voraussetzungsreich gewitzter Sängerkriegs-Adaptation, deren Vor-Vorbild (noch vor Wagner) um 1200 auf der Wartburg des Thüringer Landgrafen stattgefunden haben soll, verdichtet sich dieser Eindruck. Hören wir hinein in diesen Lautstreit der mittelhochdeutschen Edeldungen, der mit Einsatz des Gernhardt'schen Protokolls schon voll im Gange ist und den Fünften des Ablauts so „fein, raffiniert und subtil“ (so die darin zitierten Merker) widerhallen lässt:³¹

Oswin von Wolkenbruch (präludiert ein paar Takte auf der Laute und beginnt dann): „sriben schreib sriben geschriben / riben reib riben geriben / ligen leig ligen gelogen / dihen dech digen gedigen / trihen trech trihen getriegen / Wafna!“ (kurzes Nachspiel; starker Beifall.)

Schiedsrichter 1: „Dankeschön, Herr Oswin von Wolkenbruch. Sie haben sich die erste Deklination zum Thema gesetzt und haben alles Wesentliche mit den vier a-verbformen ausgedrückt. Ich fand das sehr schön, sehr straff.“

Schiedsrichter 2: „Besonders die Prägnanz der O-Hochstufe. Und die verspielte Pointe des Schlußrufes. Mhm!“ [...] „Schön, dann können wir nun zum nächsten Sänger kommen. Wer ist dran? Herr Neidhardt? Bitteschön!“ [...] (Neidhardt ist raufgestiegen. Singt.)

Neidhardt von Kreuzberg: „brimmen bram brummen gebrummen / rimmen ram rummen gerummen / trimmen tram trummen getrummen / brimmen bram brummen gebrummen / Tandaradei!“ (Springt herab.)

Schiedsrichter 1: „Schon aus? Sehr schön, sehr schön! Das war also die dritte Ablautreihe, die dritte Deklination! Ganz

³⁰ Mucken. Zu Peter Rühmkorfs Gedicht *Reimfibel*, in: Wagner, Augenblick, S. 162–167, hier S. 165.

³¹ In: Bernstein/Gernhardt/Waechter, Drei, S. 46–51.

treffend. Gedrungen. Gut die Wiederkehr der Anfangsreihe.“

Schiedsrichter 2: „Wirklich schön. Haben Sie alle bemerkt, wie der Doppelnasal die Brechung verhindert hat? Das nenn ich das Hohelied der Grammatik.“

Tannhäuser: „Fand ich auch! Besonders das mit dem rimmen war gut, nicht?“

Wolfram von Eschenbach: „Wenn ich noch etwas dazu sagen darf? ...“

Schiedsrichter 1: „Aber bitte!“

Wolfram von Eschenbach: „Nun, ich finde, es waren nicht mehr so viele i drin.“ [...]

Schiedsrichter 2: „Wer ist jetzt dran? Bitte, Herr von Hoffmannsthal!“ (Hugo von Hoffmannsthal klettert rauf und beginnt.)

Hugo von Hoffmannsthal: „Im Märzen der Bauer die Rößlein anspannt / dann werfen die Mägde die Saat in den Sand / er pflüget...“ (Gemurmelt, Pfeifen.)

Schiedsrichter 1: „Bitte um Ruhe. Ja, Herr von Hoffmannsthal, ich weiß nicht – Sie haben sich da vielleicht nicht so recht an die Vorschriften gehalten ... Sie sollten doch die Deklinationen ...“

Hugo von Hoffmannsthal: „Kommt ja gleich – bittesehr: er pflüget, pflouc, pfloge, gepflogen / er zieget, zouc, zuge, gezogen / es bliuwet, blot, blouwe, geblouwen / und so fortan!“

Schiedsrichter 1: „Danke. Herr von Hoffmannsthal. Fein. Sehr raffiniert in fremde Bezüge eingebettet – das Lehrhafte und das Lyrische, nicht wahr ...“

Schiedsrichter 2: „Ich halte auch das Faktische daran für sehr subtil. Was meinten Sie eben, Herr von Tannhäuser?“

Tannhäuser: „Lirum larum Löffelstiel / wer viel trinkt., der macht auch viel ...“ (Tumult. Graf von Wartburg erscheint in Eile.)

[... usw., bis zum bitteren Ende der letzten Regiebemerkung:]

Aus der Ferne Geschrei.

Dass die vokalische *Lautharmonika* (Rühmkorf) – vollendet realisiert nebenbei nur in der alt- und mittelhochdeutschen Ablautreihe 3b (*helfan, hilfû, half, hulfum, giholfan / helfen, hilfe, half, hulfen, geholfen*)³² – zu solcherart Sublimierung taugt, wirft noch auf die schnöde Grammatik, vermeintlich die unpoetischste Erscheinungsform von Sprache, ein über-raschend strahlendes Licht!

3. ~~Epilog~~ Prolog in die Zukunft

Was nun noch folgt, weil es folgen muss, ist so kurz wie leicht zu erahnen: Wie Walther, so verführten auch Jandl und so fort zu fortgesetztem, teils schulmäßigem, teils ludischem Jux. 2005, ein Jahr vor Gernhardts Tod und aus Anlass von Jandls 80. Geburtstag, veranstaltete das Netz-Portal *signandsight.com* einen Übersetzerwettbewerb: Was dem Marnier mit Walther gelang, das sollte doch jetzt auch mit Jandl möglich sein: der Transfer des Klangwunders nämlich in andere Sprachen.

Naheliegenderweise beginnt der Mediävist mit einem Wettbewerbsbeitrag zu Livias latinisierter Ente, frei nach Jandl und Gernhardt:³³

anas liviae (Livia's duck)

anas liviae malignat

livia: ite ani ite

anas liviae it

livia: vale

livia cibit panis

livia mandat ancilla

livia pallet

livia: ani ani

livia sperat

anas liviae clamat

livia: mane ani mane

³² Vgl. Paul/Wiehl/Grosse, Grammatik, S. 245f. (§ 247).

³³ <http://www.signandsight.com/features/387.html>.

anas liviae manet
anas liviae spinam habet
livia: sacra sacra

Das ist natürlich etwas traurig: nicht ein, sondern geradewegs drei Vokale – ein mindestens partieller Regelverstoß! Unter den vier ersten Preis-trägern des besagten Wettstreits waren aber, nach Walther vielleicht nicht überraschend, auch zwei Altgermanisten: Der Brite Brian O. Murdoch (Stirling) und der Nordamerikaner Alexander Sager (University of Georgia). Zum krönenden Ende zitiere ich beider Beiträge:³⁴

1. Platz: *fritz's bitch*
 (Brian O. Murdoch)

fritz's bitch itches
fritz: quit bitch quit
fritz's bitch quits it
fritz: nitwit

fritz picks chips
fritz picks dips
fritz listens
fritz: bitch bitch
fritz wishes

fritz's bitch twitches
fritz: sit bitch sit
fritz's bitch sits
fritz's bitch is sick
fritz: shitshitshit

4. Platz: *doug's pug*
 (Alexander Sager)

doug's pug rubs
doug: pug yuh bug
doug's pug scuds
doug shrugs

doug drums up lunch
doug munches
doug's pug lusts
doug: pug pug
doug's pug fusses

doug's pug tugs rug
doug: come pug come
doug's pug comes
doug's pug chucks
doug: ofuckofuck

³⁴ <http://www.signandsight.com/features/290.html>.

Ich bin überzeugt, diese Verse hätten auch Walther gefallen und, verlief die Literarhistorie für einen Augenblick rückwärts, seinerseits wieder zu einer virtuosen Replik inspiriert. Eine mit Walthers Œuvre gefütterte KI könnte das Ergebnis halluzinieren, ist aber sicher unnötig. Leserinnen und Leser, Lehrende, Studierende, Freunde der Wiener und Frankfurter Schule: Sie alle sind aufgerufen, bedenkenlos weiterzuwalthern und weiterzujandln, gleichgültig in welcher Sprach(stufe) – nur eben: mit fünf Vokalen, ihm, Walther, zum Lob (und auch dem von Singenberg). Einsandungen nehme ich gerne entgogon!

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Althochdeutsches Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Wörterbuch versehen von Wilhelm Braune, fortgeführt von Karl Helm, 15. Aufl. bearb. von Ernst A. Ebbinghaus, Tübingen 1969.
- Bernstein, F.W./Robert Gernhardt/F. K. Waechter, Die Drei. Die Wahrheit über Arnold Hau/Besterte Ernte/Die Blusen des Böhmen, Frankfurt a.M. 1981, Neuauflage 2010.
- Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothe[a] Diemer, hrsg. von Benedikt Konrad Vollmann (Bibliothek deutscher Klassiker 49 / Bibliothek des Mittelalters 13), Frankfurt a.M. 1987.
- Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters 3 / Bibliothek deutscher Klassiker 129), Frankfurt a.M. 1995.
- Gernhardt, Robert, Lichte Gedichte, Zürich 1997.
- Jandl, Ernst, Poetische Werke, Bd. 4, München 1997 (EA 1970).
- Jünger, Ernst, Lob der Vokale, Zürich 1954.
- Mayröcker, Friederike, Zu: ottos mops, in: dies., Requiem für Ernst Jandl, Frankfurt a.M. 2001, S. 43f.
- Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift C, hrsg. von Günther Schweikle (Helfant-Texte 5), Stuttgart 1986.
- Perec, Georges, La disparition, Paris 1969; dt.: Anton Voyls Fortgang. Roman, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Frankfurt a.M. 1986.
- Perec, Georges, Les Revenentes, Paris 1972; dt.: dee weedergenger. Roman, übers. von Peter Ronge, Münster 2003.

- Rühmkorf, Peter, Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich (Das neue Buch 65), Reinbek b.H. 1984.
- Rühmkorf, Peter, *agar agar – zaurzaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Frankfurt a.M. 1985.
- Rühmkorf, Peter, *Sämtliche Gedichte 1956–2008*. Mit einer Auswahl der Gedichte 1947–1955, hrsg. von Bernd Rauschenbach, Reinbek b.H. 2016.
- Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen, hrsg. von Tristan Marquardt/Jan Wagner, Berlin 2017.
- Wagner, Jan, *Der glückliche Augenblick*. Beiläufige Prosa, Berlin 2021.
- Walther von der Vogelweide, hrsg. und erklärt von Wilhelm Wilmanns, 4., vollst. umg. Aufl. besorgt von Victor Michels, Halle a.d. Saale 1924.
- Walther von der Vogelweide, *Gedichte*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung, ausgewählt, übersetzt und mit einem Kommentar versehen von Peter Wapnewski, Frankfurt a.M. 1974.
- Walther von der Vogelweide, *Leich – Lieder – Sangsprüche*, 14., vollst. neubearbeitete Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner, hrsg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996.
- Walther von der Vogelweide, *Werke*. Gesamtausgabe, Bd. 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, 2., verb. und erw. Aufl., hrsg. von Ricarda Bauschke-Hartung (RUB 820), Stuttgart 2011.

Handschriften

- Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 357, Digitalisat einsehbar unter <https://doi.org/10.11588/diglit.164> (letzter Zugriff 14.08.2024).
- Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, Digitalisat einsehbar unter <https://doi.org/10.11588/diglit.2222> (letzter Zugriff 14.08.2024).

Literatur

- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Ernst Jandl (text + kritik 129), München 1996.
- Brandtner, Andreas, Von Spiel und Regel. Spuren der Machart in Ernst Jandls *ottos mops*, in: Interpretationen. Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. von Volker Kaukoreit/Kristina Pfoser, Stuttgart 2002, S. 73–89.
- Crystal, David, Die Cambridge Enzyklopädie der Sprache, Übers. und Bearb. der deutschen Ausgabe von Stefan Röhrich/Ariane Böckler/Manfred Jansen, Frankfurt a.M. 2010.
- Ehlich, Konrad, Interjektionen, Tübingen 1986.
- Fitschen, Gabriele Astrid, Der Körper in der Lyrik Walthers von der Vogelweide: Sprachliche Darstellung und semantische Funktion (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 740), Göppingen 2008.
- Geißner, Hellmut, <o, oh> [o:]. Phonetisches – Prosodisches – Poetisches. In: Von Lauten und Leuten. Festschrift für Peter Martens zum 70. Geburtstag, hrsg. von Edith Slembeck, Frankfurt a.M. 1989, S. 69–81.
- Gennrich, Friedrich, Melodien Walthers von der Vogelweide [1942], in: Walther von der Vogelweide, hrsg. von Siegfried Beyschlag (Wege der Forschung 112), Darmstadt 1971, S. 155–189.
- Haug, Andreas, Musikalische Lyrik im Mittelalter, in: Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 59–129.
- Herweg, Mathias, Kurz und lang, Spreu und Weizen, Arsch und Mond – Volcnant und Walther. Eine Scheltmeisterschaft, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 144 (2022), S. 45–65.
- Hool, Esther: Semiotik des Lautgedichts. Zur Ausdifferenzierung des Spektrums an Beispielen der europäischen Frühmoderne, in: Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis 17 (2012), S. 57–78.

- Kayser, Wolfgang, Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit, Göttingen 1962.
- Kellner, Beate, Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018.
- Lemmer, Manfred, *Münch ze Toberlû*. Anmerkungen zu Walther L 76,21, in: Röllwagenbüchlein. Festschrift für Walter Röll zum 65. Geburtstag, hrsg. von Jürgen Jaehrling/Uwe Meves/Erika Timm, Tübingen 2002, S. 43–49.
- Liede, Alfred, Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Mit einem Nachtrag *Parodie*, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu hrsg. von Walter Pape, 2 Bde. Berlin/New York 1992.
- Meibauer, Jörg/Ulrike Demske/Jochen Geilfuß-Wolfgang, Einführung in die germanistische Linguistik, Stuttgart/Weimar 2002.
- Opitz, Stephan, Peter Rühmkorf und Walther von der Vogelweide, in: Peter Rühmkorfs Lyrik, hrsg. von Hans-Edwin Friedrich/Barbara Potthast, Göttingen 2015, S. 119–146.
- Opitz, Stephan, Peter Rühmkorf. Des Reiches genialste Schandschnauze. Texte und Briefe zu Walther von der Vogelweide, Göttingen 2017.
- Paul, Hermann, Mittelhochdeutsche Grammatik, 24. Aufl., überarb. von Peter Wiehl/Siegfried Grosse (Sammlungen kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A Hauptreihe 2), Tübingen 1998.
- Riha, Karl: Die Sprache der Vögel. Lautgedichte und phonetische Poesie, in: ders.: Prämoderne – Moderne – Postmoderne, Frankfurt a.M. 1994, S. 91–116.
- Rudolph, Alexander: Form- und Klangkunst, in: Handbuch Minnesang, hrsg. von Beate Kellner/Volker Mertens/Susanne Reichlin, Berlin/Boston 2021, S. 277–295.
- Rühm, Gerhard, Zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung, in: Acoustic Turn, hrsg. von Petra Maria Meyer, München 2008, S. 215–247.
- Rühmkorf, Peter, agar agar – zauzarim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Frankfurt a.M. 1985.

- Schanze, Christoph: *fröude, fröude, fröude ...!* Wortklang als Medium in der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen, in: Akustische Dimensionen des Mittelalters. Themenheft der Zeitschrift ‚Das Mittelalter‘ 27/1, hrsg. von Martin Clauss/Gesine Mierke, Berlin/Boston 2022, S. 223–240.
- Schiendorfer, Max, Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur, Bonn 1983.
- Schlaffer, Heinz, Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München 2002.
- Schmidt, Roderich, A. E. I. O. U. als Spiegel der Weltordnung. König Salomons *Vanitas vanitatum* und die mittelalterlichen ‚Vokalspiele‘, in: ders., Weltordnung – Herrschaftsordnung im europäischen Mittelalter: Darstellung und Deutung durch Rechtsakt, Wort und Bild (Bibliotheca eruditorum 14), Goldbach 2004, S. 429–450.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.), Ernst Jandl. Materialienbuch, Darmstadt 1982.
- Scholz, Christian/Urs Engeler (Hrsg.), Fümms bö wö tää zää Uu. Stimmen und Klänge der Lautpoesie, Basel 2002.
- Stock, Markus, *Triôs, triên, trisô*. Klangspiele bei Wenher von Teufen und Gottfried von Neifen, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 138 (2016), S. 365–389.
- Uhrmacher, Anne, Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache (Reihe Germanistische Linguistik 276), Tübingen 2007.
- Vogt, Michael (Hrsg.), „stehn JANDL gross hinten drauf“. Interpretation zu Texten Ernst Jandls, Bielefeld 2000.

Weblinks

- Wapnewski, Peter, Ernst Jünger oder Der allzu hoch angesetzte Ton, in: DIE ZEIT 46 (8. November 1974), <https://www.zeit.de/1974/46/ernst-juenger-oder-der-allzu-hoch-angesetzte-ton> (letzter Zugriff 14.08.2024).
- And the Winner is... Brian Murdoch's *Fritz's Bitch* Wins the Ernst Jandl Poetry Translation Contest, <http://www.signandsight.com/features/290.html> (letzter Zugriff 28.09.2024)

Jandl Contest Part III: International Translations, <http://www.sig-nandsight.com/features/387.html> (letzter Zugriff 07.08.2024).

Bildnachweise

Abb. 1: <https://doi.org/10.11588/diglit.164#0030> (letzter Zugriff 14.08.2024). Gemeinfrei.

Abb. 2: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0267> (letzter Zugriff 14.08.2024). Gemeinfrei.

Die *musica mundana* und der musizierende König. Kosmos und Mensch als Klang- und Resonanzraum

Bislang wurde davon ausgegangen, dass es im Weltall aufgrund des nahezu vollständig luftleeren Raums keinen Klang geben kann und damit kosmische Ereignisse, wie beispielsweise die Implosion von Sternen, vollkommen geräuschlos erfolgen. 2022 konnte allerdings die NASA erstmalig Tonaufnahmen veröffentlichen, in der die Kollision zweier Schwarzer Löcher hörbar gemacht wurde.¹ Möglich ist dies durch die Entdeckung der Gravitationswellen 2015, für die die Physiker Weiss, Barish und Thorne 2017 den Nobelpreis erhielten.² Das Interesse der Physik an einem klangfähigen Universum ist dabei nicht neu: So ging beispielsweise Johannes Kepler (1571–1630) von einem musikalischen Kosmos aus und belegte daher 1619 in *Harmonice mundi* das heliozentrische Weltbild an-

* Der vorliegende Artikel wurde bereits 2025 unter dem Titel: „Unisono: Eine kurze Einführung in das Konzept eines musizierenden Kosmos“ in der Zeitschrift für archäologische Aufklärung 3 (2025), S. 167–181 publiziert. Er erscheint hier mit geringfügigen Änderungen als Zweitveröffentlichung.

¹ Vgl. dazu die Ergebnisse des „NASA Sonification Projects“, das seit 2022 Tonmaterial von beispielsweise Schwarzen Löchern oder Nebeln veröffentlichte; Informationen sowie Klangaufnahmen unter <https://science.nasa.gov/mission/hubble/multimedia/sonifications/> (09.12.2024).

² Vgl. dazu Abbott u.a., Observation; Abbott u.a., Basic Physics; Abbott u.a., Gravitational-wave Measurement sowie die Hintergrundinformationen des Physik-Nobelpreises 2017 unter www.nobelprize.org/prizes/physics/2017/advanced-information/ (09.12.2024). Da die Gravitationswellen bereits 1916 von Albert Einstein postuliert, aber nicht bewiesen werden konnten vgl. auch Einstein, Integration und Einstein, Gravitationswellen.

hand der Notation verschiedener Tonsequenzen in Weißer Mensuralnotation.³ Ob bei den aktuellen Befunden der NASA gleich von einer „Symphonie der Sterne“⁴ gesprochen werden kann, bleibt fraglich – allein schon, weil ‚Geräusche‘ nicht die Definitionsparameter von ‚Musik‘ erfüllen. Aber für Kepler bestand kein Zweifel an einem auf den Prinzipien der Musik basierendem Universum, dessen harmonischer Zusammenklang von größter Wichtigkeit war, denn Disharmonien im Kosmos waren für ihn Ursache „kriegsähnlicher Störungen“ und „Epidemien von Krankheiten“ auf der Erde.⁵

Eine so tiefgreifende Umdeutung des Weltalls anhand von ‚Musik‘ vorzunehmen, mag heute überraschen, hat die Aufspaltung der Wissenschaft in einzelne Disziplinen doch zu eher eingeschränkten Sichtweisen geführt. Kepler bewegte sich aber noch in einer holistischen Denktradition der *musica*, deren Ursprünge bis in die Frühgeschichte zurückreichen und die sich erst nach Kepler aufzulösen begann. So beeinflusste sie auch die Theoretiker der Antike und des Mittelalters, die Kepler in Form der neoplatonischen Schriftquellen weitreichend rezipierte. Die *ars musica* stellt dabei keine Kunstform, sondern eine mathematische Disziplin innerhalb der *artes liberales* dar. So bezeichnete ‚Musik‘ eine mit den Methoden einer Wissenschaft betriebene Philosophie, die „ausschließlich Wissen und Erkenntnis [verheißt], auch wenn wir zuweilen mit ihrer Hilfe Kunst betreiben“.⁶ Ihr liegt ein dreiteiliges System zugrunde, das

³ Vgl. Kepler, *Harmony*.

⁴ So titelten beispielsweise National Geographic („Symphonie der Sterne“) und Scinexx („Symphonie des Universums“); vgl. dazu www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2023/12/symphonie-der-sterne-so-klingt-das-zentrum-der-milchstrasse (13.12.2024) sowie www.scinexx.de/dossierartikel/die-symphonie-des-universums/ (13.12.2024).

⁵ Vgl. Kepler, *Harmony*, S. 373f. inkl. randseitige Glosse.

⁶ Heilmann, *Boethius' Musiktheorie*, S. 31 unter Verweis auf Thierry von Chartres' *Glossa super librum Boethii de S. Trinitate* II:24, vgl. dazu Thierry von Chartres, *Commentaries on Boethius* (ed. Häring), S. 273–274. Vgl. auch in Bezug auf Guidos von Arezzo Äußerung, *De institutione musica* sei nicht für Sänger, sondern nur für Philosophen nützlich Heilmann, *Boethius' Musiktheorie*, S. 13 unter Verweis auf Guido von Arezzo, *Regule rithmice* (ed. Pesse) II. 8–10, S. 330–332. Dies erwähnt im übrigen auch Strabon, *Geographika* (ed. Radt) X/3 10, S. 222f.

für die Jahrhunderte des Mittelalters unter Anderem von Boëthius (um 480/485–524/526) mit seinem neoplatonischen Lehrtraktat *De institutione musica* überliefert wurde: Die *musica instrumentalis* stellt die Kunstform und den für Menschen physisch hörbaren Teil der *Musica* dar. Sie findet ihre Entsprechung in der *musica humana* – Ausdruck einer dem Menschen inhärenten Harmonie – und in der *musica mundana*, die einen musikalischen Kosmos beschreibt, in dem die einzelnen Planeten durch ihre Rotation um ein Zentrum Töne erzeugen. Allen drei Arten sind die gleichen proportionalen Intervallverhältnisse und die gleichen Regeln der Harmonie gemein, so dass sie nicht nur miteinander verbunden sind, sondern auch gegenseitig erkennbar werden. Die *musica instrumentalis* stellt daher – so Boëthius – den erfahrbaren Mikrokosmos dar, in dem der Makrokosmos des Universums in seiner Regelmäßigkeit erkannt werden kann.⁷ Mit einem klar definierten Erkenntnisziel diene ‚Musik‘ daher der Ergründung mathematisch bestimmbarer Zahlenverhältnisse und Proportionen, durch die das Universum in seiner Funktionsweise und damit göttliche Schöpfung abgebildet werden konnte. Schon in den vorantiken Quellen ist dabei erkennbar, dass die Klangproduktion in die jeweils geltende Weltanschauung eingepasst wurde und sich daher nicht die Theorie nach der Praxis, sondern die Kunstform nach der Musiktheorie richtete.⁸ Dieses System zerfällt jedoch in den Jahrhunderten des Mittelalters, womit auch die Emanzipation des Musizierens als Kulturtechnik einherging: Unvollendete Musiktraktate, in denen in lateinischer Übersetzung antike Autoren zusammengefasst wurden und zuweilen Unverständnis gegenüber der Materie führten zu einem Verlust an Wissen; lange Rezeptionsbrüche bedingten ein Auseinanderlaufen von Theorie und Praxis. Praxisorientierte Musiktraktate entstanden dabei erst ab

⁷ Vgl. Boëthius, *Fundamentals of Music* (ed. Bower) I/2, S. 9–10; sowie Boëthius, *De institutione* (ed. Friedlein) I/2, S. 187–189.

⁸ Vgl. dazu Jeannin, *Mélodies*, S. 9; Strauven/van Reeth, *Harmonie*, S. 111.

900 n. Chr., allerdings wiesen hier Autoren wie Guido von Arezzo (um 992–1050) oder Thierry von Chartres (um 1085–um 1155) immer noch auf die Überlegenheit der Musiktheorie hin. So tauge ‚Musik‘ gar nicht für Sänger, sondern diene nur den Philosophen, und ein *cantor* – so die mittelalterliche Bezeichnung für einen Instrumentalmusiker – sei ohne fundierte Kenntnisse der Wissenschaftsdisziplin nichts anderes als ein „Tier“.⁹

Dies birgt neue Interpretationsansätze für unterschiedlichste Darstellungen: Ein Flöte spielender Affe in den Marginalien mittelalterlicher Buchmalerei könnte daher einen menschlichen *cantor* ohne die notwendige, wissenschaftsbasierte Ausbildung karikieren, gleichzeitig verweist nicht jede Abbildung von Instrumentalmusikern auf die Kulturtechnik des Musizierens. Gelegentlich – wie beispielsweise in den Archivolten der Westportale der Kathedrale von Chartres oder der Kapitell-Fragmente der Abteikirche von Cluny – bezeichnen sie die Wissenschaftsdisziplin der *ars musica* und verweisen visuell auf die jeweils ansässigen Domschulen. Wie tiefgreifend das musiktheoretische Denken im Mittelalter aber auch jenseits direkt ersichtlicher Bezugnahmen zum ikonographischen Moment geriet und trotz des großen Wissensverlustes Vorstellungen über den Kosmos bestimmte, soll im Folgenden an einigen wenigen Beispielen aufgezeigt werden. Hierzu sei als erstes eine ganzseitige Illuminierung in einer circa 1130 entstandenen Handschrift der *De institutione*

⁹ Vgl. Augustinus, *De musica* (ed. Jacobsson) I/1,2, S. 71, Z. 17 sowie I/3,4, S. 73; Boëthius, *Fundamentals* (ed. Bower) I/34, S. 50f.; Boëthius, *De institutione* (ed. Friedlein) I/34, S. 223–225; Thierry von Chartres, *Commentaries* (ed. Häring), S. 273–274; Guido von Arezzo, *Regule rithmice* (ed. Pesce) II. 8–10, S. 330–332; Strabon, *Geographika* (ed. Radt) X/3 10, S. 222f. Vgl. dazu auch Christensen (Hrsg.), *Western Music Theory*, S. 163; Heilmann, *Boethius' Musiktheorie*, S. 358; Gracyk /Kania (Hrsg.), *Philosophy and Music*, S. 125. Die semantische Zusammenführung der Begriffe, d. h. dass mit ‚Musik‘ eine Musikpraxis bezeichnet wird, zeichnet sich seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert ab und wird in der Aufklärung vollendet, vgl. dazu Feller/Sbaffi, *Musicum versus Cantor*, S. 6.



Abb. 1: Cambridge, University Library, MS li.3.12, fol. 61v (ca. 1130).

musica des Boëthius vorgestellt, die den Autor und drei seiner Quellautoren zeigt (Abb. 1). Oben links ist Boëthius zu sehen, der sich dem rechts neben ihm dargestellten Pythagoras zuwendet. Der Monochord auf Boëthius' Schoß gehört auch zum Narrativ des Pythagoras, der seinerseits nur mit verschiedenen Hämmern abgebildet worden ist und eine Reihe Glocken anschlägt, die oberhalb des Bildrahmens an einer Stange hängen. Boëthius berichtete nämlich ausführlich von der Legende des Pythagoras, der eines Tages an einer Schmiede vorbeigekommen und aufgrund göttlicher Eingebung die unterschiedlichen Klänge der Hämmer beim

Schmieden wahrgenommen haben soll. Sein folgendes Experiment führte zur Erkenntnis, dass ein halb so schwerer Hammer einen Ton im Intervall einer Oktave hervorbringt. Dieser Teil der Legende ist allerdings weder historisch noch akustisch haltbar. Sie stellt lediglich den rudimentären Rest einer mindestens bis zu den Hetitern zurückreichenden Tradierung dar, in denen jeweils mythische Zwerge im Gefolge der Großen Muttergöttin – sei es Sipyrene, Kubaba oder Rhea Kybele – die Musik entdecken.¹⁰ Dennoch gilt die Pythagoreische Schmiede heute in der Musikwissenschaft als der Ursprung der Harmonielehre, auch wenn in der Archäologie nicht nur die korrespondierenden Weltschöpfungsmythen bekannt sind, sondern die ihm zugeschriebene Entdeckung der Oktave mindestens 900 Jahre früher belegt wurde.¹¹ Boëthius zufolge soll Pythagoras daraufhin mit der Saite eines Monochords experimentiert und festgestellt haben, dass das Teilen der Saite im Verhältnis 1:2 ebenfalls das Intervall einer Oktave ertönen lässt. Weitere, mathematisch bestimmbare und akustisch präzise Saitenteilungen führen zu den Intervallen der Quinte (2:3), Quarte (4:3) und Sekunde (9:8). Im unteren Register der Illuminierung disputieren Platon und Nikomachos von Gerasa über ihre jeweiligen Musiktraktate. Letzterer berichtete ausführlich über die Legende der pythagoreischen Schmiede und stellt eine der vielen Quellen Boëthius' dar. Da die Dargestellten keine Zeitgenossen waren, liegt der Darstellung ein gewisser Anachronismus zugrunde, der verdeutlicht, dass hier nicht nur Autor und Quellautoren, sondern die im 12. Jahrhundert als zentral angesehenen Vertreter einer Denkschule dargestellt wurden.

¹⁰ Vgl. dazu Strauven/van Reeth, Pythagoras, S. 65–69 unter Bezug auf Strabon, *Geographika* (ed. Radt) X/3, 12, S. 224 sowie X/3, 21–23, S. 238–241; Plinius, *Naturkunde* (ed. König/Winkler) 7:57.197, S. 197f. Porphyrius, *Vie de Pythagore* (ed. des Places) Kap. 17, S. 42f. zufolge sind es die Dactyloi, die Pythagoras das Geheimnis der Musik verraten. Vgl. weiterhin Heilmann, *Boethius' Musiktheorie*, S. 221; Haarmann, *Madonna*, S. 17–20, S. 44, 113ff.; Werner, *Oldest Sources*, S. 2 unter Verweis auf die hethitische Quelle *KBo IV - KUB XI*; Gressmann, *Religionen*, S. 58.

¹¹ Vgl. Werner, *Oldest Sources*, S. 3–4.



Abb. 2: Pariser Antiphonar (13. Jahrhundert): Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana, MS Pluteus 29.1, Frontispiz.

Diese Illuminierung der *De institutione* zeigt auch Platon auf einem Kosmos thronend, beschrieb er doch im *Timaios* den Demiurgen, der die von der Weltenseele umgebene Urmaterie formte und damit das Universum schuf.¹² Er hält hier ein Musiktraktat in der Hand – ein klarer Hinweis, dass der Weltschöpfungsprozess musikalischen Proportionen folgt. Platons Weltenseele ist nämlich von der Vernunft beseelt, die sich auf die Urmaterie überträgt und damit zum Gestaltungsprinzip gerät. Die Vernunft der Weltenseele ist durch musikalische Prinzipien belebt und tritt in harmonischen und mathematisch bestimmbaren Intervallproportionen in Erscheinung, die den Gegenstandsbereich der *ars musica* ausmachen und daher in *De institutione* weitreichend kosmologische Analogien aufgestellt wurden. Auch das Pariser Antiphonar, eines der bedeutendsten Gesangsbücher des Mittelalters, bildet auf dem Frontispiz die Personifikation der Musik als Wächterin des Kosmos ab (Abb. 2). Vergleichbar ist in diesem Zusammenhang auch die zum gleichen institutionellen Kontext gehörende Wiener *Bible moralisée*. Zwischen 1215 und 1230 entstanden, wurde hier Platons Demiurg selbst zum Darstellungsgegenstand erhoben (Abb. 3). In der platonischen Neuinterpretation wurde er als Handwerker mit einem Zirkel in der Hand umgesetzt. Erkennbar ist der in seiner Vollkommenheit kugelförmig dargestellte Kosmos, der nach den Regeln der Harmonie geformt wird und bereits Sonne, Mond, Sterne, drei Sphären und eine noch etwas ungelente Erde zu erkennen gibt. Der Zirkel erschließt sich nicht unmittelbar im musikalischen Sinne, stellt aber ein mathematisches Instrument dar und verweist daher nicht nur auf die Zusammengehörigkeit der quadrivischen Disziplinen, sondern eben auch auf die Musik als ebensolche Disziplin. Boëthius beschrieb ihn in *De institutione* als das „Werkzeug, das das Ganze erkennen“ ließe und

¹² Vgl. Platon, *Timaios* (ed. Kuhn) 28b–40d und 47e–58c, S. 17–31 bzw. 42. Vgl. dazu kontrastierend auch Aristoteles, *De anima* (ed. Corcilius) 406b–407a, S. 276f. Vgl. dazu Johansen, Plato, S. 138ff.

der wie die Harmonielehre „das ganze Maß und die ganze Menge [betrachte]“.¹³ So verwendete ihn nicht nur der Demiurg in den *Bibles moralisées*, sondern auch Boëthius: In einer Initiale einer anderen *De institutione*-Handschrift vermisst er seinen Monochord mit einem Zirkel und untersucht hier die dem Kosmos zugrundeliegenden Intervall-Relationen am Musikinstrument (Abb. 4). Eindeutiger könnte der Gegenstandsbe- reich der *ars musica* bildsprachlich nicht umgesetzt werden. Die Lesbarkeit des Kosmos mithilfe des Monochords ist dabei kein Näherungswert, sondern, wie Boëthius erklärte, direkte Analogie: Jeder Ton des Monochords entspricht jeweils einem Ton eines Planeten.



Abb. 4: Cambridge, Trinity College Library, MS R.15.22, fol. 5r (Detail) (12. Jahrhundert).

¹³ Boëthius, *Fundamentals* (ed. Bower) V/2, S. 165; Boëthius, *De institutione* (ed. Friedlein) V/2, S. 354.

So kannte das Mittelalter sieben Planeten, die auf konzentrischen Umlaufbahnen um die in diesem Weltbild stillstehende und damit klanglose Erde kreisten. Vervollständigt wurde die ‚kosmische Oktave‘ durch die achte Sphäre der Sterne, deren ohrenbetäubend „hoher und schriller Klang“ durch den Klang der Planeten neutralisiert wurde.¹⁴ Der Saturn ertönt dabei als *Hypate meson* am höchsten und der Mond als *Nete* am tiefsten. Zwischen Saturn und Sonne ergibt sich daher das Intervall einer Quarte (4:3) und zwischen Saturn und Venus das einer Quinte (3:2). Undiskutiert blieb in diesem System der Grundton und so ist der Basiswert für die Bestimmung der Tonalität der Planeten offen, so dass nur der Abstand von jeweils einer Sekunde (9:8) definiert werden kann. Dies änderte sich bei Kepler in gleich mehrfacher Weise: Er rückte die Sonne ins Zentrum und ignorierte daher Boëthius’ Ausführungen zur Klang(un)fähigkeit der Erde. Als ein sich bewegender Planet erzeugte die Erde bei Kepler, wie alle anderen Planeten auch, nicht nur einen, sondern aufgrund seiner elliptischen Umlaufbahn gleich mehrere Töne, die er als *Semibrevis* und in klar definierten Tonwerten in Weißer Mensuralnotation wiedergab.¹⁵ Dissonanzen sind damit unvermeidbar und selbstverständlicher Teil eines musikalischen Kosmos. Auch im Mittelalter waren sie bekannt, wurden dort aber noch als unnatürliche Störung und als Sinnbild der chaosstiftenden Teufelsmusik angesehen.¹⁶ So bedurfte es – anders als in der Harmonielehre des 17. Jahrhunderts, wo Dissonanzen längst zum Stilmittel geworden waren und durch eine entsprechende Stimmführung aufgelöst werden konnten – eines entsprechend qualifizierten Musikers, der einen ins Ungleichgewicht geratenen Kosmos wieder in Harmonie bringen konnte. In einem christlichen Universum besitzt diese Fähigkeit

¹⁴ Vgl. Boëthius, *Fundamentals* (ed. Bower) I/2, S. 9; Boëthius, *De institutione* (ed. Friedlein) I/2, S. 187f. Vgl. Bowers Anm. 35–36 mit Hinweis auf die Quellen bei Cicero, *De re publica* (ed. Nickel) VI, 18–19, S. 292–295 sowie Macrobius. *In somnium Scipionis* (ed. Willis) II/4.14, S. 109. Vgl. für eine Übersicht mittelalterlicher Kosmologien Kragh, *Conceptions*, S. 6–66; Aertsen/Speer (Hrsg.), *Raum sowie Zahlen, Kosmologie*.

¹⁵ Vgl. Kepler, *Harmony*, S. 439 mit Anm. 106.

¹⁶ Vgl. bspw. Hammerstein, *Diabolus*; Hammerstein, *Tanz*; Hammerstein, *Musik* sowie Clouzot u.a., *Moyen Âge*.

allein König David. Kulturhistorisch war er als „hebräischer Orpheus“ vollständig mit der mythologischen Figur verschmolzen und so kamen ihm und seiner ‚Harfe‘ auch die gleichen mythischen Fähigkeiten zu.¹⁷ Boëthius beschrieb noch Orpheus Kithara – bei ihm ursprünglich ein Geschenk Merkurs –, dessen Saiten „in offensichtlicher Analogie an die sieben Planeten“ den Kosmos in ein Musikinstrument bündelte, bildete jede einzelne Saite doch den Tonwert des korrespondierenden Planeten ab.¹⁸ Ungeachtet der historisch-kritischen und instrumentenkundlichen Feinheiten, wurde Davids ‚Harfe‘ daher Gegenstand der sogenannten *Instrumenta Hieronymi*, war die Rekonstruktion doch von zentralem Interesse.¹⁹ In diesem Kontext ist eine ganzseitige Illuminierung im Hunter-Psalter hervorhebenswert: Bildsprachlich wurde David hier in Anlehnung an eine *Maiestas Domini* beziehungsweise *Maiestas David regis* als Typologie Christi dargestellt (Abb. 5). Die Illuminierung ersetzt aber sekundäre Bildelemente mit Musizierenden und zeigt darüber hinaus den Protagonisten mit seiner Harfe auf Platons Kosmos thronend und unter einer Reihe Glocken. Anders als in der Cambridger Abschrift von *De institutione* (Abb. 1) sind es hier aber 15 Glocken, womit keine Oktave, sondern der gesamte, von Boëthius beschriebene Tonumfang des Monochords, der orphischen Kithara und damit der Sphären dargestellt wurde, so dass hier die musikalische Gesamtheit der Schöpfung abgebildet wurde. Auf boëthianische Musiktheorie sowie auf die neuesten musikpraktischen Entwicklungen reagierend (Solmisation-Silben), wurde hier David aber nicht einfach nur mit seinem Attribut dargestellt. Quarte und Quinte greifend, stimmt er nämlich mit einem Stimmschlüssel in der Hand die fünfte

¹⁷ Dietrich, David, S. 277–283.

¹⁸ Vgl. Boëthius, *Fundamentals* (ed. Bower) I/27, S. 31; Boëthius, *De institutione* (ed. Friedlein) I/27, S. 219.

¹⁹ Vgl. Hammerstein, *Instrumenta Hieronymi*, S. 134. Zu den ältesten bekannten Schriften gehört Hrabanus Maurus um 845 entstandene Schrift *De rerum naturis*. Siehe die Illustrationen zu den *Instrumenta Hieronymi* in München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14523, fol. 51v–52r.



Abb. 5: *Hunter-Psalter* (ca. 1170). Glasgow, University Library, MS Hunter 229, fol. 21r.

Saite der Harfe. Er tut dies auf Anweisung Gottes, dessen Hand am oberen Bildrand aus den Wolken ragt und auf die fünfte Glocke zeigt. Gott gibt damit eine Art Kammerton vor, die David dazu befähigt, die korrespondierende Saite zu stimmen und damit insgesamt seine Harfe wie auch den Kosmos wieder in Harmonie und in Einklang zu bringen. Ob Orpheus oder David, es ist das Instrument und nicht die Person, die die Weltenharmonie ‚bespielt‘ und die einzelnen Sphären durchdringen kann. So wird das Kommunikationsmoment hier durch die Harfe bestimmt, deren einzelne Saiten mit ihren Schwingungen nicht nur Mikro- und Makrokosmos miteinander verbinden, sondern die – wie mehrere frühgeschichtliche, antike und altjüdische sowie alttestamentliche Quellen zeigen – zum Medium göttlicher Offenbarung geriet. In einer Abschrift des Psalmenkommentar des Petrus Lombardus (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek – Cod.theol.et.phil.fol.341; Abb. 6) wurde David daher sogar selbst zum Musikinstrument stilisiert: Von einem Balken in seinen Händen führen zehn Saiten, die an Stimmstiften befestigt sind, zu seinen Beinen, und sein Körper wird damit zum Resonanzkörper der sonst unhörbaren göttlichen Musik des Kosmos. Inschriften erklären die einzelnen Komponenten dieses ungewöhnlichen Musikinstrumentes, beispielsweise die zehn Saiten, die jene Propheten symbolisieren, deren Weissagungen in die Psalmen eingeflossen sind. Auch hier wurde darauf hingewiesen, dass David auf dem Psalterium mit zehn Saiten singen wolle, umarmt von Gott,²⁰ und das Wort Gottes folglich an ein musikalisches Prinzip gebunden ist.

²⁰ Großer Dank für die Unterstützung bei der Transkription des Textes gilt Janne van der Loop (Mainz). Übersetzung aus dem Lateinischen erfolgte von der Autorin.

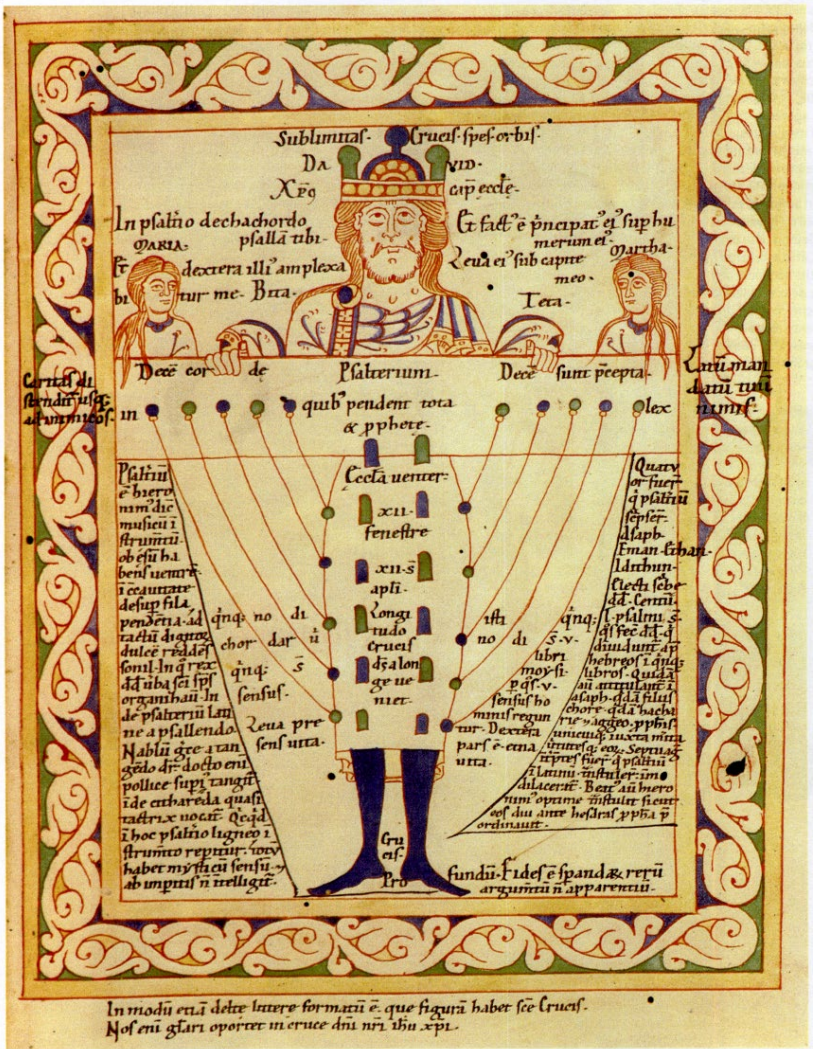


Abb. 6: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.theol.et.phil.fol.341, Frontispiz (12. Jahrhundert).

Kepler übernahm diese theologisch-mythologischen Narrative trotz seiner theologischen Ausbildung und trotz seines Ziels, mithilfe der Astronomie den Gottesbeweis anzutreten, nicht in seine *Harmonice mundi*. Die akustisch-musikalischen Schwingungen stellten für ihn aber immer noch die Verbindungsfäden zwischen den einzelnen Planeten dar, setzten sie doch die Planeten miteinander in Verbindung hielten so das Universum in Harmonie.²¹ Die moderne Physik geht heute mit der Superstring-Theorie nicht gänzlich unähnliche Wege: Erst kürzlich nutze Brian Greene die pythagoreisch-platonische Vorstellung eines musikalischen Kosmos als Erklärungsmodell für die Superstrings, verglich er sie doch mit den vibrierenden Saiten eines Musikinstruments. Als „Metapher [gewinnen sie] eine verblüffende Realität“ und der Kosmos stellt für ihn aus dieser Perspektive „nichts als Musik“ dar.²² Auch wenn sie heute nur noch der Veranschaulichung dient und keine normative Wahrheit mehr darstellt, ist die Vorstellung eines musikalischen Kosmos nicht nur eine der ältesten, sondern auch am längsten gültigen Denkmodelle der Menschheitsgeschichte.

²¹ Vgl. Kepler, *Harmony*, S. 319–325.

²² Vgl. Greene, *Universe*; Greene, *Fabric*.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Aristoteles, *De anima*, hrsg. von Klaus Corcilius, in: *Aristoteles (Philosophische Schriften 6)*, hrsg. von Klaus Corcilius, Hamburg 2019.
- Augustinus, *De Musica (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 102)*, hrsg. von Martin Jacobsson, Berlin/Boston 2017.
- Boëthius, Anicius Manlius Severinus, *Fundamentals of Music*, hrsg. von Calvin M. Bower, New Haven 1989.
- Boëthius, *De institutione arithmetica/ De institutione musica*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867.
- Cicero, Marcus Tullius, *Der Staat / De re publica : Lateinisch - Deutsch (Sammlung Tusculum)*, hrsg. von Rainer Nickel, Mannheim 2010.
- Guido d'Arezzo's *Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem: A Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories*, hrsg. von Dolores Pesce, Ottawa 1999.
- Kepler, Johannes, *The Harmony of the World (Memoirs of the American Philosophical Society 209)*, hrsg. von Eric John Aiton/Alistair Matheson Duncan/Judith Veronica Field, Philadelphia 1997.
- Macrobius, Ambrosius Theodosius, *Commentarii in somnium Scipionis (Bibliotheca Teubneriana)*, hrsg. von James Willis, Stuttgart/Leipzig 1994.
- Platon, *Timaios (Philosophische Bibliothek 686)*, hrsg. von Manfred Kuhn, Hamburg 2017.
- Plinius Secundus, Gaius, *Naturkunde: lateinisch – deutsch, Buch VII: Anthropologie (Sammlung Tusculum)*, hrsg. von Roderich König/Gerhard Winkler, München/Düsseldorf 1996.
- Porphyrius, *Vie de Pythagore*, hrsg. von Edouard des Places, Paris 1982.
- Strabon, *Geographika 3: Buch IX–XIII: Text und Übersetzung*, hrsg. von Stefan Radt, Göttingen 2004.
- Thierry von Chartres, *Commentaries on Boethius (Studies and Texts 20)*, hrsg. von Nikolaus Häring, Toronto 1971.

Literatur

- Abbot, Benjamin P. u.a., Observation of Gravitational Waves from a Binary Black Hole Merger, in: *Physical Review Letters* 116/061102 (2016), S. 1–16; DOI: 10.1103/PhysRevLett.116.061102.
- Abbot, Benjamin P. u.a., The Basic Physics of the Binary Black Hole Merger GW150914, in: *Annalen der Physik* 529 (2017), S. 1–2; DOI 10.1002/andp.201600209.
- Abbot, Benjamin P. u.a., A Gravitational-wave Measurement of the Hubble Constant Following the Second Observing Run of Advanced LIGO and Virgo, in: *The Astrophysical Journal* 909/ 2, e-Print; DOI: 10.3847/1538-4357/abdc7.
- Aertsen, Jan A./Speer, Andreas (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia 25)*, Berlin/ Boston 1998.
- Christensen, Thomas (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2006.
- Clouzot, Martine/Challier, Marion/Caille, Bernadette, *Moyen Âge: entre ordre et désordre (Ausst.-Kat. Paris, Musée de la musique, 26.03. – 27.06.2004)*, Paris 2004.
- Dietrich, Walter, David: *Der Herrscher mit der Harfe (Biblische Gestalten 14)*, Leipzig 2006.
- Einstein, Albert, Näherungsweise Integration der Feldgleichungen der Gravitation, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 1916, Heft 32 (1916), S. 688–696.
- Einstein, Albert, Über Gravitationswellen, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 1918, Heft 8 (1918), S. 154–167.
- Feller, Mônia/Sbaffi, Edoardo, Musicum versus Cantor: uma perspectiva histórica acerca da dicotomia entre o Músico Teórico e o Músico Prático, in: *PER MUSI: Revista Academica de Musica* (2018), 1–19.
- Gracyk, Theodore/Kania, Andrew (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Oxford 2011.

- Greene, Brian, *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*, New York 2003.
- Greene, Brian, *The Fabric of the Cosmos: Space, Time, and the Texture of Reality*, London u.a. 2007.
- Gressmann, Hugo, *Die orientalischen Religionen im hellenistisch-römischen Zeitalter*, Berlin/Boston 1930.
- Haarmann, Harald, *Die Madonna und ihre griechischen Töchter: Rekonstruktion einer kulturhistorischen Genealogie*, Hildesheim 1996.
- Hammerstein, Reinhold, *Instrumenta Hieronymi*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 16/ 1,2 (1959), S. 117–134.
- Hammerstein, Reinhold, *Die Musik in Dantes Divina Commedia*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 41,1 (1964), S. 59–125.
- Hammerstein, Reinhold, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern/München 1974.
- Hammerstein, Reinhold, *Tanz und Musik des Todes: Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern/München 1980.
- Heilmann, Anja, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium: eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von »De institutione musica« (Hypomnemata 171)*, Göttingen 2007.
- Jeannin, Jules Cécilien, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes (Kiraz Liturgical Studies 1)*, Piscataway 2009.
- Johansen, Thomas Kjeller, *Plato's Natural Philosophy: A Study of the Timaeus-Critias*, Cambridge 2004.
- Kragh, Helge, *Conceptions of cosmos: From Myths to the Accelerating Universe. A History of Cosmology*, Oxford, New York 2007
- Strauven, Peter/van Reeth, Jan M. F., *De Harmonie der Sferen en het ontstaan van de muzikale modi*, in: *Handelingen* 62 (2008), S. 95–118
- Strauven, Peter/van Reeth, Jan M. F., *Pythagoras, the Origins of Musical Modi, and the Dactyls*, in: *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology (Iconea 1)*, hrsg. von Richard Dumbrill/Irving Finkel, London 2009, S. 63–71.

Werner, Eric, *The Oldest Sources of Octave and Octoechos*, in: *Acta Musicologica* 20 (1948), S. 1–9.

Zahlten, Johannes, *Zur christlichen Kosmologie in der Kunst des Mittelalters*, in: *Theologie und Kosmologie: Geschichte und Erwartungen für das gegenwärtige Gespräch (Religion und Aufklärung 11)*, hrsg. von Jürgen Hübner, Tübingen 2004, S. 169–184

Bildnachweise

Abb. 1: © Cambridge, Cambridge University Library, https://musikgeschichte.kssso.ch/img/boethius_gelehrte.png (letzter Aufruf 03.12.2024).

Abb. 2: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/752912/rec/1> (letzter Aufruf 28.01.2026). Gemeinfrei.


Abb. 3: Wien, ÖNB. <https://viewer.onb.ac.at/10017A6C/> (letzter Aufruf 28.01.2026). Gemeinfrei.

Abb. 4: © The Master and Fellows of Trinity College Cambridge, https://trin-digital-library.trin.cam.ac.uk/iiif/2/R.15.22%2F004_R.15.22_f005r.jpg/full/5367,/0/default.jpg (letzter Aufruf 28.01.2026).

Abb. 5: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glasgow_University_Library_MS_Hunter_229_\(U.3.2\),_folio_21V.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glasgow_University_Library_MS_Hunter_229_(U.3.2),_folio_21V.jpg) (letzter Aufruf 26.11.2024). Gemeinfrei.

Abb. 6 aus: *Moyen Âge: Entre Ordre et Désordre (Ausst. Kat. Paris, Musée de la musique, 26.03.–27.06.2004)*, Paris 2004, S. 70. Gemeinfrei.

DANIELA WAGNER

 0000-0002-0042-6699

„Und ich wandte mich um, die Stimme zu sehen“. Klangliche Raumkonfigurationen im Bild

In der lateinischen *Bible moralisée* der Österreichischen Nationalbibliothek beginnt auf fol. 223v das Buch der Offenbarung des Johannes.¹ Gleich das erste, in der linken oberen Ecke zu findende Bildmedaillon dieser Seite (siehe Abb. 1) ist ein mustergültiges Beispiel für das in der mittelalterlichen Bildkunst immer wieder begegnende Nachdenken über Materialität und Medialität, Räumlichkeit und Klang: Johannes, der Empfänger der göttlichen Offenbarung vom Ende der Zeit, befindet sich auf der Insel Patmos. Umgeben ist die Insel von den abstrahierten Stadtarchitekturen der sieben Gemeinden in *Asia minor*. An sie soll Johannes dem göttlichen Befehl nach Schreiben mit der Schilderung dessen schicken, was ihm gleich offenbart werden wird. Zur Niederschrift bereit, sitzt Johannes vor einem Pult, das Schreibgerät bereits in der Hand, vor ihm das Tintengefaß und eine ausgebreitete, noch leere Schriftrolle. Doch mit gedrehtem Oberkörper und der linken Hand lauschend hinter dem Ohr richtet sich sein Blick zunächst weg von den irdischen Schreibutensilien und nach oben, einer aus dem Himmel ragenden Trompete entgegen, aus der weiße Linien hervortreten. Ihren Ursprung haben die Patmos-Darstellung und auch das etwas überraschende Bild der Johannes

¹ Teile der in diesem einführenden Abschnitt wiedergegebenen, sich auf Materialität und Medialität der Kommunikation beziehenden Überlegungen wurden gemeinsam mit Jan Stellmann anlässlich der Tagung „Materialität und Medialität. Aspekte einer anderen Ästhetik“ (Tübingen, 2.–4. März 2022) entwickelt. Das Bild des Johannes auf Patmos diente uns dabei als Beispiel zur Einführung in das Thema. Zur *Bible moralisée* vgl. u.a. Hausherr, Auswahl; Lowden, Making; Tammen, Schluß.

anblasenden goldenen Trompete in der Bibelstelle (Off 1,9–12), auf die hier Bezug genommen wird:²

[...] ego Iohannes frater vester | et particeps in tribulatione et regno et patientia in Iesu | fui in insula quae appellatur Patmos | propter verbum Dei et testimonium Iesu fui in spiritu in dominica die | et audivi post me vocem magnam tamquam tubae dicentis quod vides scribe in libro | et mitte septem ecclesiis | Ephesum et Zmyrnam | et Pergamum et Thyatiram | et Sardis et Philadelphiam | et Laodiciam et conversus sum ut viderem vocem quae loquebatur mecum.

[Ich, Johannes, euer Bruder und teilhaftig der Not und des Königreichs und der Duldsamkeit in Jesus, war auf einer Insel, die Patmos heißt, wegen des Wortes Gottes und des Zeugnisses für Jesus. Ich war im Geist am Tag des Herrn und hörte hinter mir eine mächtige Stimme wie die einer Trompete, die sagte: „Was du siehst, schreibe in ein Buch und schicke es den sieben Gemeinden [...]“. Und ich wandte mich um, die Stimme zu sehen, die mit mir sprach.]

Zwischen Bild und Text zeigen sich enge Verknüpfungen und es scheint, dass der Buchmaler sehr darum bemüht war, die wichtigsten Aspekte dieses kurzen Abschnitts, gewissermaßen die Schlüsselbegriffe, ins Bildliche zu übertragen.³

² Bibelstellen und Übersetzung hier und im Folgenden zitiert nach *Biblia sacra vulgata* (ed. Beriger).

³ Der in der *Bible moralisée* neben dem Medaillon stehende Text weist eine große Nähe zum biblischen Text auf, er ist allerdings nicht in der Ich-Perspektive formuliert, sondern in der 3. Person. Zudem fehlt der Abschnitt der Hinwendung zur Stimme: *Ioh[ann]es ap[osto]l[u]s fuit i[n] insula qu[a]e apellatur patmos. et audivit uocem magnam tamquam tube dicentis. Q[uo]d vides scribe in libro et mitte septem ecclesiis qu[a]e sunt in asia* (Transkription der Autorin).



Abb. 1: Johannes auf Patmos. *Bible moralisée*, ca. 1225–1249, Deckfarben und Gold auf Pergament, 430 x 295 cm (Seite). Wien, ÖNB, Cod. 1179, fol. 223v.

Besonders viel Wert wurde auf die Visualisierung der Räumlichkeit der Kommunikation gelegt: Zu sehen sind das irdische Dort, also die sieben, sich in alle Richtungen verteilenden Gemeinden, das himmlische Anderswo, das sich außerhalb des Bildfeldes, jenseits des die Grenze bildenden Rahmens befindet, und natürlich die Insel Patmos als Ort des Geschehens, das als Schnittstelle zwischen Jenseitigem und Dortigem fungierende Hier. Neben den Orten sind auch alle in die Kommunikation involvierten Akteure dargestellt, die in dieser Komposition deutlich als raumdurchquerend und grenzüberwindend in Erscheinung treten: Gott, seine trompetengleiche Stimme, der sehende und lauschende Johannes, die Feder in seiner Hand, das Tintenfass und schließlich der Streifen Pergament, der sich zu uns Betrachter:innen hin entrollt und uns damit zu den Nächsten in dieser Reihe macht. Kettengleich sind Sender, Empfän-

ger und Weiter-Sender im Bild aneinandergereiht. Der hier gezeigte Moment der Ansprache des Johannes durch Gott wird im Bild zu einem medialen Moment par excellence, der uns allerdings im ursprünglich nicht involvierten Medium der Buchmalerei veranschaulicht wird und in diesem stummen Medium zugleich visuell eine auditive Ebene eröffnet.⁴ In dieser Konstellation zeigt sich eine komplexe, abstrahierende Auffassung von Ort, Lokalität und Raum, die ein „naives Raumverständnis, welches Räume als Rahmen oder Hintergrund betrachtet“⁵ weit hinter sich lässt.

Weder geht es dem Buchmaler um eine maßstabsgetreue Wiedergabe von Größenverhältnissen und Distanzen, noch wird Raum perspektivisch, das heißt auf geometrischen Prinzipien basierend konstruiert. Letzteres gewinnt ab dem 14. Jahrhundert größere Bedeutung, wenn zunächst von Giotto und seinem Umfeld und später dann mit der zentralperspektivischen Bildkonstruktion neue Standards gesetzt werden.⁶ Im Patmos-Bild und auch in den im Folgenden betrachteten Beispielen basieren Raum und Räumlichkeit auf einem Geflecht von Beziehungen zwischen Einheiten oder Bildkomponenten (wie etwa zwischen Patmos als Zentrum des Geschehens⁷ und den sieben Gemeinden als Peripherie) und den Interaktionen verschiedener Akteur:innen. Das heißt, Raum ist kein fixierendes Gehäuse, kein Volumen schaffender Behälterraum, der das sich in ihm Befindende prägt und dominiert.⁸ Raum wird vielmehr in Hinblick auf Ereignisse, Handlungen und Handelnde konstruiert. In der Patmos-Szene sowie in vielen weiteren, vielleicht sogar den meisten mittelalterlichen Darstellungen zeigt sich diese soziale, prozesshafte

⁴ In die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen rückt diese Medienreflexivität auch durch die ungewöhnliche Drehbewegung des Visionärs, mit der er sich vom Schriftlichen ab- und zum Audio-Visuellen in seiner materialen Präsenz hinwendet. Doch auch diese Drehbewegung hat ihre Begründung im biblischen Text: Die Stimme erklang hinter ihm.

⁵ Rau, Räume, S. 65.

⁶ Vgl. dazu unter anderem Edgerton, Rediscovery; Kemp, Räume.

⁷ Zur Lokalisierung des Offenbarungsgeschehens auf Patmos vgl. Ganz, Medien, v.a. Kap. 7.

⁸ Zum Behälterraum vgl. u.a. Rau, Räume, S. 60f.; Löw, Raumsoziologie, S. 17–34.

Raumkonstitution. Damit ist durch die mittelalterliche Bildkunst vorweggenommen, was seit einigen Jahren in der soziologisch orientierten Raumforschung als „relational konzipierter Raumbegriff“⁹ gefasst wird.

Ausgehend von diesem soziologisch geleiteten Verständnis von Raum und dessen Konstitution möchte ich mich im Folgenden der Verbindung von Raum, Klang und Bildkunst widmen und dabei ein besonderes Augenmerk auf den Beitrag des Klanglichen zur Konstitution und Konfiguration von Räumlichkeit legen. Die Untersuchung gliedert sich in drei Themenfelder, die sich aus unterschiedlichen Wirkungsweisen und Funktionen der bildkünstlerischen Verbindung von Klang und Raum ableiten lassen und zugleich nur einen kleinen Ausschnitt aus dem breiten Spektrum raumbezogener Klanglichkeit im Bild bieten: Ortsbezug, Invasion und Kumulation. Bevor diese funktionalen Potentiale des Klanglichen in den Blick genommen werden, soll noch kurz ein allgemeinerer Blick darauf geworfen werden, wie sich Klanglichkeit im Bild äußert, welche rezeptionsästhetischen Hürden bestehen und wie dem Paradoxon des Hörbarkeit vermittelnden, dabei aber stumm bleibenden Bildes begegnet werden kann.

Klang und Bild

Im Patmos-Bild der *Bible moralisée* ist ein wesentliches Element der Kommunikationskette die Trompete. Vom Text wird der Begriff vergleichend genutzt, um die übernatürliche Klangkraft der Stimme Gottes zu beschreiben: *vocem magnam tamquam tubae* (Off 1,10). Der Buchmaler hat diesen Vergleich ins Bildliche übernommen: Lang, schlank und mit einer sanften Krümmung erstreckt sich das Instrument vom Himmel, wo es fast an die Lippen des Offenbarers stößt, bis hin zur Insel Patmos. Unmittelbar vor dem Ohr des Johannes entströmen der trichterförmigen

⁹ Döring/Thielmann, Einleitung, S. 25. Döring und Thielmann beziehen sich an dieser Stelle v.a. auf die soziologische Auffassung von Raum bei Martina Löw und Martin Werlen. Zu relationalen Raumauffassungen und ihren Differenzierungen, etwa hinsichtlich mathematisch geprägter Auffassungen (angestoßen durch Leibniz) und soziologischen Konzepten vgl. Rau, Räume, S. 60–69.

Schallöffnung feine weiße Linien. Sie visualisieren das Erklingen der göttlichen Stimme, malerische Mittel machen das Unsichtbare sichtbar.¹⁰ Zudem haben sie einen wesentlichen Anteil an der Etablierung der spatio-Beziehungen, schließen sie doch die räumliche Lücke, die sich zwischen dem materiellen Objekt der Trompete und dem ebenfalls physisch greifbaren Körper des hörenden Johannes ergibt. Und mehr noch: Trompete und Linien lassen eine Auffassung von Klang als materialem Phänomen, als Schall erkennbar werden.¹¹ Klang selbst ist zwar nicht sichtbar, aber in bestimmten Fällen als Schall spürbar und mithilfe eines Mittlers beobachtbar, etwa an den schwingenden Saiten von Instrumenten. Schall hängt von der Materialität des emittierenden Objekts ab, womit sich bereits Aristoteles ausführlich beschäftigt hat,¹² und bewegt sich von der aussendenden Instanz weg, überwindet also Distanzen und lässt Räumlichkeit klanglich wahrnehmbar werden.

In Bezug auf das Verhältnis von Bild und Klang ist jedoch noch ein anderer Aspekt relevant: Die goldene Trompete und die weißen Linien sind nicht Teil dessen, was Johannes in der Visionserzählung sieht, und auch nur visuelle Stellvertreter für das, was er hört. Instrument und Schalllinien richten sich an uns Betrachter:innen. Wir bekommen im stummen Medium der Buchmalerei gezeigt, dass der Protagonist eine auditive Sinneswahrnehmung erlebt, und erhalten eine visuelle Beschreibung der Qualität des Gehörten. Das heißt, das visuelle Gefüge ist an zwei Bezugs- oder Rezeptionssysteme gekoppelt: an die innerbildliche Logik der Bilderzählung (die zudem eine Visionserzählung ist, wodurch die Visualisierung der Kommunikation an Komplexität gewinnt) und an das mediale Betrachtungssystem, in das wir als Rezipient:innen ebenfalls ein-

¹⁰ Das ist im Kontext der Offenbarung als Folie für das folgende Visionsgeschehen zu verstehen: Die Malerei lässt uns sehen, was Johannes sah und hörte, aber schriftlich wiedergab.

¹¹ Zu Schalllinien im Bild vgl. Terrahe/Wagner, *Schweigen*, S. 30f. Zu mittelalterlichen Theorien zu Schall und Klang vgl. Burnett, *Sound*.

¹² Vgl. Aristoteles, *De anima*, II,8 (ed. Corcilius, S. 115–125).

gebunden sind und das uns einen Einblick in die private Schau des Johannes gibt. Bei der bildlichen Darstellung von Auditivität ist also immer und grundsätzlich danach zu fragen, welche Bedeutung diese in der Erzählung hat, was als hörbar dargestellt ist, in welcher Beziehung einerseits die dargestellten Figuren zu Raum und Klang stehen und welche visuellen Mittel und Elemente andererseits den Betrachter:innen Hörbarkeit vermitteln.

Aufgrund der Stummheit des Bildes ergibt sich ein Paradoxon, wenn sich im Visuellen eine klangliche Dimension öffnet, denn während die Figuren im Bild als hörend dargestellt sind, nehmen die Betrachter:innen die Klanglichkeit der gezeigten Szene nicht auditiv durch das Gehör wahr, sondern mithilfe des Sehsinns. Dargestellt wird also Hörbarkeit, Auditivität. Über das Sichtbare wird vermittelt, dass es auch etwas zu hören gäbe, wären da nicht die medialen Einschränkungen des Bildes.

Die Voraussetzung dafür, dass wir Betrachter:innen die weißen Linien oder die Geste des Hörens richtig interpretieren und Klang imaginieren, ist unser Erfahrungswissen hinsichtlich der Verfasstheit der Welt. Konkreter sind es visuelle Intelligenz, Klangerfahrungen und Imaginationsfähigkeit, die uns an bestimmte Töne, Laute oder Klangeindrücke denken lassen, wenn auditive Momente im Bild dargestellt werden. Dies bedeutet auch: Bei der bildlichen Darstellung von Auditivität werden bekannte Klangphänomene referenziert, um Vorstellungen und Erinnerungen zu evozieren. Es ist in der Regel nicht das Ziel, Lautliches tonal präzise zu vermitteln; zudem ist das Imaginierte von besagten Erfahrungen und vorhandenem Wissen abhängig und somit immer individuell und spezifisch.¹³

Daneben ist für die Untersuchung von Klanglichkeit im Bild noch ein weiterer Aspekt relevant. Nur weil es dem Medium Bild möglich ist, auf Klangliches zu verweisen, Hörerlebnisse darzustellen und innerbildliche

¹³ Selbst bei Darstellungen von Notenblättern, auf denen die Notenschrift zu lesen ist, bleibt noch eine Differenz zwischen dem Wissen um die Töne und ihrer tatsächlichen musikalischen Interpretation.

Auditivität zu vermitteln, darf nicht davon ausgegangen werden, dass jedes Element einer Darstellung auch klingend gemeint ist. Klang als Bildthema muss als solches markiert sein. Als Beispiel lässt sich eine Buchmalerei eines sich fortbewegenden Pferdes mit gerüstetem Reiter heranziehen: Im Grunde ist bekannt, dass die Schritte und die Atmung des Tieres Laute erzeugen, dass die Reibung von Metall auf Metall ebenfalls hörbar ist. Daraus lässt sich aber noch nicht ableiten, dass die von Pferd und Rüstung erzeugten Geräusche auch Thema des Bildes sind. Ein deutlicher Hinweis auf die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit Klang sind, neben den bereits bekannten Schalllinien, die Darstellung von Gesang oder des Spielens auf Instrumenten. *Framing* kann ebenfalls dazu beitragen, die klangliche Ebene des Bildes zu markieren und darauf aufmerksam zu machen. Zudem können auditive Verweise aber auch attributiv oder metaphorisch eingesetzt werden. Hier ist dann nicht der konkrete Klang, sondern seine kontextualisierte Bedeutung relevant.¹⁴ In der Regel geht es bei bildlichen Darstellungen von klanglichen Phänomenen also nicht darum, die vollständige Lautsphäre mit dem gesamten auditiven Hintergrundrauschen darzustellen, sondern um konkrete, spezifische Klangmomente, um auffällige Laute, die zur Bedeutung des bildlich Dargestellten beitragen. Hier zeigt sich dann auch, dass der Begriff ‚*sound scape*‘ oder die deutsche Übertragung ‚Lautsphäre‘, mit dem ein Spektrum von gleichzeitigen Klangeindrücken gemeint ist, nur bedingt dazu geeignet ist, die klangliche Dimension einer bildlichen Darstellung zu beschreiben. Dass innerbildliche Klangmomente dennoch mit realen, raumbildenden und in *sound scapes* hineinwirkenden Klangeignissen verknüpft sein können, zeigt das Relief des Türsturzes der Kirche von San Leonardo al Frigido.

¹⁴ Vgl. etwa Weller, Music; Krüger, Klang.



Abb. 2: Türsturz von San Leonardo al Frigido, ca. 1175, Marmor, 401,3 x 193 cm (Portal). New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 62.189.

Ortsbezug und Verstetigung

Von links kommend ziehen auf dem aus Carrara-Marmor gehauenen Türsturz Christus und seine Jünger gen Jerusalem. Rechts sehen ihnen Kinder aus Bäumen entgegen, andere legen Gewänder vor die Füße des Christus tragenden Esels. Das Bild erstreckt sich über die gesamte Breite des ehemaligen Westportals der Kirche San Leonardo al Frigido (siehe Abb. 2).¹⁵ Wie die Kirche stammt das Portal aus dem späteren 12. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert wurde es aus der seinerzeit stark baufälligen

¹⁵ Biduinus (Werkstatt): Portal der Kirche San Leonardo al Frigido, ca. 1175, Marmor, 401,3 x 193 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Inv.-Nr. 62.189. Aufnahmen des Portals mit verschiedenen Details finden sich über das Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471911>. Zum Portal vgl. Torri, Zeichen; Lerda, Portale; Chadbourne, Movement.

Kirche entfernt, gelangte in Privatbesitz und wurde 1962 vom Metropolitan Museum of Art angekauft, wo es heute in The Cloisters installiert ist.¹⁶ Zugeschrieben wird das Portal der Werkstatt des Biduinus, einem italienischen Bildhauer, von dem zwei signierte Türsturze mit sehr ähnlichen Darstellungen des Einzugs in Jerusalem bekannt sind. Einer befindet sich *in situ* am mittleren Westportal der Kirche Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano, der andere ist Teil der Sammlung Mazzarosa in Lucca.¹⁷ Alle drei ähneln einander hinsichtlich der Komposition der Einzugszene und teilen die Besonderheit, dass einzelne der Christus begleitenden Jünger ihre Köpfe leicht in den Nacken gelegt und die Lippen zum Gesang geöffnet haben.¹⁸ Ungewöhnlich ist dies insofern, als in den biblischen Evangelien und anderen die Ikonographie prägenden Überlieferungen wie dem Nikodemus-Evangelium hierauf kein Hinweis zu finden ist. Jubelnd und damit klanglich begrüßt wird der Einzug Christi durch in Jerusalem lebende Menschen, doch ist in den Texten von Hosianna-Rufen die Rede, nicht von Gesang.¹⁹ Erklärbar wird die Darstellung über den Bildort, an dem der Gesang als ikonographische Bezugnahme auf die Palmsonntagsliturgie in Erscheinung tritt.

Dass der Einzug in Jerusalem als ein für Portale passendes Motiv gesehen wurde, ist nicht weiter verwunderlich: In der Analogie von Kirche

¹⁶ Das Kirchengebäude wurde im 20. Jahrhundert wieder als Gedenkstätte aufgebaut, es liegt im toskanischen Ort Massa. Zum Schicksal von Portal und Kirche vgl. Lerda, Portale; Chadbourne, Movement.

¹⁷ Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano, Index of Medieval Art, Nr. 66724, Abbildung auch via Wikimedia Commons unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_\(San_Casciano_di_Cascina\)_1180,_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_(San_Casciano_di_Cascina)_1180,_06.jpg); Palazzo Mazzarosa, Lucca, Index of Medieval Art Nr. 66674.

¹⁸ Das heißt, die hier am Beispiel des Reliefs des Metropolitan Museum dargelegten Überlegungen lassen sich auf die beiden anderen Reliefs übertragen.

¹⁹ *Turbae autem quae praecedebant et quae sequebantur clamabant dicentes | osanna Filio David | benedictus qui venturus est in nomine Domini | osanna in altissimis* [Die Menschenmengen aber, die vorausgingen und die folgten, riefen und sagten: ‚Hosanna dem Sohn Davids! Gesegnet, der kommen wird im Namen des Herrn! Hosanna in den höchsten Höhen!‘] (Mt 21,9).

und himmlischem Jerusalem ist das Kirchenportal der Ort des Eintritts ins Himmelreich.²⁰ Über die Türschwelle führen zudem Prozessionen in die Kirche, darunter auch jene, die am Palmsonntag den Einzug in Jerusalem memoriert und performativ nachvollzieht.²¹ Das Portalrelief stellt also einen Ortsbezug her zwischen Jerusalem als dem Ort des historischen Geschehens und San Leonardo al Frigido, wo dieses Geschehens wie in anderen Kirchen auch anlässlich der Palmsonntagsfeier liturgisch gedacht, wo das Ereignis performativ nachvollzogen wird. Aus dem Bericht der Egeria ist bekannt, dass in Jerusalem bereits im 4. Jahrhundert Christi Einzug im Rahmen einer Palmsonntagsprozession nachvollzogen wurde.²² In der westlichen Liturgie ist dieser performative Nachvollzug seit dem 9. Jahrhundert bekannt, die gesangliche Ausgestaltung spielt dabei eine zentrale Rolle.²³ Hinsichtlich der klanglichen Dimension ist das Ordinarium der Chorherren vom Heiligen Grab aufschlussreich, das den Verlauf der Palmsonntagsprozession im Jerusalem des frühen 12. Jahrhunderts beschreibt und dabei die gesangliche Gestaltung des Eintritts in die Stadt durch das Osttor, das sogenannte Goldene Tor, erwähnt:²⁴ Als alle im Tor versammelt waren, wurde zunächst vom Cantor die Antiphon *Gloria laus et honor* angestimmt; der Chor antwortete darauf mit *Rex Christe*. *Gloria laus et honor* wurde an vielen Orten bei der Annäherung des Prozessionszugs an die Kirche oder vor der Kirche bzw. dem Stadttor

²⁰ Zur Schwelle in Architektur und als Bildort vgl. Bawden, Schwelle, zum Kirchenportal als Schwellenort, v.a. S. 209–247.

²¹ Stark geprägt wurde die Palmsonntagsfeier durch das zwischen 950 und 964 in St. Alban, Mainz, zusammengestellte *Pontificale Romano-Germanicum*, in dem ein als normativ zu verstehender Ablauf festgehalten wurde. Vgl. auch Gräf, Palmenweihe; Harris, Christ, v.a. S. 55–64.

²² Vgl. Aetheria/Egeria, Reise in das Heilige Land (ed. Brodersen), zu Palmsonntag S. 200–204.

²³ Vgl. Klöckener, Art. „Karwoche“, Sp. 1277.

²⁴ Vgl. Ordinarium der Kirche vom Heiligen Grab, Barletta, Archivio della Chiesa del Santo Sepolcro, ohne Signatur, zitiert nach Shagrir, Adventus, v.a. S. 4–6. Dass Jesus die Stadt von Osten her betrat, ist aus den Texten der Evangelien zu schließen.

gesungen.²⁵ In dem Moment, in dem die Prozession das Tor durchschritt, also die Schwelle hinter sich ließ und in die Stadt eintrat, wurde das Responsorium *Ingrediente Domino* gesungen.²⁶ Auch das *Pontificale Romano-Germanicum* sieht *Ingrediente Domino* für den Eintritt durch das Stadttor vor, es wurde jedoch auch beim Durchschreiten des Kirchenportals gesungen.²⁷ Der Gesang, dessen Ausdehnung sich nicht auf geographische Grenzen beschränkt und der sicherlich auch aus dem Tor herausdrang, erweiterte den liminalen Ort des Übergangs um eine Klangräumlichkeit, deren Grenzen nicht durch Mauern definiert waren. Der Moment des Übertritts wird mit dem Anstimmen von *Ingrediente Domino* zugleich klanglich markiert, auch diejenigen, die vielleicht weiter entfernt standen und nicht sehen konnten, was am und im Tor geschieht, konnten hören, was vor sich ging.

Die für Jerusalem beschriebenen Gesänge waren ebenso Teil der römischen Liturgie, und so ist davon auszugehen, dass auch bei der Palmsonntagsprozession von San Leonardo al Frigido *Gloria laus et honor* und *Ingrediente Domino* während der Annäherung an das Portal und des Eintritts in die Kirche gesungen wurden. Die singenden Jünger im Bild nehmen die Handlungen der Palmsonntagsfeier auf, im Bild vereinen sich damit das historische Geschehen und die sich darauf beziehende Liturgie. Aus dieser Zusammenfügung von Ursprung und Gedenken entsteht eine eigene Ikonographie. Die Jünger werden zu Identifikationsfiguren für die singende Gemeinschaft, der Gedanke des Nachvollzugs des Einzugs und der Nachfolge der Lebensweise Christi wird so intensiviert.

Hinsichtlich des Zusammenhangs von Klang und Raum ist das Relief als eine das klangliche Handeln verstetigende Markierung zu sehen. Mit der Darstellung in San Leonardo al Frigido wurde das Portal beziehungsweise der das Portal umgebende Bereich als Klangraum ausgewiesen.

²⁵ Vgl. Gräf, *Palmenweihe*, S. 115, 139, 155 und passim.

²⁶ Vgl. Milner, *Ingrediente Domino*, S. 255.

²⁷ Vgl. Gräf, *Palmenweihe*, S. 133.

Durch das Relief sind sowohl Ursprung als auch Nachvollzug immer präsent, können jederzeit betrachtet und zum Ausgangspunkt religiöser *contemplatio* werden. In diese spielen dann sicherlich auch die am Palmsonntag gesungenen Texte mit hinein, die Christus loben und erhöhen wie *Gloria laus et honor* bzw. die mit *Ingrediente Domino* die Auferstehung ankündigen. Doch nicht nur das Klangereignis des Singens wird verstetigt, auch die klangliche Umordnung des Raums bleibt dauerhaft aufrufbar. Indem die Darstellung des Türsturzes das Ereignis des Einzugs zeigt, aber zugleich Bezug nimmt auf die Lautsphäre der Liturgie, wird liturgisches Geschehen ebenso reflektiert wie durch Klang etablierte, überzeitliche Raumbezüge. In der Darstellung, dies sei noch einmal mit Blick auf die bildwissenschaftliche Klangforschung betont, geht es um das Aufrufen klangbezogener Erinnerungen und nicht um die Reproduktion des tatsächlichen Klangs – weder des historischen Ereignisses noch der liturgischen Handlungen. Zentral ist vielmehr die Bedeutung, die dem Klanglichen im Rahmen von Erinnerung, Nachvollzug und liturgischer Annäherung an das heilige Ereignis zugesprochen wurde,²⁸ und die hier für das Bild im Sinne einer raumgebundenen Verschränkung der Ereignisse – Ursprung, liturgische Tradition und gegenwärtigen Feier – nutzbar gemacht wurde.

Invasion und Rekonfiguration

Setzt man den bereits eingangs beschriebenen relationalen Raumbegriff voraus, nimmt man Raum also nicht als etwas per se Gegebenes an, sondern versteht ihn als auf Beziehungen und Handlungen beruhend, dann müssen den Raum verändernde Dynamiken ebenfalls mitgedacht werden. Auch bei der Betrachtung des Türsturzes von San Leonardo al Frigido zeigte sich diese durch Klang etablierte Wandlungsfähigkeit von Raum. Hier waren es die Prozessionen, die den durchquerten Raum

²⁸ So auch Daniel Morat, *Sound Studies*, in Bezug auf die Ansätze und Ziele der Erforschung historischer Klänge: „Es kommt nicht darauf an, wie die historischen Klänge ‚eigentlich geklungen‘ haben [...], sondern welche Bedeutung sie für die Zeitgenossen hatten. Und diese kulturelle, soziale und politische Bedeutung der Sinneswahrnehmungen lässt sich auch aus der schriftlichen Überlieferung der Zeit rekonstruieren.“

durch ihre körperliche Anwesenheit verändern, ihn unter anderem durch Gesänge neu konfigurieren und die Raumwahrnehmung verändern. Deutlich wurde dies jedoch vor allem anhand der liturgischen Handlungen und weniger im Bild des Einzugs nach Jerusalem selbst. *Le Livre de la chasse* der Morgan Library in New York hingegen, dem sich der folgende Abschnitt widmet, lässt eben diesen Aspekt der temporären Rekonfiguration von Raum durch Klang in seine bildlichen Darstellungen einfließen.²⁹ Dabei ist auch die Vielfalt der bei einer Jagd hervorgebrachten Klänge ein wichtiger Aspekt, der nicht nur im Text, sondern auch im Bild verhandelt wird.³⁰

Der Text des Buches von der Jagd wurde zwischen 1387 und 1389 von Gaston III. Phoebus (auch Fébus oder Phebus; 1331–1391), Graf von Foix und Vicomte von Béarn, geschrieben. Gewidmet ist das in Altfranzösisch verfasste Werk Philipp dem Kühnen (1342–1404), Herzog von Burgund. Gaston Phoebus thematisiert in seinem Buch verschiedene Jagdtechniken und -abläufe, bespricht die Ausbildung der Hunde und Jäger und beschäftigt sich mit den unterschiedlichen bejagten Tierarten. Die einzelnen Kapitel sind eher kurz gehalten und behandeln jeweils spezifische Fragen aus dem Kontext der Jagd. Jedem Kapitel ist ein Bild vorangestellt, in dem das im Text vermittelte Thema gezeigt wird. *Le Livre de la chasse* erfreute sich großer Beliebtheit und ist in mehreren Handschriften vor allem des 15. Jahrhunderts überliefert. Das New Yorker Exemplar M.1044 wurde 1406/07 und damit einige Jahre nach dem Tod des Autors in einer Pariser Buchmalereiwerkstatt für Louis de Valois, Herzog von Orléans und Graf von Angoulême gefertigt. Gemeinsam mit der ihm verwandten Handschrift Ms. fr. 616 in der Bibliothèque nationale de France zählt es

²⁹ New York, Morgan Library, MS M.1044. Das vollständige Digitalisat findet sich unter <https://www.themorgan.org/collection/Illuminating-the-Medieval-Hunt/>.

³⁰ Zu den verschiedenen Klängen der Jagd in mittelalterlichen Quellen sowie ihrer Bewertung vgl. Giese, Pauken.

zu den am reichsten mit Bildern und ornamentalem Buchschmuck ausgestatteten Exemplaren des Jagdbuches.³¹ Es misst etwa 38 x 29 cm, was bedeutet, dass auch die 87 den Kapiteln vorangestellten Bildfelder eine ansehnliche Größe besitzen.³² Schon in der materialen Erscheinung zeigt sich also, dass diese Handschrift kein Handbuch ist, in dem bei Bedarf schnell einmal nachgeschlagen wurde, sondern dass es sich um ein Prestigeobjekt für den jagdbegeisterten Adel handelt.

Von Interesse hinsichtlich mittelalterlicher Lautsphären und von Klang geprägter Räume sind Text und Bild gleichermaßen, da es hier wie dort immer wieder auch um die klangliche Dimension der Jagd geht. Dies gilt zwar auch für andere mit Buchmalereien oder Zeichnungen ausgestattete Handschriften des *Livre de la chasse*. M.1044 tritt jedoch durch kleine, klangbezogene Details in den Bildern hervor. Der verantwortliche Buchmaler³³ hat die klangliche Dimension der Jagd, so die These, markiert, sie launig mit eigenen Beobachtungen angereichert und damit gezielt in die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen gerückt. Deutlich wird dieses Vorgehen etwa auf fol. 45v, wo sich die das Kapitel *Cy devise comment on doit huer et corner* [Etwas darüber, wie man die Hunde rufen und das Jagdhorn blasen soll] einleitende Malerei findet (siehe Abb. 3).³⁴ Der Text enthält Unterweisungen zur vor allem klanglichen Kommunikation mit den Jagdhunden. Hier behandelt Gaston, der vermutlich selbst als Lehrer im Bild dargestellt ist,³⁵ das Erlernen der Sprachen (*lengaiges*), wie

³¹ Zum *Livre de la chasse* der Morgan Library vgl. Phoebus, Buch der Jagd. Avril bezeichnet die beiden Handschriften in Paris und New York als kodikologische Zwillinge; vgl. Avril, Haupthandschriften, S. 100.

³² Das Bild auf fol. 45v misst ca. 15 x 16 cm, gemessen am Faksimile in Originalgröße.

³³ Zu den Buchmalern vgl. Avril, Haupthandschriften, S. 111–114.

³⁴ Die Übersetzung des *Livre de la Chasse* hier und im Folgenden von Christian Roth in Phoebus, Buch der Jagd, hier S. 138. Die Transkription des Originaltextes ist von der Autorin. Die genannte Überschrift entspricht der Rubrizierung zwischen Bildfeld und Textbeginn, letzterer ist durch eine Schmuckinitialie mit floraler Füllung ausgezeichnet.

³⁵ So die Identifikation der Morgan Library, die sich durch die große Ähnlichkeit zwischen dem hier zu sehenden Lehrer und dem Autorenbild derselben Handschrift (fol. 4r) ergibt: <https://www.themorgan.org/collection/livre-de-la-chasse/46>.



Abb. 3: „Etwas darüber, wie man die Hunde rufen und das Jagdhorn blasen soll.“ *Livre de la chasse*, 1406/07, Deckfarben und Gold auf Pergament, ca. 38 x 29 cm (Seite). New York, Pierpont Morgan Library, M.1044, fol. 45v.

es auf fol. 45v heißt, die verwendet werden, um „die Hunde zu rufen, sie zu schelten oder sie abzuliebeln, kurz alle Arten, mit ihnen zu kommunizieren“.³⁶ Zudem geht es um *toutes manieirs de corner* [alle Arten des Hornblasens] (fol. 45v), die etwa zum Anfrischen der Hunde eingesetzt werden oder mit denen zur Anjagd geblasen wird. Die Buchmalerei gibt alle Varianten wieder, sowohl die Versuche mit dem Horn, bei denen die geblähten und geröteten Wangen der Eleven die damit einhergehenden Mühen und Anstrengungen zeigen, als auch das Einüben der Rufe, ver-

³⁶ Phoebus, Kommentarband 1, S. 138.

anschaulicht durch die bisweilen sehr weit geöffneten Münder. Die deutlich unterschiedlichen Kopfhaltungen lassen einerseits wie schon im Relief von San Leonardo al Frigido an die Verschiedenheit der Klänge denken, die erlernt und hervorgebracht werden. Andererseits könnte es auch darum gehen, dass auf dem Weg zum richtigen Ton, zum korrekten Klang des Rufes verschiedene Laute produziert werden, bevor das Ziel erreicht ist.

Während der Anleiter das lautliche Streben ruhig, aufmerksam und mit einer auf die Unterweisungssituation hindeutenden Geste begleitet, reagiert der neben ihm stehende Hund ganz anders. Das Tier ist klein und struppig, zählt also nicht zu den großen, edlen Jagdhunden, die in zahlreichen Bildern zu sehen sind und deren Pflege noch wenige Seiten zuvor besprochen und gezeigt wurde. Dennoch beteiligt es sich mit weit geöffnetem Maul an den Klangübungen, bellt – oder jault – mit der Schülerschar. Nicht die schiere Anwesenheit des Hundes, sondern sein Bellen und die Tatsache, dass es sich bei dem Tier eben nicht um einen Jagdhund handelt, sorgen für einen humorvollen Bruch und lenken die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf das Hörbare und seine Vieltimmigkeit. Mit dem kleinen bellenden Hund wird jedoch nicht erst auf Klanglichkeit aufmerksam gemacht, sie ist als Bildthema zentral. Der Hund markiert die Ebene der Klangreflexion, das heißt, es wird erkennbar, dass der Künstler sich für die Gestaltung des Bildes mit auditiven Elementen und Erfahrungen auseinandergesetzt hat.

Der Einsatz der erlernten Jagdsignale ist unter anderem auf fol. 59r zu sehen (siehe Abb. 4). Das Kapitel behandelt die Anjagd und Hatz eines Hirschs (*Cy devise comment on doit aller laisser courre pour le cerf* [Wie man anjagen und den Hirsch hetzen soll]).³⁷ Das gejagte Tier springt nach rechts aus dem Bild, verfolgt von zwei das Jagdhorn blasenden Reitern. Beide tragen Schwerter an ihren aus wertvollen Stoffen gefertigten Gewändern, ihre Pferde sind geschmückt, sodass deutlich wird, dass sie zum Adel zählen, während die im Vordergrund agierenden Jagdburschen

³⁷ Phoebus, Kommentarband 1, S. 152.

einfache Kleidung, also kurze Röcke und Kapuzen, tragen. An der Darstellung des linken Jägers lässt sich erneut ein besonderes klangliches Detail finden: Er greift mit Hand in die Schallöffnung seines Horns, moduliert so den Ton und erweitert damit die tonalen Möglichkeiten der Signalgebung. Diese Praxis findet auch heute noch beim Spielen auf ventillosen Hörnern Anwendung.



Abb. 4: „Wie man anjagen und den Hirsch hetzen soll.“ *Livre de la chasse*, 1406/07, Deckfarben und Gold auf Pergament, ca. 38 x 29 cm (Seite). New York, Pierpont Morgan Library, M.1044, fol. 59r.

Weiter im Vordergrund steht eine Hundemeute bereit, zwei Hunde sind bereits entleint, sie jagen auf den Hirsch zu. Einer der Jagdburschen bläst ebenfalls in ein Horn, der genaue Zweck ist nicht ganz klar: Gemeint sein könnte entweder das Signal zum Loslassen der Meute oder das Anfeuern der sich bereits dem Hirsch nähernden Hunde – beides wird im Text beschrieben, der auch auf die zu verwendenden Rufe einght:

Et les veneurs aydes et varlez doivent brisier les chienz en euhc [?] menacant et disant. hou hou. fi fi. a la hart a la hart. ou yra ou yra. Et lun des veneurs se doit mettre devant euhc appelant en disant. ca ca. tahou tahou. Et les autres li doyvent chascier les chienz apres. en disant. apelle apell. et Oultre a li oultre oultre. ainsi les doivent amener iusques celli qui forhue. Et celui qui doit mettre le limier devant soy et le drescier devant les chienz. puis doit retraire son limier et le festier. et li donner aucun lopin de char quil ait aporte de lassemblee. puis doit mettre son limier derriere luy. et prendre dessouhz [?] du vent. pour ouyr ou le chienz yront. (fol. 60v)

[Daher soll er mit seinem Leithund jagen. Und sobald er merkt, daß die Hunde dem Falschen hinterher sind, so soll er ganz ruhig auf seiner Fährte weiterarbeiten und seine Brüche legen und so laut rufen wie er kann; und die Jäger, Gehilfen und Besuchsknechte müssen die Hunde mit Drohgebärden und Schreien zurücktreiben. Und einer der Jäger muß ihnen vorausseilen und rufen ‚Tayoo! Tayoo!‘, und die anderen sollen die Hunde mit dem Ruf ‚Gib Laut, gibt Laut‘ und ‚Ihm nach ihm nach!‘ anfrischen. So sollen sie die Hunde bis zu jenem bringen, der sie mit dem Horn anfeuert. Und dieser soll den Leithund vorangehen lassen, und ihn vor den Hunden ansetzen; sodann soll er ihn zurückziehen, ihn abliebeln und ihm ein Stück Fleisch geben, das er zum Sammelplatz mitgebracht hat. Hernach soll er

seinen Leithund hinter sich gehen lassen und sich stets gegen den Wind halten, um zu erlauschen, wohin die Hunde rennen.]³⁸

Diese klanglich sehr dichte Textstelle nennt noch zwei weitere, im großen Feld des Jagdgeschehens leicht zu übersehende klangliche Aspekte: das Hören und der auf das Medium Klang Einfluss nehmende Wind. Beide sind nicht unabhängig von Raum zu denken, werden im Bild aber nicht nachvollziehbar.

Eine weitere klanglich angereicherte Buchmalerei bezieht sich auf die Versammlung (*l'assemblee*) der Jagenden (fol. 58r; siehe Abb. 5). Bei dieser Zusammenkunft unter Leitung des Jagdherrn werden Reviere zur Versuche zugewiesen, d.h. es wird zunächst sondiert, wo jagbare Tiere zu finden sind. Auf Grundlage der Ergebnisse der Versuche wird schließlich entschieden, welche Fährten am Tag der Jagd verfolgt werden. Daneben beschreibt Gaston Phoebus auch die ideale Lage des Ortes für dieses Treffen: Es solle eine saftige grüne Wiese mit Wasserzugang gewählt werden. Speise und Trank werden von Bediensteten herangebracht und auf Tüchern angerichtet. Dann kommt es zum geselligen Miteinander: „Und der eine soll sitzend essen, der nächste stehend, der andere wieder auf die Ellenbogen gestützt; der eine soll trinken, der nächste lachen, plaudern, Späße machen und spielen: Kurzum, man gebe sich allerlei Vergnügungen und Freuden hin.“³⁹ Im Bild wird die vergnügliche Leichtigkeit des Beisammenseins durch das Flötenspiel betont und dem Klangspektrum der Jagd damit ein neuer Aspekt hinzugefügt.

³⁸ Phoebus, Kommentarband 1, S. 154.

³⁹ Phoebus, Kommentarband 1, S. 151f.



Abb. 5: „Wie man im Sommer und im Winter die Jagdversammlung abhalten soll.“ *Livre de la chasse*, 1406/07, Deckfarben und Gold auf Pergament, ca. 38 x 29 cm (Seite). New York, Pierpont Morgan Library, M.1044, fol. 58r.

Schon mit Blick auf diese drei Schilderungen, die nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Buch bieten, dürfte deutlich werden, dass sich kaum von ‚der‘ Lautsphäre oder ‚dem‘ Klang der Jagd sprechen lässt, denn je nach Zeitpunkt, Ort, gejagtem Tier und Jagdmethode emittiert die Jagdgemeinschaft andere Geräusche, verwendet andere Signale, setzt sich anders zusammen. An den angesprochenen Details der drei Buchmalereien – der bellende Hund, der Griff in die Schallöffnung und der Flötenspieler – zeigt sich das besondere Interesse des federführenden Buchmalers an der klanglichen Vielfalt der Jagd. Diese Elemente wurden speziell für die New Yorker Handschrift entwickelt, was sich im Vergleich mit der verwandten Handschrift in Paris zeigt, die diese klanglichen Details nicht besitzt. Besonders anschaulich wird der Unterschied in der Ausbildungsszene, denn die Pariser Handschrift platziert einen Schweißhund neben dem Ausbilder, also ein bei der Jagd zum Aufspüren von Fährten eingesetztes Tier, das dem Treiben aufmerksam, aber still folgt (fol. 54r).

An den besonderen Elementen wird erkennbar, dass die Visualisierung von Klangmomenten in der New Yorker Handschrift zwar grundsätzlich vom Text des jeweiligen Kapitels ausgeht, aber zugleich individuell erweitert wird. Jedes der drei Bilder verdichtet und spezifiziert die imaginierbaren Klänge auf eine narrativ-beschreibende Art, die über die Vermittlung des im dazugehörigen Text verhandelten Themas hinausgeht. Zugleich wird die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen über Beifügungen wie einen Flötenspieler oder einen kleinen, bellenden Schoßhund dezidiert auf die lautliche Ebene gelenkt.

Diese Ebene wird auch in den Texten immer wieder adressiert. Ist sie erst einmal in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt, kann auch das Verhältnis von Klang und Raum kaum mehr ausgeblendet werden. Die Szenen des Jagdbuchs spielen in einer naturbelassenen Umgebung, in den genannten Darstellungen sind es ein mit Bäumen und Sträuchern bewachsenes Gebiet sowie eine Wiese am Waldesrand mit Bachlauf. Dem Ort des Geschehens, also dem Naturraum, in dem die Handlungen situiert sind, wird in den und mithilfe der Malereien zu stärkerer Präsenz

verholfen, als es allein durch den Text geschieht. Er ist durch die Bilder beständig sichtbar, während er im Text zwar erwähnt wird – etwa im Zuge der Beschreibung des idealen Platzes für die Versammlung –, aber hinsichtlich seiner Präsenz schnell hinter die detaillierten Beschreibungen der Jagd zurückfällt. Das beständige bildliche Zugesein der Umgebung führt dazu, dass noch ein weiterer Aspekt in den Blick gerät, der in den schriftlichen Ausführungen ebenfalls keine dem Bildlichen gleichwertige Aufmerksamkeit erhält: Die Jagdhandlung generiert einerseits einen artifiziellen Klangraum und rekonfiguriert damit andererseits für eine begrenzte Dauer den natürlichen Klangraum des Waldes oder der Landschaft.⁴⁰ Auch die Details weisen in diese Richtung, handelt es sich doch weder bei dem Gebell eines Schoßhundes noch bei Flötenmusik oder dem regulierten Horn um Klänge, die zum natürlichen Geräuschspektrum eines Waldes gehören. Über die Details wird also nicht nur die Aufmerksamkeit auf die klangliche Dimension allgemein gelenkt, es werden insbesondere invasive, dem Naturraum nicht originär zugehörige Klänge hervorgehoben.

Für dieses Einbringen von Klängen in einen bereits existenten Klangraum, das zur Veränderung der Wahrnehmung führt, da beide Sphären überblendet werden und sich vermischen, hat Jean-Paul Thibaud die auch musikalisch sprechenden Begriffe *decompose* und *recompose* verwendet.⁴¹ Thibaud beschäftigte sich in seiner 2003 publizierte Studie mit der Stadt, deren Klänge und Räume anders wahrgenommen werden, hört man während der Bewegung durch die Stadt Musik über Kopfhörer. Bei der Jagd ergibt sich ein ähnliches Phänomen mit deutlich stärkeren Auswirkungen: Während sich in Thibauds Beispiel vor allem der Klangraum für die Musik hörende Person ändert, zersetzt die Jagdgemeinschaft den natürlichen Klangraum des Waldes, rekonfiguriert und redefiniert ihn über die von ihr eingebrachten Klänge. Die Akteur:innen dringen in Wald

⁴⁰ Die Veränderung des „akustischen Ökosystems eines Waldgebietes“ spricht auch Bruninckx, Wald, S. 318 an.

⁴¹ Vgl. Thibaud, Composition, S. 329.

und Wiese vor und dominieren diesen Raum für eine bestimmte Zeit akustisch. Und wenngleich die Hunde in der Regel für das Aufspüren des Wildes verantwortlich sind, sind es doch die von der Jagdgemeinschaft verursachten Klänge, die das gejagte Tier auf die Feinde aufmerksam machen, es aufschrecken und fliehen lassen; auch dies wird in der Darstellung auf fol. 59r anschaulich. Invasive Laute erzeugen die Dynamik aus Flucht und Verfolgung, aus der sich für die höfische Gesellschaft ein Teil des großen spielerischen Reizes der Jagd entfaltet. Diese invasive und neuordnende Klangdynamik wird über die Betonung der Lautsphäre mittels kleiner Details auch in den Bildern greifbar.

Kumulative Klangräume im Buch

Während im ersten Beispiel, dem Portal von San Leonardo al Frigido über den Klangraum im Bild und performative Traditionen eine Verschränkung mit dem Raum der Betrachter:innen stattfindet, sind die Klänge der Jagd im *Livre de la chasse* auf den jeweiligen Bildraum beschränkt. Der Klang der Jagd dringt nicht über die Grenzen des Bildes hinaus, die Reflexion der klanglichen Topologie eines Jagdgebiets bleibt auf das Bild und seine Grenzen respektive den Text und das Bild-Text-Zusammenspiel beschränkt. Auditivität muss sich jedoch nicht auf den Bereich innerhalb eines klar umgrenzten Bildfeldes beschränken. Sie vermag auch Freiräume zu füllen und kann damit Seite und Buch zu Klangräumen machen, wie es in der Darstellung einer Prozession geschieht, die sich in einem Stundenbuch des Walters Art Museum über mehrere Seiten zieht.

Die nur unvollständig erhaltene Handschrift W.102 wartet mit einer Reihe von ungewöhnlichen Inhalten in Bild und Text auf. Sie entstand um 1300, über die Auftraggeberschaft ist ebenso wenig bekannt wie über den genauen Entstehungsort, aufgrund von stilistischen Befunden ist jedoch eine Fertigung in England anzunehmen.⁴² Mit einem Seitenmaß

⁴² Da dem Manuskript das üblicherweise in Stundenbüchern enthaltene Calendar fehlt, das in der Regel zumindest auf die Region, in der das Buch Verwendung finden sollte, schließen lässt, ist auch eine regionale Einschränkung nicht möglich. Eine Beschreibung

von 26,7 x 18,7 cm handelt es sich um ein vergleichsweise großes Stundenbuch, dessen Buchschmuck seinen Benutzer:innen Religiöses und Kurioses zum Schauen bietet: Die lateinischen (mit schwarzer Tinte geschrieben) und französischen (Rubrizierungen) Texte werden von aufwendig gestalteten, historisierten Initialen begleitet. Von blauen oder goldenen Initialen breitet sich ein zuweilen weit in die freien Flächen der Ränder hineinlaufendes Fleuronée in Rot und Blau aus, freie Abschnitte in den Zeilen sind mit figürlichen, zuweilen grotesken Darstellungen gefüllt. Etwa ab Mitte des Buches in seiner jetzigen Bindung⁴³ bevölkern Figuren das *bas de page*. Meist einzeln und sich zunächst aus dem Fleuronée entwickelnd gezeichnet, sind es später frei auf dem Blatt stehende, voll kolorierte Gestalten. Zu letzteren zählen auch die Tierdarstellungen der sich über mehrere Seiten erstreckenden Prozession anlässlich des Begräbnisses von Renart, dem listigen Fuchs.

In den Erzählungen von Renart, seinen Kumpanen und Widersachern, die ebenfalls alle Tiere sind, geht es häufig um Lug und Betrug. Und auch in der 18. Erzählung (nach der Edition Strubel), in der vom Begräbnis zu lesen ist, ist nicht alles so, wie es scheint.⁴⁴ Renart, der betrügerische Fuchs, hat nach einem Fest bei Hofe und einem verlorenen

der Handschrift einschließlich einer Bibliographie und eines Digitalisats ist über das Walters Art Museum zugänglich: <https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.102>. Vgl. zur Handschrift auch McCulloch, Funeral.

⁴³ Die Lagen sind falsch gebunden, so dass die vorliegende Abfolge an Texten nicht dem ursprünglichen Zustand entspricht. Offenbar wurde das Buch bisher nicht aufgebunden und die derzeitige Bindung ist zu dicht, als dass so die ursprüngliche Anordnung der Lagen rekonstruiert werden könnte. Vgl. dazu auch die Beschreibung der Walters Art Gallery <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W102/description.html>. Der im Folgenden betrachtete Abschnitt mit den Stundengebeten des gekreuzigten Christus (fol. 73v–84v und 2r–3v) und der sie begleitenden Tierprozession (fol. 73r–81r) ist aber davon weitgehend unbeeinträchtigt, allein der letzte Teil der Stundengebete ist nun als 2r–3v eingebunden. Die früher als die Gebete endende Prozessionsdarstellung ist hiervon nicht betroffen.

⁴⁴ Vgl. *Le Roman de Renart* (ed. Strubel); Nr. 17 (ed. Martin). Für Hinweise zu den unterschiedlichen Editionen danke ich Marion Darilek. Neben der hier in aller Kürze wiedergegebenen Version der Erzählung ist noch eine weitere bekannt, die aber wohl weniger verbreitet war und nicht mit der bildlichen Darstellung in W.102 übereinstimmt, vgl. Varty,

Spiel seinen Tod vorgetäuscht. Die gesamte Festgemeinschaft ist tief erschüttert und betrübt, und so wird eine zeremonielle Trauerfeier organisiert, in der jedes Tier eine Aufgabe zu übernehmen hat. Dargestellt wird in der Handschrift des Walters Art Museum jedoch nur die sich an die Trauerfeier anschließende Begräbnisprozession. Sie beginnt auf fol. 73r und begleitet ab fol. 73v und bis fol. 81v den Text eines sich an den gekreuzigten Christus richtenden Stundengebets.⁴⁵ Wieso die tierliche Begräbnisprozession als Begleitprogramm für dieses Stundengebet gewählt wurde, lässt sich nur vermuten: Zum einen scheint der oder scheinen die Maler beziehungsweise die Auftraggebenden eine besondere Vorliebe für Füchse gehabt zu haben, denn in der gesamten Handschrift sind immer wieder fuchsartige Figuren in den Zeilenfüllungen untergebracht oder ein kleiner Fuchskopf schaut aus einer Initiale hervor.⁴⁶ Zum anderen besteht eine thematische Verbindung: Die historisierten Initialen des Textes zeigen Szenen der Passion Christi, zu denen die Erzählung um den vermeintlich toten und wieder auferstehenden Fuchs eine Analogie bildet und zugleich die biblische Auferstehungsgeschichte karikiert.

Auf jeder Seite des genannten Abschnitts ist im *bas de page* eine Figur oder eine kleine Figurengruppe zu sehen. Ein Glocken läutendes Schaf ist das erste Tier der Reihe und zugleich Schlusslicht der Prozession (siehe Abb. 6). An dieser Stelle wissen jene, die das Buch das erste Mal in den Händen halten, noch nicht, dass auf den nächsten Seiten noch mehr Tiere folgen und sich eine Prozession entspinnt wird. Den Hinweis auf (und die Erwartung von) mehr bietet die anschließende Doppelseite fol.

Reynard, S. 147f. Denkbar ist, dass W.102 eine weitere, nicht schriftlich erhaltene, vielleicht eher lokal bekannte Überlieferungsvariante zu Grunde lag.

⁴⁵ Die Rubrizierung stellt dem Text Folgendes voran: *Si commence les hures de Iesu crucifie les queles si hume die chescun iur e pense de sa passiu ke il suffri a cheun hure il ne murra mie de male mort*; zitiert nach der Beschreibung der Walters Art Gallery, <https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W102/description.html>.

⁴⁶ Beispielsweise sei hier auf die S-Initiale auf fol. 3r verwiesen, die von einem fuchsähnlichen Tier bewohnt wird und auf die Zeilenfüllung auf fol. 5r, beides findet sich auch auf fol. 7r.



Abb. 6: Renarts Begräbnisprozession: Schaf. Stundenbuch, gegen 1300, Deckfarben auf Pergament, 26,7 x 18,7 cm (Seite). Baltimore, Walters Art Museum, W.102, fol. 73r.

73v/74r, die links einen als Pilger ausgestaffierten Elefanten (Abb. 7) und rechts einen das Horn blasenden Stier zeigt. Im Detail spiegelt das Figurenpar der Doppelseite den sarkastisch-derben Humor der Renart-Erzählungen und greift dabei auf mit Klang verbundene Elemente zurück: Das vom Stier geblasene Instrument erinnert in seiner Form stark an einen Olifant, also ein aus dem Stoßzahn eines Elefanten gefertigtes Horn, und zugleich an den Rüssel des gegenüberstehenden Exemplars. Wie das Schaf schreiten auch diese beiden Tiere nach rechts gewandt aus, alle drei eint also eine gleichgerichtete Bewegungsdynamik, die den meisten der folgenden Charaktere ebenfalls innewohnt und die für die visuelle Vermittlung der Reihe als Prozession entscheidend ist.⁴⁷ Der von der Prozession durchschrittene Raum ist hier jedoch keine Landschaft, keine Stadt. Das räumliche Umfeld der Figuren bleibt weitgehend ungestaltet, von einem in ein oder zwei Linien mit ein wenig grüner Wasserfarbe angedeutetem Boden einmal abgesehen. So ist es in erster Linie der Buchraum, der hier durchschritten wird.

⁴⁷ Die ersten drei Figuren sind nötig, um den Betrachter:innen kenntlich zu machen, dass es sich um eine Darstellung jener – um mit Katja Gvozdeva und Hans Rudolf Velten zu sprechen – geordnet kollektiven Vorwärtsbewegung im Raum handelt, die Prozessionen kennzeichnet; vgl. Gvozdeva/Velten, Einführung, S. 11.



Abb. 7-9: Renarts Begräbnisprozession: Elefant, Esel und Hund. Baltimore, Walters Art Museum, W.102, fol. 73v, 75r und 75v.

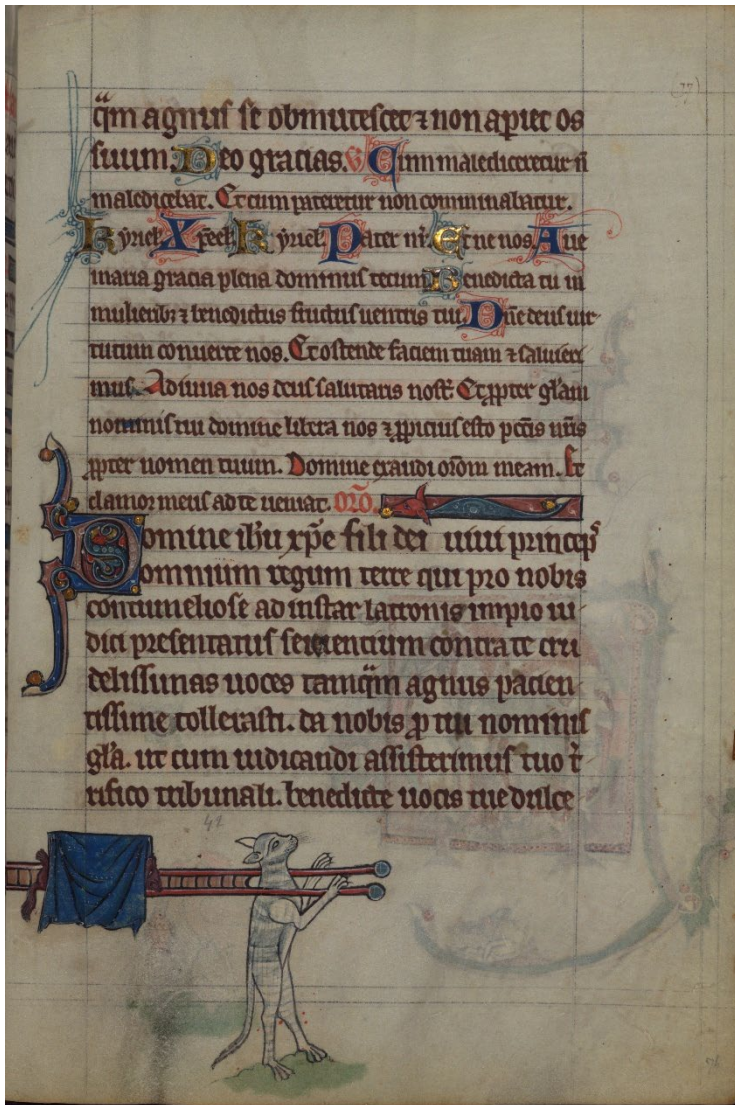
Mit einem erneuten Umblättern sind auf fol. 74v/75r ein Flöte spielendes und die Trommel schlagendes Pferd sowie ein die Schalmei blasender und eine Glocke haltender Esel zu sehen (Abb. 8). Die anschließende Doppelseite 75v/76r wartet mit einem die Sackpfeife spielenden Hund (Abb. 9) und einer Affenfamilie auf – ihre Aufgabe ist auf den ersten Blick nicht vordergründig klangbezogen, sie sollen Grimassen schneiden.⁴⁸ Kenneth Varty hat die Grimassen als Äquivalent einer expressiven Trauerklage gedeutet,⁴⁹ diese ginge wiederum mit lauten Klagen einher. Neuerlich ist auf dieser Seite ein makabrer, subtil ins Bild eingeflochtener Spaß zu finden: Die Sackpfeife des Hundes ist wie eine Katze geformt. Vollends entfaltet sich der Witz beim Umblättern, denn gemeinsam mit einem Hirsch trägt auf fol. 76v/77r eine Katze die Bahre des vermeintlich verstorbenen Renart über die Buchmitte (siehe Abb. 10–11). Nur der Kopf, ein Hinterlauf und der buschige Schwanz ragen unter dem den Fuchskörper bedeckenden blauen Tuch hervor. Die geöffneten Augen des listigen Geschöpfes lassen bereits erahnen, dass mit einer fulminanten Überraschung zu rechnen ist. Ein Weiterblättern offenbart aber zunächst den Hahn, der in seinem Schnabel ein schwingendes Rauchfass trägt, und den als Bischof agierenden, einen Krummstab haltenden Wolf (fol. 77v/78r). Auf fol. 78v/79r schlägt links eine gestreifte Katze ein viereckiges Instrument, rechts trägt ein Ziegenbock ein goldenes Kreuz an einem Stab. Auf der nächsten Doppelseite (fol. 79v/80r) spielt ein Bär die Schalmei, während ein Widder Weihwasser mit einem Aspergillum versprengt. Als letzte und damit der Prozession vorangehende Tiere sind auf

⁴⁸ *Le roman de Renart*, Branche 18 (ed. Strubel), V. 1044–10147, S. 716: *Quant le cors enterer iront, / Les souriz les sains sonneront, / Ainssi con mon conseil le loe, / Et li singes fera la moe.*

⁴⁹ Varty sieht in ihnen die zwar nach rechts blickenden, aber nicht dorthin Schreitenden Zuschauer: „They seem to be standing on a little mound of earth and are probably meant to be bystanders, watching the procession, perhaps inspired by the lion’s instruction to the ape to weep, to be the official mourner, at the interment of the fox“; Varty, Reynard, S. 142.



Abb. 10–11: Hirsch und Katze tragen die Bahre mit dem Fuchs. Walters Art Museum, W.102, fol. 78v/79r.



fol. 80v/81r ein Wildschwein mit Sense und ein die Glocken der Kirche läutender Hase zu sehen. Der Kirchenbau setzt der Begräbnisprozession und damit auch dem erwartungsvollen Blick eine Blockade und damit ein Ende, der Zielpunkt ist erreicht. Die Pointe der Geschichte bleibt den Betrachter:innen jedoch verwehrt: Dass Renart nur scheinbar tot war, klärt sich hier nicht mehr auf. Allerdings waren die Erzählungen um Renart zur Entstehungszeit des Buches weit verbreitet, das Begräbnis des Fuchses gilt zudem als eine der bekanntesten Episoden aus dem umfangreichen Korpus der Renart-Geschichten.⁵⁰ Es ist also davon auszugehen, dass jene Betrachter:innen, die erkannt haben, dass die Prozession in W.102 einer Renart-Episode entstammt, auch wussten, dass die Pointe des Wiedererwachens unmittelbar bevorsteht: Am Grab wird der Leichnam, noch immer im spielerischen Vollzug des religiösen Ritus, in die Erde gesenkt und mit Weihwasser benetzt. Doch just als der Bär das Grab mit Erde zu füllen beginnt, schlägt der Fuchs seine Augen auf, springt aus dem Grab, schnappt mit seinen Fängen den Hahn und flieht.

Klang und Raum stehen in einem Verhältnis zueinander, das stark von dem Handeln mit dem Buch als Objekt geprägt ist. Zum einen wird die sich durch das Buch ziehende Prozession nur als solche erkannt, wenn die Leser-Betrachter:innen aktiv mitwirken, sprich die Seiten umblättern. Erst so erschließt sich die Reihe als Prozession und das Buch als Raum, durch den sich das Defilee der Tiere bewegt. Durch die Aufteilung der Figuren auf mehrere Seiten bleibt es uns jedoch verwehrt, die Prozession im Überblick zu sehen. So lassen sich zwar die Figuren der Doppelseiten nebeneinander anschauen oder auch einmal ein Blatt oder zwei aufrecht stellen, etwa um links den Bären mit der Flöte und rechts den Hasen an der Kirche zu sehen, während Widder und Wildschwein ausgeblendet sind, doch nie sind alle Tiere gemeinsam sichtbar. Der Zug als

⁵⁰ Die Verbreitung beschränkte sich zudem nicht allein auf mündliche und schriftliche Wiedergaben. 1313 war Renart auf der Bahre neben anderen Episoden Teil der zu Pfingsten in Paris aufgeführten *tableaux* (von Menschen gestellte, also lebende Bilder). Die Beschreibungen sind in einer auf 1317 datierten Reimchronik zu finden (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 146). Vgl. dazu Regalado, *Staging*, mit der entsprechenden Textstelle in Original und Übersetzung; Varty, *Reynard*, S. 139. Zu dem Pariser Fest vgl. auch Brown/Regalado, *Universitas*.

Ganzes muss imaginiert und entsprechend müssen auch die Töne der Instrumente zusammengefügt, sich als zusammenklingend vorgestellt werden. Im Voranblättern werden die Klänge imaginativ addiert, werden ein Instrument und sein Klang zum nächsten hinzugefügt zu einem Crescendo, das seinen Höhepunkt an der Kirche erreicht. Die gemalte Auditivität ist hier also nicht auf eine Seite reduziert, sie bleibt über mehrere Seiten als Teil der Prozession erhalten. Wie in einer echten Prozession verändert sich dabei der auditive Schwerpunkt, immer ist das Instrument am lautesten und am besten hörbar, welches gerade vorbeizieht. So ist es auch in der gemalten Prozession: Es rücken jene Instrumente mit ihrem Klang in den Vordergrund, die auf der aktuell aufgeschlagenen Doppelseite zu sehen sind. Zwischen den musizierenden Figuren stehen große ungefüllte Abschnitte leeren Pergaments, die deutlich machen, dass es an dieser Stelle nicht darum geht, den auch unsichtbar bleibenden Klang selbst darzustellen. Geschaffen wird ein von Auditivität, also von Höreindrücken geprägter Raum, der aus den sich überlagernden Prozessions- und Buchräumen gebildet wird. Klang und Bewegung schaffen eine Verbindung über mehrere Seiten, und in dieser Verbindung steht ein Raum, ohne dass Grenzen etwa durch die Rahmung eines Bildfeldes visualisiert werden.⁵¹

Schluss

Wie die Beispiele, die nur drei von vielen sind, zeigen, waren sich mittelalterliche Kunstschaffende des Räume konstituierenden und rekonfigurierenden Effekts von Klang bewusst. Immer wieder fügten sie auditive Dimensionen in ihre Werke ein, um bestimmte Bedeutungen zu generieren, Klangräume zu schaffen und die Beziehungen der verschiedenen innerbildlichen und außerbildlichen Akteur:innen zueinander zu bestimmen. Das Zusammenspiel von Klang und Raum wird in allen der drei genannten Einsatzbereiche der Visualisierung von Hörbarkeit als

⁵¹ Zu Bildfeldgrenzen überschreitendem Klang vgl. auch Terrahe/Wagner, Schweigen, S. 35–37.

zentraler Faktor mitgedacht. Klang ermöglicht es einerseits, wie insbesondere am Portal von San Leonardo al Frigido deutlich wurde, komplexe Beziehungsgeflechte zwischen Raum, Zeit und Handlung zu eröffnen, und andererseits, wie der Blick in das Jagdbuch gezeigt hat, Raum neu zu definieren, sowohl hinsichtlich der sich verändernden Beziehungen im von bestimmten Klangeindrücken dominierten Raum als auch in Bezug auf die Qualität des Raumes, etwa wenn die natürlichen Geräusche des Waldes von den artifiziellen Klängen der Jagd überlagert werden. Wie Auditivität im Bild räumliche Verbindungen schaffen und zum Memorieren und Abrufen von klanglichem Wissen anregen kann, zeigt die Prozession, die nicht von erhabenen Klängen begleitet wird, sondern in der Karikatur eines religiösen Rituals die klangbezogene Vorstellungskraft der Betrachter:innen vor eine besondere Herausforderung stellt.



Abb. 12: Johannes auf Patmos und die Prälaten. Wien, ÖNB, Cod. 1179, fol. 223v (Detail).

Abschließend sei noch einmal ein Blick zurück auf den Anfang geworfen, zum Bild des Johannes auf Patmos in der *Bible moralisée*, das eingangs dazu diente, Prämissen für die Auseinandersetzung von Klang, Raum und Bild aufzuzeigen. Die *Bible moralisée* operiert, dies ist gemeinhin bekannt, mit Paaren, das heißt die erste Bild-Text-Einheit wird von einer zweiten begleitet, in der die erste kommentiert und deutend ausgelegt wird. Die Nutzbarmachung des Klanglichen wird auch im Falle des Patmos-Bildes in seinem als Typus angelegten Bild noch einmal aufgegriffen (siehe Abb. 12). Zu sehen ist, wie ein Prälat sich mithilfe von Büchern Wissen aneignet. Noch während er in dem einem Buch liest, greift er bereits zum nächsten. Ein anderer reicht einem Bettler Brot und unterweist ihn mit Worten, wie der Sprechgestus erkennen lässt. Beobachtet wird er in seinem vorbildhaften Handeln von vier weiteren Figuren. Darüber ist Christus mit zwei zum Gericht blasenden Engeln zu sehen. Auch hier treten aus den goldenen Trompeten Linien hervor, es ist wie schon im Patmos-Bild Gottes Wort, worauf der begleitende Text hinweist:⁵²

Per Ioh[ann]em significantur prelati qui audiunt u[er]bum dei et intellig[un]t minas iudicii q[uo]d monet eos ut co[m]pleant opere quod audiunt in scripturis aure et per eorum exemplum alios commoneant ad similem faciendum.

[Durch Johannes werden Prälaten bezeichnet, die das Wort Gottes hören und die Drohungen des [Jüngsten, Anm. DW] Gerichts verstehen, was sie daran ermahnt, dass sie, was sie in den (Hl.) Schriften mit dem Ohr hören, im Werk erfüllen und durch ihr Beispiel andere dazu mit-ermahnen, es ähnlich zu machen.]

⁵² Transkription der Autorin.

Die Bildpaare der Wiener *Bible moralisée* zeigen oft Formanalogien, um die inhaltlichen Korrespondenzen zwischen den einzelnen Bildmedaillons zu verdeutlichen. Hier ist es die in Trompeten und Schalllinien bildgewordene Stimme Gottes, die als visuelle Klammer fungiert. In dieser Zusammenschau offenbart sich jedoch, dass der Klang als Medium weit mehr ist als die Stimme Gottes. Über Bildgrenzen hinweg wird Klang zu einem Räumlichkeit und Medialität reflektierenden Thema und so zeigt sich abermals, dass die Bildkunst Töne, Laute oder Musik zwar nicht reproduzieren, aber dennoch bildkünstlerisch nutzbar machen kann. Die Beschäftigung mit dieser Nutzbarmachung wiederum kann Aufschluss darüber geben, in welchen Kontexten Klänge von Bedeutung waren, wie Klang im Mittelalter wahrgenommen und wie über die Medien Klang und Bild nachgedacht wurde.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Aetheria/Egeria, Reise in das Heilige Land. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übersetzt von Kai Brodersen (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2016.
- Aristoteles, Über die Seele. De Anima, hrsg. von Klaus Corcilius (Philosophische Bibliothek 681), Hamburg 2017.
- Biblia sacra vulgata. Lateinisch-deutsch, hrsg. von Andreas Beriger/Widuwolfgang Ehlers/Michael Fieger (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2018.
- Gaston Phoebus, Das Buch der Jagd. Übersetzung von Christian Roth, in: Gaston Phoebus, Das Buch der Jagd. MS M.1044 The Pierpont Morgan Library, New York, Kommentarband 1, Luzern 2006.
- Le Roman de Renart, hrsg. von Ernst Martin, 3 Bde., Berlin 1973 (zuerst Straßburg 1882–1887).
- Le Roman de Renart, hrsg. von Armand Strubel, Paris 1998.
- Le pontifical romano-germanique du dixième siècle, hrsg. von Cyrille Vogel unter Mitarbeit von Reinhard Elze, 3 Bde., Città del Vaticano 1963–1983.

Handschriften

- Baltimore, Walters Art Museum, W.102, Digitalisat einsehbar unter <https://art.thewalters.org/detail/36269/book-of-hours-3/> (letzter Zugriff 25.06.2025).
- Barletta, Archivio della Chiesa del Santo Sepolcro, ohne Signatur (Ordinarium der Kirche vom Heiligen Grab).
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 616.
- New York, The Pierpont Morgan Library, MS M.1044, Digitalisat einsehbar unter <https://www.themorgan.org/collection/Illuminating-the-Medieval-Hunt/thumbs> (letzter Zugriff 25.06.2025).

Wien, ÖNB, Cod. 1179, Digitalisat einsehbar unter <https://data.onb.ac.at/rep/10A997A8> (letzter Zugriff: 25.06.2025).

Literatur

Avril, François, Die vier Haupthandschriften L, D, A und P, in: Gaston Phoebus, Das Buch der Jagd. MS M.1044 The Pierpont Morgan Library, New York, Kommentarband 2, Kommentar von François Avril/William M. Voelke, Luzern 2006, S. 91–114.

Bawden, Tina, Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort (Sensus 4), Köln u.a. 2014.

Brown, Elisabeth A. R./Regalado, Nancy Freeman, *Universitas et communitas*. The Parade of the Parisians at the Pentecost Feast of 1313, in: Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance, hrsg. von Kathleen Ashley/Wim Hüsken (Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama 5), Amsterdam/Atlanta 2001, S. 117–154.

Bruyninckx, Joeri, Wald, in: Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze, hrsg. von Daniel Morat/Hansjakob Ziemer, Stuttgart 2018, S. 318–322.

Burnett, Charles, Sound and Its Perception in the Middle Ages, in: The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century, hrsg. von Charles Burnett/Michael Fend/Penelope Gouk (Warburg Institute Surveys and Texts 22), London 1991, S. 43–69.

Chadbourne, Susanne Emma, The Transatlantic Movement of Medieval Monuments. A Consideration of the Portal from the Church of San Leonardo al Frigido, in: Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Demini e le alienazioni monumentali nella prima metà del novecento, hrsg. von Francesco Gangemi/Tanja Michalsky/Bruno Toccanò (Quaderni della Bibliotheca Hertziana 10), Rom 2022, S. 137–152.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan, Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen, in: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, hrsg. von dens., Bielefeld 2008, S. 7–48.

- Edgerton, Samuel Y., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975.
- Ganz, David, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008.
- Giese, Martina, *Mit Pauken und Trompeten. Die Akustische Dimension der mittelalterlichen Jagd im Spiegel der Schriftquellen*, in: *Klangräume des Mittelalters*, hrsg. von Nikolas Jaspert/Harald Müller (Vorträge und Forschungen 94), Ostfildern 2023, S. 127–160.
- Gräf, Hermann J., *Palmenweihe und Palmenprozession in der lateinischen Liturgie (Veröffentlichungen des Missionspriesterseminars St. Augustin, Siegburg 5)*, Kaldenkirchen 1959.
- Gvozdeva, Katja/Velten, Hans Rudolf, *Einführung*, in: *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung, in Texten und Bildern der Vormoderne*, hrsg. von dens. (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beihefte 39) Heidelberg 2011, S. 11–34.
- Harris, Max, *Christ on a Donkey. Palm Sunday, Triumphal Entries, and Blasphemous Pageants*, Leeds 2019.
- Hausherr, Reiner, *Über die Auswahl des Bibeltextes in der Bible moralisée*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51,1 (1988), S. 126–146.
- Kemp, Wolfgang, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- Klökener, Martin, *Art. „Karwoche“*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* 5 (1996), Sp. 1276–1279.
- Krüger, Klaus, *Der stumme Klang des Bildes. Gemalte Musik*, in: *Silence. Schweigen. Über die stumme Praxis der Kunst*, hrsg. von Andreas Beyer/Laurent le Bon (Passagen 47), Berlin 2015, S. 49–69.
- Lerda, Martina, *Il portale di San Leonardo al Frigido. Ragioni culturali e istituzionali di una dispersione monumentale*, in: *Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Demini e le alienazioni monumentali nella prima metà del novecento*, hrsg. von Francesco Gangemi/Tanja Michalsky/Bruno Tocado (Quaderni della Bibliotheca Herztiana 10), Rom 2022, S. 121–136.
- Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001.

- Lowden, John, *The Making of the Bibles Moralisiertes*, 2 Bände, University Park 2000.
- McCulloch, Florence, *The Funeral of Renart the Fox in a Walters Book of Hours*, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 25/26 (1962/1963), S. 8–27.
- Milner, Lesley, *Ingrediente Domino In Sanctam Civitatem*. The Golden Gate in Jerusalem and Its Echoes in 12th-Century Christendom, in: *Transmissions and Translations in Medieval Literary and Material Culture*, hrsg. von Megan Henvey/Amanda Doviak/Jane Hawkes, Leiden 2022, S. 244–266.
- Morat, Daniel, *Sound Studies – Sound Histories*. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft, in: *kunsttexte.de* 4 (2010), <https://doi.org/10.48633/ksttx.2010.4.87900> (letzter Zugriff 02.06.2024).
- Phoebus, Gaston, *Das Buch der Jagd*. Faksimile und 2 Kommentarbände, Luzern 2006.
- Rau, Susanne, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen* (Historische Einführungen 14), Frankfurt/New York 2013.
- Regalado, Nancy Freeman, *Staging of the Roman de Renart*. Medieval Theater and the Diffusion of Political Concerns into Popular Culture, in: *Mediaevalia* 18 (1992), S. 111–142.
- Shagrir, Iris, *Adventus in Jerusalem*. The Palm Sunday Celebration in Latin Jerusalem, in: *Journal of Medieval History* 41,1 (2015), S. 1–20.
- Tammen, Silke, *Schluß und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse*. Medien der Offenbarung und Lehre auf dem letzten Blatt der *Bible moralisée* (Codex 1179 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien), in: *Ende und Vollendung*. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter, hrsg. von Jan A. Aertsen/Martin Pickavé (*Miscellanea Mediaevalia* 29), Berlin/New York 2002, S. 321–347.
- Terrahe, Tina/Wagner, Daniela, *Souveränes Schweigen, zorniger Schall*. Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild, in: *Das Mittelalter* 27,1 (2022), S. 12–50.

- Thibaud, Jean-Paul, *The Sonic Composition of the City*, in: *The Auditory Culture Reader*, hrsg. von Michael Bull/Les Back, Amsterdam 2003, S. 329–341.
- Torri, Valentina, *Zeichen friedlicher und bewaffneter Wallfahrt in der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts um Guilielmus und Biduinus*, Diss. Phil., Hamburg 1998.
- Varty, Kenneth, *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence. A Study of Illustrating the Fox Lore and Reynard the Fox Stories in England During the Middle Ages Followed by a Brief Survey of Their Fortunes in Post-Medieval Times*, Amsterdam 1999.
- Weller, Philip, *Music as Attribute. Idea, Image, Sound*, in: *The Routledge Companion to Musical and Visual Culture*, hrsg. von Tim Shephard/Anne Leonhard, New York 2014, S. 111–119.

Weblinks

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_\(San_Casciano_di_Cascina\)_1180,_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biduino,_portale_centrale_della_pieve_dei_Santi_Ippolito_e_Cassiano_(San_Casciano_di_Cascina)_1180,_06.jpg) (letzter Zugriff 30.05.2025).
- <https://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.102> (letzter Zugriff 14.12.2022).
- <https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W102/description.html> (letzter Zugriff 13.08.2024).

Bildnachweise

- Abb. 1 und 12: Wien, ÖNB, <https://data.onb.ac.at/rep/10A997A8> (letzter Zugriff 25.06.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 2: New York, Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471911> (letzter Zugriff 25.06.2025). Public Domain.

- Abb. 3–5: New York, Pierpont Morgan Library, <https://www.themorgan.org/collection/Illuminating-the-Medieval-Hunt/thumbs> (letzter Zugriff 25.06.2025).
- Abb. 6–11: Baltimore, Walters Art Museum, Creative Commons Zero, <https://art.thewalters.org/detail/36269/book-of-hours-3/> (letzter Zugriff 25.06.2025). Lizenz: CC0 1.0, <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>.

ANSGAR FRENKEN

Zwischen Himmel und Erde

Die spätmittelalterliche Konzilsstadt als Klangraum am Beispiel der oberdeutschen Konzilsorte Konstanz und Basel

1. Einleitende Bemerkungen

Beim Stichwort ‚Klangraum Konzilsstadt‘ mag man vielleicht an die großen spätmittelalterlichen Kirchenversammlungen in Konstanz und Basel denken, an das Glockengeläut, die Gottesdienste, die Prozessionen und vielleicht auch an den Gesang und die instrumentale Musik, die aus diesem Anlass an beiden Orten erklingen sind. Leicht wird darüber vergessen, dass die gastgebenden Städte auch ohne den konziliaren „Ausnahmestand“¹ akustische Räume waren. Sang und Klang sind zwar zentrale Faktoren für die liturgische Gestaltung eines Konzils, doch erst der städtische Alltag mit seinen vielen bewusst wie unbewusst erzeugten Geräuschen sorgte für den tönenden Lärmteppich, der den Hintergrund für all das abgab, was man als den umfassenden ‚Klangraum Konzilsstadt‘ bezeichnen könnte.

Über die Musik, die zur Konzilszeit in Konstanz (1414–1418) gespielt, gesungen und aufgeführt wurde, weiß man heute nur wenig; die Berichte und Chroniken sowie die musikalischen und ikonographischen Quellen bleiben hierzu zu vage.² Ein wenig besser sieht es zwar für Basel (1431–

¹ Buck, Dimensionen, S. 397.

² Vgl. Morent, Choraltraditionen, S. 95.

37/49) aus, doch auch hier sind noch viele Fragen offen.³ Wenn man nach einzelnen Musikstücken fragt, die an diesen beiden Orten erklingen sind bzw. zur Aufführung gebracht wurden, wenn man sich bemüht, diese einzelnen Komponisten zuzuordnen, wenn man gar Musiker, Sänger und ganze Ensembles identifizieren will, dann ist man mit unserem zugegebenermaßen bescheidenen Wissen sehr bald am Ende. Die einschlägigen Quellen verschweigen mehr als sie uns verraten. Marc Lewon sprach bezüglich Konstanz von einem fast „weißen Fleck auf der Landkarte zeitgenössischer Überlieferung“,⁴ und Reinhard Strohm unterstrich, dass man nicht einmal Handschriften kirchenmusikalischer Werke besitze, die sich direkt und unmittelbar auf das Konzil zurückführen ließen.⁵ Zwar gibt es Musikhandschriften Konstanzer Provenienz aus dieser Zeit; ein sicherer Bezug zum Konzil lässt sich allerdings nicht herstellen.⁶ Dieses Manko lückenhafter Überlieferung gilt jedoch für jegliche Art akustischer Impressionen aus den beiden oberdeutschen Konzilsorten, um die es in diesem Beitrag geht.

Das scheinbar Alltägliche war oft nicht der Überlieferung wert. Es ging schließlich nicht darum, der Nachwelt ein lückenloses Bild der herrschenden Klang- wie Geräuschkulisse eines spätmittelalterlichen Konzilsorts zu hinterlassen. Nach rund 600 Jahren erschließt sich der städtisch-konziliare Klangraum auch nicht mehr unmittelbar für den heutigen Zuhörer, sondern bestenfalls mittelbar, d.h. vor allem über geschriebene Texte sowie über Abbildungen, die oft nur am Rande darauf

³ Vgl. Gondko, Musik, S. 330f.

⁴ Lewon, Oswald, S. 131.

⁵ Vgl. Strohm, Rise, S. 115.

⁶ Vgl. Bent, Transmission, S. 169, die schreibt: „few polyphonic compositions can be directly associated with Constance“.

verweisen.⁷ Dies bleibt ein grundlegendes methodisches Problem der einschlägigen Forschung, das hier nicht ausgeblendet, aber auch nicht befriedigend gelöst werden kann.

Allein in Konstanz sollen mehrere hundert *spillüt* – also ‚freie‘ Sänger und/oder Instrumentalisten – gewesen sein; die Zahl der professionellen Musiker, Mitglieder der päpstlichen bzw. fürstlichen Kapellen etc. gibt Ulrich Richental, der Verfasser der berühmten bebilderten Konzilschronik, mit insgesamt 1.700 an.⁸ Namen sind allerdings nur in Einzelfällen überliefert, noch weit weniger weiß man darüber, was diese Musiker in Konstanz oder später in Basel gemacht haben. Dies ist etwa bei Guillaume Dufay der Fall, einem Chorknaben aus Cambrai, der seit den 1420er Jahren einer der bedeutendsten Komponisten der *ars nova* in Italien ist und eine herausragende Rolle für die Entwicklung des mehrstimmigen Komponierens geistlicher wie weltlicher Musik spielt.⁹ Ob er in Konstanz war,

⁷ Buck, Dimensionen, S. 395f., beschreibt das Dilemma folgendermaßen: „Wir wissen nicht genau, wie Menschen des Mittelalters tatsächlich gehört, gefühlt, gesehen und empfunden haben, wir wissen nur, dass die sensohistorische Wahrnehmung in vieler Hinsicht eine andere gewesen sein muss und können diese daher nur teilweise hypothetisch erahnen oder mit Hilfe von (schriftlichen und bildlichen) Quellen näherungsweise rekonstruieren oder imaginieren. Insofern ist der Erkenntnishorizont der Mediävistik von vornherein erheblich begrenzt, wenn sie dezidiert nach der akustischen Dimension der mittelalterlichen Kultur und Lebenswelt fragt [...]“

⁸ Vgl. Buck, Chronik, S. 206, Z. 20f.: *Prusuner, pffifer, fidler; und allerlay spillüt, xvij hundert*. Vermutlich hat Richental die Begleiter und Diener der Musiker gleich mitgezählt. Andere zeitgenössische Quellen gehen ebenfalls von mehreren hundert Musikern aus. Vgl. die Angaben bei Schuler, Musik, S. 163 mit Anm. 100. Die Richental-Chronik wird, falls nicht ausdrücklich anders vermerkt, im Folgenden zitiert nach Buck, Chronik, einer kritischen Leseausgabe, die auf der Basis der Aulendorfer Fassung erarbeitet wurde.

⁹ Vgl. dazu das monumentale Werk von Planchart, Du Fay.

ist unklar, selbst wenn einiges dafür spricht.¹⁰ Etwas besser ist die Forschungslage für Basel:¹¹ Der Niederländer Johannes Brassart war während des Konzils in der Stadt, ebenso der Franzose Nicolas Merques.¹² Im Kontext des Basiliense entstand Dufays Motette *Supremum est mortalibus bonum*, die den Friedensschluss zwischen König Sigmund und Papst Eugen IV. preist, der den Weg zur Kaiserkrönung des *rex Romanorum* ebnete.¹³ Der Komponist selbst war zu diesem Zeitpunkt (1433) allerdings noch nicht am Konzilsort.¹⁴

Mehr erfährt man aus den Quellen hingegen über die Anlässe, bei denen musikalische Klänge zu hören waren. In welcher Form auch immer, Musik spielte eine wichtige Rolle während der Konzilszeit. Sie war unüberhörbar, war mehr als nur ein latentes Hintergrundgeräusch, mehr als einzelne Klangfetzen, die aus der Konzilsaula nach außen drangen. Musik prägte sowohl das Ausnahmeereignis Konzil als auch den Alltag der beiden Konzilsorte – und dies über die Zeit hinaus, in der die Kirchenversammlung vor Ort tagte.

Zur konkreten Aufführungspraxis musikalischer Stücke und Werke ist man aber größtenteils an Vermutungen gebunden; Analogieschlüsse

¹⁰ Vgl. Gülke, Du Fay, S. 12–14, der von seiner Anwesenheit in Konstanz ausgeht. Vgl. dazu Planchart, Du Fay, S. 52–60.

¹¹ „More known composers, even if less famous ones, are documented at the Council of Basel than at Constance – Brassart, Poignare, Merques, Malbeque and, more recently documented, Antonius Romanus and singers from Vicenza“; Bent, Transmission, S. 168.

¹² Vgl. zu den Personen Lindmayr-Brandl, Brassart; Wright, Merques.

¹³ König Sigmund wurde am 31. Mai 1433 durch Papst Eugen IV. in Rom zum Kaiser gekrönt und reiste erst anschließend zum Basler Konzil, um zwischen dem Papst und den Konzilsvätern zu vermitteln.

¹⁴ Nach Angaben von Bruggisser-Lanker, Music, S. 368, wurde Du Fay erst 1438 als Gesandter Cambrais zu dem in Basel tagenden Konzil geschickt.

können helfen, sich die damalige Form des Singens und Musizierens besser vorzustellen. Auf glückliche Zufälle angewiesen ist man auch, um sich etwas genauere Vorstellungen von der gesungenen und gespielten Musik sowie den eingesetzten Instrumenten machen zu können, beispielsweise durch Darstellungen auf zeitgenössischen Altarbildern oder in Buchillustrationen.

2. Die Ausnahmesituation des Konzils

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts waren die oberdeutschen Städte Konstanz und Basel Gastgeber allgemeiner Kirchenversammlungen, zu denen Menschen aus dem gesamten *orbis christianus*, vor allem aber aus dem christlichen Okzident an Rhein und Bodensee strömten und dort Wochen, Monate, vielleicht sogar Jahre zubrachten. In Konstanz gelang es, das Große abendländische Schisma mit zuletzt drei Päpsten zu beenden,¹⁵ während es in Basel anderthalb Jahrzehnte später zu einer großen Konfrontation zwischen Konzil und Papst kam und am Ende gar ein neuer Papst gewählt wurde und damit ein neues Schisma ausbrach¹⁶ – das letzte bis heute. Eine Reform der Kirche wurde angegangen, aber nur ansatzweise in rechtliche Formen gegossen und in noch geringerem Umfang auch praktisch umgesetzt.¹⁷ Die Verteidigung des rechten Glaubens geriet zum Desaster: Die Verbrennung des Jan Hus (1415 in Konstanz)

¹⁵ Vgl. stellvertretend für die umfangreiche Literatur Frenken, Konzil, mit umfassender Literatur; Frenken, Art. „Constantiense/Konstanz“; Braun, Konzil; Frenken, Schlusspunkt, S. 49–58.

¹⁶ Vgl. grundlegend Helmrath, Konzil. Eine umfassende, modernen Anforderungen gerecht werdende Darstellung des Basler Konzils steht noch aus. Einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand gibt der Sammelband von Decaluwé u.a., Companion. Thomas Prügl bereitet momentan eine Gesamtdarstellung im Rahmen der Reihe „Konziliengeschichte“ im Aschendorff Verlag Münster vor.

¹⁷ Vgl. für Konstanz die bahnbrechende Studie von Stump, Reforms, für Basel Helmrath, Reform; zuletzt Müller, Weg; Studt, Reforms.

setzte große Teile Mitteleuropas in Brand,¹⁸ eine Situation, die erst in Basel durch einen Kompromiss gelöst werden konnte.

Nicht ganz zu Unrecht wird vor allem das Konzil in Konstanz in der Literatur als ein europäisches Ereignis gefeiert, bisweilen gar zu einem Weltereignis stilisiert.¹⁹ Was Beteiligung und Zulauf angeht, ist diese Zuschreibung sicher nicht falsch; Basel dürfte dem aber kaum nachgestanden haben. Beide Städte waren überfüllt: Es muss ein furchtbares Gedränge auf den Straßen und in den Häusern geherrscht haben, die Geräuschkulisse dürfte überaus laut gewesen sein. Die Zahl der Besucher – vom Papst über den König bis zu Kleinganoven und Prostituierten, von offiziellen Konzilsteilnehmern, Bittstellern bei Hof und Kurie zu Geschäftemachern aller Art, Glücksrittern und vielen anderen – ging in die Zehntausende, und das in Städten, die Anfang des 15. Jahrhunderts selbst gerade einmal sechs- bis achttausend Einwohner zählten.²⁰ Die Beherbergung und Versorgung so vieler Menschen stellte ein massives Problem für die Obrigkeit dar,²¹ das rasch gelöst werden musste. Ein friedliches Miteinander zu sichern, war gleichfalls eine anspruchsvolle Aufgabe, die noch gesteigert wurde durch die schwierige Kommunikation zwischen Einheimischen und Fremden und einem allgemeinen Sprachenwirrwarr, das nur mit Mühe zu bewältigen war.

¹⁸ Die Literatur zum Thema ist regalfüllend. Neben der monumentalen Studie von Šmahel, *Revolution*, den zahlreichen Monographien von Thomas A. Fudge, v.a. Fudge, *Trial*, ist exemplarisch auf die biographische Studie von Soukup, Hus, hinzuweisen.

¹⁹ Vgl. den Titel der beiden Bände Braun, *Konzil*, und Badisches Landesmuseum, *Konstanzer Konzil*, die zur Landesausstellung in Konstanz 2013 und 2014 erschienen sind. Schon zuvor sprach Karl-August Fink von der weltgeschichtlichen Bedeutung der Kirchenversammlung. Vgl. Fink, *Bedeutung*.

²⁰ Vgl. Frenken, *Konzil*, S. 62.

²¹ Vgl. Frenken, *Wohnraumbewirtschaftung*. Die Stadt Basel hatte es knapp anderthalb Jahrzehnte später in dieser Beziehung deutlich leichter, da sie sich in Konstanz erkundigen konnte. Vgl. Wackernagel, *Basel*, S. 483.

3. Musikalischer Klang und Stille im Konzilsraum

Ein Konzil, eine Kirchenversammlung war – wie es der Begriff schon nahelegt – vor allem ein kirchlich-theologisches Großereignis, aber nicht nur das, denn es waren nicht allein religiöse und dogmatische Fragen zu lösen, auch weltlich-politische Verhandlungen wurden in diesem Rahmen geführt. Im Kern blieben Konzilien dennoch kirchlich-theologische Veranstaltungen; Johannes Helmrath spricht hier von der „Primärfunktion“²² des Konzils. Im Mittelpunkt dieser Kirchenversammlungen, die im jeweiligen Münster, d.h. in den Bischofskirchen der beiden oberdeutschen Städte, tagten (in Basel auch im Obergeschoss der Nikolauskapelle, dem sog. „Konzilssaal“²³), stand die feierliche Liturgie; mit Sicherheit erklang der einstimmige gregorianische Choral, der *cantus planus*, die offizielle liturgische Musik des westlichen Christentums.²⁴ Für die festliche Feier der Konzilsgottesdienste gab es darüber hinaus eine ganz spezielle Form, die *Ordo de celebrando concilio*,²⁵ die sich von der üblicher Messen unterschied. Man denke nur an die explizite Anrufung des Heiligen

²² Helmrath/Müller, Einführung, S. 22.

²³ Dieser Raum diente normalerweise den Domkanonikern als Versammlungsort. Vgl. <https://www.baslermuenster.ch/bauwerk/rundgang/aussenbau/kreuzgang/niklauskapelle>.

²⁴ Zur weitgehend fehlenden handschriftlichen Überlieferung der Chormusik aus der Konzilszeit vgl. Morent, Choraltraditionen, S. 104–108.

²⁵ Vgl. die grundlegende Studie von Schimmelpfennig, Zeremoniell. Druck der Konstanzer Konzilsordo bei von der Hardt, Magnum Oecumenicum Constantiense Concilium V, S. 103–107.

Geists, von dem sich die Konzilsväter Hilfe für die richtigen Entscheidungen erbaten.²⁶ Der als Choral gesungene Hymnus *Veni creator spiritus* war insofern ein Kernelement in der Liturgie einer Konzilsfeier.

Jede einzelne Konzilssitzung begann mit einem Gottesdienst, der zur Erhöhung der Feierlichkeit mitunter vom Zelebranten, dem Papst oder einem anderen hohen Kleriker gesungen wurde.²⁷ Falls die Gebete vom Zelebranten gesprochen wurden, wurden diese musikalisch umrahmt – die wichtigste Aufgabe der päpstlichen Kapelle.

Die siebenköpfige *schola cantorum* (*cantores* und *thenoristae*, möglicherweise verstärkt durch fünf *cappellani*) sang die Messe (siehe Abb. 1 und 2), vermutlich aber auch andere geistliche Musik, zum Beispiel Motetten. Die bildliche Darstellung der Sänger in zwei unterschiedlich stark besetzte Gruppen, versammelt um zwei Chorbücher, wie sie eine Abbildung im Konstanzer Codex der Richental-Chronik auf fol. 100v zeigt, lässt „auf antiphonisches Singen“²⁸ schließen. Eine überlieferte *Deo gratias*-Motette, mit der zu Ende der Messe mit drei verschiedenen Stimmen auf Schlusssegnen und das *Ite, missa est* geantwortet wurde, zeigt ebenfalls

²⁶ Vgl. dazu zuletzt Cadili, *Pneumatologie*.

²⁷ Zur Liturgie auf dem Constantiense vgl. Koep, *Liturgie*, S. 241–251. Detailliert geht auch Brandmüller, *Konzil I*, auf die Liturgie ein; vgl. etwa S. 159f. Zu Basel vgl. Cadili, *Liturgie*. Ein anonymes Tagebuchbericht schilderte ausführlich den Ablauf der Liturgie der 1. Sitzung am 14. Dezember 1431 (*Concilium Basiliense V*, S. 9–13). Auch nannte er im weiteren Ablauf des Konzilsgeschehens den jeweiligen Zelebranten der in der Konzilsaula gefeierten Gottesdienste (*missam celebravit*), wobei er ausdrücklich erwähnte, ob dieser gesungen hat (*missam cantavit* – ebd., *passim*).

²⁸ Schuler, *Musik*, S. 157f. Das lässt sich auch aus der Darstellung der Papstkrönung in der Konstanzer Richental-Chronik (Konstanz, Rosgarten-Museum, Hs. 1, fol. 103a; siehe Abb. 3) erschließen.



Abb. 1: Päpstliche Kapelle (*schola cantorum*). Wien, ÖNB, Codex 3044 (einst Kloster Ochsenhausen), fol. 57r.



Abb. 2: Päpstliche Kapelle (*schola cantorum*). Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Ettenheim-Münster 11, fol. 40r.

bereits deutlich die Entwicklung zur Mehrstimmigkeit in der geistlichen Musik.²⁹ Dies belegt auch ein Kyrie Dufays. Sein Kyrie ist ein Beispiel dafür, dass Konstanz mit dem Übergang zur Mehrstimmigkeit für einen Wendepunkt in der Musikgeschichte steht, auch wenn bereits Jahrzehnte zuvor, zur Zeit des avignonesischen Papsttums, mit Mehrstimmigkeit in der geistlichen Musik – besonders im Kontext der Marienverehrung – experimentiert wurde.

Das Konstanzer Münster besaß seit dem 12. Jahrhundert eine heute nicht mehr vorhandene Schwalbennestorgel,³⁰ wie sie u.a. noch im Ulmer oder Straßburger Münster erhalten ist. Für Basel ist eine erste Orgel 1303 erwähnt. Zum Ende des 14. Jahrhunderts erfolgte der Einbau einer größeren Schwalbennestorgel, die an der Südwand des Langhauses angebracht wurde und wohl auch in der Konzilszeit existierte.³¹ Eine weitere Orgel ist für St. Peter nachgewiesen.³² Dass diese Orgeln auch gespielt wurden, darf wohl vorausgesetzt werden, auch wenn dies in den zeitgenössischen Schriften nur am Rande erwähnt wird.³³ Reinhard Strohm, ein ausgewiesener Kenner spätmittelalterlicher Musik, nimmt an, dass

²⁹ Strohm, Rise, S. 114. Allerdings ist Strohm der Ansicht, dass Konstanz mehr die Funktion hatte, die polyphonische Entwicklung Westeuropas und Italiens weiterzugeben an Regionen, „where it had scarcely been known before“ (S. 115).

³⁰ Zur Konzilszeit befand sich eine Orgel hinten im Längsschiff, laut Aussage von Wehner, Stadt, S. 147, eine Schwalbennestorgel. Die heutige Orgel an der Westwand des Münsters wurde allerdings erst 1523 eingeweiht. Vgl. Schuler, Musik, S. 154.

³¹ Vgl. <https://www.baslermuenster.ch/bauwerk/rundgang/ausstattung/orgel> sowie <http://basler-muensterkonzerte.ch/die-orgeln-und-organisten-im-basler-muenster/index.html>.

³² Vgl. Wackernagel, Basel, S. 482.

³³ Z. B. wurde die sechzehnte Sessio am 5. Februar 1434 mit Orgelspiel beendet: *Et in organis cum choro finiebatur* (Concilium Basiliense V 79, Zeile 17f.).

die Orgel nur zum Kyrie, bei den Sequenzen und Hymnen, beim *Magnificat* und dem *Te deum* zum Einsatz kam.³⁴ Ob wie andernorts Orgelmusik nur an Sonn- und Festtagen erklang, ihre Klangpräsenz somit künstlich verknappt wurde, um das Kostbare des teuren Instruments zu unterstreichen, ist für die Münsterkirchen in Konstanz und Basel nicht nachzuweisen. Während des Konzils galten hier sicher auch andere Regeln.

Ein weiteres Kernstück der feierlichen Konzilssitzung war die Predigt. Gepredigt wurde viel – Erbauliches und Wegweisendes –, und das nicht nur im Münster, welches für die Kirchenversammlung eigens hergerichtet worden war,³⁵ sondern auch in St. Stephan und in der Kirche des Dominikanerklosters. Mehrere hundert Predigten und *Sermones* sind aus Konstanz bekannt und größtenteils auch erhalten;³⁶ für Basel gilt Ähnliches. Geduld mussten die Zuhörer mitbringen, denn diese Predigten, Reden und vorgetragenen Traktate dauerten mitunter Stunden. Ob dies für den Zuhörer ermüdend war und wie die Predigten von diesen aufgenommen wurden, dürfte am Prediger, an seiner Sprache, der Lautstärke und sicher auch am Thema gelegen haben. Ein Mindestmaß an Ruhe war unerlässlich, damit alle Anwesenden in der Konzilsaula – also die offiziell zugelassenen Konzilsteilnehmer – etwas mitbekamen von dem, was ihnen die Prediger mit auf den Weg gaben bzw. mitgeben wollten, zumindest sofern man genau zuhörte und genügend Latein verstand. Dies

³⁴ Vgl. Strohm, Rise, S. 114.

³⁵ Vgl. dazu Buck, Chronik, S. 19, Z. 9f: *Enmitten uff dem fletz und uff der braiten blatten was ain bredistül gemacht, daruff man in latin predigot*. Auch im Basler Münster lässt sich der Einbau einer Tribüne für die Konzilsteilnehmer nachweisen, unter denen es bekanntlich zu heftigen Streitigkeiten über die Rangordnung der einzunehmenden Sitze kam. Vgl. dazu Helmuth, Rangstreite.

³⁶ Vgl. dazu zuletzt Prietzel, Kommunikation, S. 100: „rund 330 Predigten [sind] belegt. Doch dürften tatsächlich 400 bis 500 Predigten gehalten worden sein“.

dürfte jedoch für die anwesenden Laien, die Fürsten,³⁷ die Adligen und die Gesandten der Städte, soweit sie nicht Kleriker oder studierte Juristen waren, eher die Ausnahme gewesen sein.³⁸ In Predigten wurden grundlegende Aussagen zum Konzil gemacht und dessen Aufgaben und Organisation umrissen, beispielsweise durch den Ordensprokurator der Cluniazenser Jean de Vincelles bei der feierlichen Konzilseröffnung am 5. November 1414³⁹ oder durch Kardinal Zabarella am 16. November anlässlich der ersten feierlichen Konzilssitzung (*sessio generalis*).⁴⁰ Reformen wurden eingefordert und Reformvorschläge vorgelegt;⁴¹ andere *Sermones* hatten hingegen einen eminent (kirchen)politischen Charakter, z.B. Jean Gersons Predigt *Ambulate dum lucem habetis* (Joh. 12,35) vom 22. März 1415, die die Fortführung des Konzils nach der Flucht des Papstes absichern sollte. Am 21. Juli predigte der Pariser Kanzler, unmittelbar nachdem König Sigmund zu Unionsverhandlungen nach Spanien aufgebrochen war, erneut – jetzt zum Thema *Prosperum iter faciat*. Darin reflektierte er ausführlich die bisherigen Leistungen des Konzils.⁴²

Die Stadtbevölkerung stand indes weitgehend außerhalb der Mauern des Kirchenraums; einen ungehinderten Zugang zur Konzilsaula besaß

³⁷ Eine große Ausnahme unter den Laien war sicherlich der polyglott gebildete römische König Sigmund, der wahrscheinlich sieben Sprachen, darunter auch Latein, beherrschte. Vgl. Hoensch, Sigismund, S. 484; Frenken, Sigmund, S. 1374f. Das heißt aber nicht, dass außerhalb klerikaler Kreise keine Mehrsprachigkeit vorausgesetzt werden kann.

³⁸ Mehrsprachigkeit war jedenfalls nicht so selten, wie häufig angenommen wird. Vgl. dazu Rotter-Broman, Multilingualität, S. 176f.

³⁹ *Principes populorum congregati sunt cum Deo Abraham, quoniam dii fortes terre vehementer elevati sunt* (Ps 46,10), wiedergegeben in Cerretanis Konzilsaufzeichnungen: Acta Concilii Constanciensis II, S. 190–196. Vgl. dazu Brandmüller, Konzil I, S. 153f.

⁴⁰ Vgl. Mansi, 27, S. 536–540. Vgl. dazu Brandmüller, Konzil I, S. 160f.

⁴¹ Vgl. dazu noch immer Arendt, Predigten; Stump/Nighman, Register, S. 71–84.

⁴² Vgl. Frenken, Konzil, S. 84–88 und 102. Druckausgabe der Predigten: Glorieux (éd.), Gerson, S. 39–50 [Nr. 210] und S. 471–480 [Nr. 241].

sie nicht. Von dem, was sich im Inneren des Münsters abspielte, von der feierlichen Liturgie, den Predigten, aber auch den Verhandlungen, bekamen Stadtbewohner und normale Besucher der Stadt nur peripher etwas mit, manchmal wohl auch nur gerüchteweise oder vom Hörensagen.⁴³ Ob sie die theologischen Diskussionen, die Spitzfindigkeiten und Streitigkeiten zwischen den offiziellen Konzilsteilnehmern überhaupt verstanden hätten, ist allerdings mehr als zweifelhaft. Es ist aber davon auszugehen, dass die Außenstehenden von der damals im geistlichen Raum erklingenden Musik und dem Gesang etwas mitbekommen haben, selbst wenn es nur wenige zeitgenössische Belege dafür gibt. Auch weiß man nicht, welchen Eindruck dies bei ihnen hinterlassen hat. Bisweilen traten die Sänger und/oder Musiker vor die Türen des Münsters und ließen das Volk, das bei einzelnen Anlässen dicht gedrängt vor der Kirche stand,⁴⁴ am geistlich-musikalischen Geschehen teilnehmen. Feierliche Prozessionen wurden begangen, Motetten erklangen, Schauspiele mit biblischen Themen wurden an hohen Festen oder anlässlich besonderer Ereignisse aufgeführt.⁴⁵ Sänger und Instrumentalisten waren fast immer beteiligt, mal in der Hauptrolle, mal eher am Rande. Aufsehen erregten darüber hinaus die musikalischen Klänge anderer Konfessionen, etwa der

⁴³ Predigten und andere Ansprachen wurden mitunter mitgeschrieben oder später zum Mitschreiben und zur Weiterverbreitung diktiert. Die Sprache blieb aber weiterhin Latein, was für die meisten Menschen in der Stadt eine kaum zu überwindende Verständnishürde gewesen sein dürfte.

⁴⁴ Richental berichtet, dass anlässlich der öffentlichen Papstkrönung Martins V. die päpstlichen Sänger gesungen haben. Bei dem Gedränge (*Und was daz treng als groß [...]*; Buck, Chronik, S. 112, Z. 21) und aufgrund des dadurch ausgelösten erhöhten Lärmpegels habe er jedoch nicht genau hören können, was sie denn gesungen hätten (*Und sungend da also gemach, daz ich es ni[t] verstan mocht*; Z. 24).

⁴⁵ Die Engländer begingen am Festtag des Thomas von Canterbury (28. Dezember 1416) ein großes Fest *gar schon und loblich mit grossem gelüt und grossen brinenden kertzen mit Engelschem süssem gesang, mit den ordnen [Orgel] und mit den prosonen, darüber tenor, discant und medium zu vesperzit* (Konstanzer Handschrift, Kap. 199); vgl. Bruggisser-Lanker, Music, S. 369.

hebräische Gesang der Juden, als sie dem neugewählten Papst bei dessen Umritt durch die Stadt Ende 1417 entgegentraten: *und sungen vast hebraisch*.⁴⁶ Mehr noch zog der orthodoxe Erzbischof von Kiew die Aufmerksamkeit auf sich, als er in seiner Herberge einen Gottesdienst im orthodoxen Ritus mit mehr als 300 Teilnehmern feierte. Zeuge auch dieses Ereignisses war Ulrich Richental: *ich Ûlrich Richental selbs hab gesehen*.⁴⁷

Die Herstellung von Öffentlichkeit und die Einbeziehung der ganzen Stadt in das konziliare Geschehen zeigte sich schon bei der Ankunft der Konzilsteilnehmer (und anderer wichtiger Personen) in Konstanz, auf deren Einzug die sie begleitenden Sänger und Musiker unüberhörbar aufmerksam machten. Sie galt darüber hinaus in erster Linie für besondere Anlässe, wie beispielsweise die Papstkrönung Martins V., die im Freien – auf dem Oberen [Münster-]Hof bei der Pfalz, dem temporären Wohnsitz des Papstes – vorgenommen wurde (siehe Abb. 3).

Dass auch dieser Akt musikalisch umrahmt war, zeigt Richental in seiner Chronik anschaulich.⁴⁸ Aus Freude darüber, dass das Schisma vorbei sei, hatte schon Humbertus de Salinis 1409 nach geglückter Papstwahl in Pisa sein *Gloria iubilacio* komponiert, zu diesem Zeitpunkt allerdings noch etwas verfrüht.⁴⁹ Musikalisch begleitet waren wohl auch die zahlreichen öffentlichen Segensspendungen für das Volk durch Papst

⁴⁶ Vgl. Buck, Chronik, S. 114 (Zitat Z. 5).

⁴⁷ Vgl. Buck, Chronik, S. 122–125 (Zitat S. 122, Z. 14). Vgl. dazu Kohlschein, Beschreibung, S. 234–241.

⁴⁸ Vgl. Buck, Chronik, S. 112; vgl. auch Bruggisser-Lanker, Music, S. 372.

⁴⁹ Strohm, Rise, S. 114, hält es für denkbar, dass „it may well have been repeated at Constance“.

und hohe Prälaten, die Kerzensegnungen, bei denen die geweihten Kerzen anschließend in die Zuschauermenge geworfen wurden (siehe Abb. 4).



Abb. 3: Papstkrönung Martins V. am 21. November 1417 auf dem Oberen [Münster-]Hof. Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs 1, fol. 103v.



Abb. 4: Päpstlicher Segen durch Papst Johannes XXIII. am 10. März 1415 vom Erker des Bischofspalasts am Oberen [Münster-]Hof. Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs 1, fol. 37v/38r.

Als Bewohner einer Bischofsstadt waren die Konstanzer wie später die Basler mit vielen Ritualen des kirchlichen Lebens vertraut; sie besaßen „liturgical literacy“.⁵⁰ Auch als Laien wussten sie, welche Rolle sie zu spielen und wie sie sich zu verhalten hatten.⁵¹ Gewiss war dies bei der Wahl ihrer Städte zu Konzilsorten von nicht zu unterschätzendem Belang gewesen, allein schon, um künftige Störungen zu vermeiden. Der Einzug des Papstes (*adventus papae*) im Herbst 1414 folgte in vielem dem Zeremoniell des ersten Einzugs eines neuen Bischofs in seine Bischofsstadt.

⁵⁰ Rathmann-Lutz, Räume, S. 300.

⁵¹ Vgl. Maurer, Konzil, S. 162f.; zu Basel vgl. Rathmann-Lutz, Räume, S. 299f.

So *lütet man all glogen*.⁵² Es war im Grunde also nichts Neues. Dieses Wissen um die richtigen Rituale erleichterte es den Konstanzern zweifellos, sich auf die neue und für sie ungewohnte Situation einzustellen, dass jetzt ein leibhafter Papst und viele andere hohe geistliche Würdenträger in den Mauern ihrer Stadt weilten.

Der Glockenschlag kündigte kirchliche Ereignisse an (siehe Abb. 5).⁵³ Das ein- oder dreimalige Läuten der großen Glocke rief die Konzilsteilnehmer ins Münster, den Tagungsort des Konzils.⁵⁴ Bei festlichen Anlässen läuteten die Glocken in der Stadt drei- oder auch fünfmal zu den *Laudes*, dem Morgengebet in der Tradition der Mönche. Wenn ein besonderes Ereignis anzukündigen war, wie etwa die Unterzeichnung der *Ca-*



Abb. 5: Konstanzer Dächerlandschaft mit Blick auf St. Johann. Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs 1, fol. 67r (Detail).

⁵² Richental-Chronik, Aulendorfer Codex (Kap. 25); Buck, Chronik, S. 14, Z. 35.

⁵³ Vgl. Schuler, Musik, S. 162f. (mit Detailnachweisen).

⁵⁴ Vgl. Buck, Chronik, S. 17, Z. 7–9 und 17 (u.ö.); vgl. auch Schuler, Musik, S. 163.

pitula Narbonnensia, die der Union den Weg ebnete, oder wichtige Entscheidungen getroffen wurden, als etwa im Herbst 1417 nach langen, mühsamen Verhandlungen eine Einigung für die bevorstehende Papstwahl erreicht worden war, *lut man drümal laudes*.⁵⁵ In Basel geschah dies beispielsweise, als die Auflösungsbulle des Konzils durch Eugen IV. förmlich zurückgenommen (5. Februar 1434)⁵⁶ und der Friedensschluss zwischen Burgund und Frankreich (Vertrag von Arras, 20. September 1435) verkündet wurde. Geläutet wurde darüber hinaus beim Singen des *Te Deum* und während der Prozessionen.

Feierlich wurden insbesondere die Festtage des kirchlichen Kalenders begangen. Das nahm auch das gemeine Volk wahr, denn das kirchliche Geschehen verlagerte sich teilweise aus dem geschlossenen Raum der Konzilsaula heraus: Unter Beteiligung der Stadtbewohner fanden Prozessionen statt, z.B. an Fronleichnam und zu vielen anderen Gelegenheiten; aus Basel wurden auch gemeinsame Bittgänge *propter magnam pestem* durchgeführt.⁵⁷ Das *Te Deum laudamus* konnte gemeinsam gesungen werden,⁵⁸ so etwa nach der Willenserklärung Johannes' XXIII. vom 1. März 1415, auf sein Amt zu verzichten. Darauf begannen nach einem anwesenden Chronisten die päpstlichen Sänger das *Te Deum* anzustimmen, worauf König Sigmund und das Volk einfielen.⁵⁹ Ebenso waren die feierlichen Begräbnisse hoher geistlicher Würdenträger – etwa einzelner Kardinäle (Marramaldi, Zabarella) oder des einflussreichen

⁵⁵ Buck, Chronik, S. 99, Z. 26.

⁵⁶ Vgl. Wackernagel, Basel, S. 503.

⁵⁷ Vgl. Rathmann-Lutz, Räume, S. 289, 297.

⁵⁸ Vgl. Strohm, Rise, S. 106.

⁵⁹ So der Bericht des Reinbold Slecht, eines zeitgenössischen Chronisten aus Straßburg. Vgl. Fester, Fortsetzung, S. 134; Schuler, Musik, S. 157. Zum Chronisten vgl. Studt, Slecht.

englischen Bischofs Robert Hallum – öffentliche Ereignisse, die die bürgerlich-laikale wie die klerikal-domkapitelische Stadtgesellschaft mittrugen.⁶⁰

Ein Schauspiel ganz eigener Art stellte sicher auch die Benediktinerprozession nach Petershausen dar, als die Äbte zu zweit nebeneinander, stillschweigend bzw. mit leisem Gesang sowie gemessenen Schrittes den Rhein querten (siehe Abb. 6).⁶¹

⁶⁰ *Und giengend da mit der lich patriarchen, cardinäl, ertzbischoff, bischoff und all geistlich prelaten und pfaffen, unßer herr der küng, all fürsten und herren und sust vil volks, und vor und nach im by lxxx großer brinnender kertzen* (Buck, Chronik, S. 97, Z. 8–11). Vgl. dazu Maurer, Konzil, S. 165–168.

⁶¹ *... und giengen von Petershusen vast zuchtekllich mit stillem und gmachem gesang, ye zwen mit ain ander [...] An dem crützung waren wol xxxvj rechter äpt, zwölff bröbst und sust munch ihr ordens cclxxij, all in schwartzen kutten* (Buck, Chronik, S. 86, Z. 1f.).



Abb. 6: Prozessionszug der Mönche. Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs 1, fol. 51r (Detail).

Wenn man insofern vom Klangraum Konzilsstadt spricht, dann gehört als ein zentrales Element auch die Stille dazu, denn sie korrespondierte mit dem Lärm und dem vielfältigen Getöse, das die Stadt zumeist beherrschte.⁶² Umso stärker wird das Besondere, das Aufmerksamkeit Erheischende oder auch Feierliche des Moments betont, das durch das explizite Schweigen unterstrichen wird. So hielt die Stadt den Atem an, als es im Herbst 1417 ins Konklave, d.h. zur Papstwahl ging.⁶³ Die täglichen Prozessionen von 150 Domknaben, die Hymnen singend um das Konzilsgebäude schritten, hinterließen einen tiefen Eindruck: Angeblich sollen die Gesänge wie Engelsstimmen von den im Konklave Versammelten wahrgenommen worden sein und sie zu einer schnellen Entscheidung gebracht haben.⁶⁴ Nach der Bekanntgabe des Ergebnisses dürfte große Freude geherrscht haben: Einmal mehr läuteten die Glocken.⁶⁵

Für die Bewohner der Stadt Konstanz, aber auch für die vielen anderen Menschen, die nicht als offizielle Konzilsteilnehmer an den Bodensee gekommen waren, lief das kirchliche Leben unter den besonderen Umständen der hier tagenden Kirchenversammlung nahezu wie gewohnt weiter. Die Pfarrkirchen boten ihr übliches Programm, fast wie immer: Gottesdienste, Predigten, Beichtgelegenheiten, Taufen, Hochzeiten, Bestattungen. Religion prägte das Alltagsgeschehen der

⁶² Vgl. Bruggisser-Lanker, Music, S. 352f.

⁶³ Zur Papstwahl vgl. die ausführliche Darstellung bei Brandmüller, Konzil II, S. 358–370: Nach vollendeter Wahl wurde das Tor zum Konklavegebäude geöffnet und das *Habemus papa* verkündet (vgl. S. 369).

⁶⁴ So berichtete der Aragoneser Gesandte Felip de Malla an seinen König (Schilderung der Vorgänge im Konklave. Konstanz [1417] November 17: Acta Concilii Constanciensis IV, S. 147–155, hier 151: *Durant lo present scrutini ho publicacio e connumeracio de vots passa la processo costumada, en la qual se cantaven himpnes e cants divinals, que parie, fossen celestials cantichs*). Nach der Darstellung Kardinal Fillastres soll die Wahlentscheidung für Martin V. just in dem Moment gefallen sein, als der Gesang der Domknaben im Inneren des Konklavegebäudes zu hören gewesen war. Vgl. Acta Concilii Constanciensis II, S. 159 Z. 14–18.

⁶⁵ Vgl. Buck, Chronik, S. 109, Z. 1.

Stadtgesellschaft wie das Leben jedes Einzelnen. Die Welt des Mittelalters war darin noch eine ganz andere als die heutige. Der Glaube an Gott und das Christentum standen für den einfachen Mann, den Bettler, Bauern oder Bürger, ebenso wie für den Adel und den König im Mittelpunkt; für den Klerus sowieso. Das Christentum war Kompass, die Kirche und ihre Lehre Leitfaden auch für die Bewältigung des alltäglichen Lebens.⁶⁶ Das Glockengeläut, die Gottesdienste, die kirchlichen Feste, die Prozessionen aus unterschiedlichsten Anlässen gehörten zur Normalität städtischen Lebens.

Das Beispiel der Glocken zeigt aber auch, wie eng die geistlich-religiöse Sphäre mit der profanen, weltlichen verwoben war. Glocken riefen nicht nur zum Gottesdienst, sie dienten auch der Einteilung des Tagesablaufs und zeigten die Stunde an. Sie regelten damit auch das Arbeitsleben, sie gaben der Zeit eine Struktur.⁶⁷ Das Läuten zur Unzeit sorgte für erhöhte Aufmerksamkeit. Es konnte eine Sensation ankündigen, vielleicht auch eine Gefahrenlage. Richental berichtet beispielweise vom Läuten der Sturmglocken.⁶⁸ Dass der Turm mittelalterlicher Kirchen mit einer Brandwache besetzt ist, war nichts Ungewöhnliches. Ebenso erspähte man von hier den anrückenden Feind. Die Vielzahl der Kirchen, Klöster und ähnlicher Einrichtungen mit Glockenstuhl konnte die Stadt schier zum Erbeben bringen. Trotz der Häufigkeit des Glockenläutens wurde es damals aber kaum als Ruhestörung wahrgenommen. Aus den Quellen wird deutlich, dass in Städten, die mit dem Interdikt belegt waren, keine Glocken geläutet wurden. Zum Gottesdienst wurde nicht gerufen, denn es gab keinen. So verstummte auch die (geistliche) Musik.

⁶⁶ Vgl. exemplarisch Rippmann, Frömmigkeit.

⁶⁷ Vgl. Buck, Dimensionen, S. 409.

⁶⁸ Vgl. Buck, Chronik, S. 99, Z. 4f.: *An Sant Michels tag [29. September 1417] zu nacht umb die wingloggen [die Komplet, d.h. nach Sonnenuntergang], do komend viel tonder und blitzgen. Und lut man für daz wetter.*

Diese Stille wurde von den Stadtbewohnern als bedrohlich, zumindest als unangenehm empfunden, nicht nur weil das erhoffte Seelenheil in Gefahr geriet.⁶⁹ Es störte auch die gewohnte Orientierung und brachte die alltäglichen Abläufe des Lebens und der Arbeit erheblich durcheinander. Aus Konstanz ist nicht bekannt, ob über die Stadt während des Konzils ein Interdikt verhängt worden war, wohl aber aus Basel: Nachdem es im Rangstreit zwischen den Spaniern und Engländern innerhalb des kirchlichen Raums zu einem handfesten Streit gekommen war, der in einer allgemeinen Prügelei ausartete, war ein dreitägiges Interdikt verhängt worden.⁷⁰

In den Prozessionen wiederum war man vereint: die Konzilsteilnehmer und -besucher ebenso wie die Bewohner der Stadt, Kleriker wie Laien. Gemeinsam zog man durch die Straßen, wenngleich geordnet nach Rang und Stand – ein Spiegelbild der bestehenden sozialen Ordnung.⁷¹ Auch städtisch-bürgerliche Abordnungen gingen mit, von den Musikern ganz zu schweigen: Begleitet wurden die Prozessionen von Sängern und verschiedenen Instrumentalisten, von Bläsern und Trompetern und ebenso den Glöckchen schwingenden Domknaben (siehe Abb. 7).

⁶⁹ Zum Interdikt vgl. zuletzt die Beiträge in dem Sammelband von Daniels u.a., *Interdikt* (mit Nachweisen). In diesem Kontext ist auch auf das der Stadt Konstanz von Martin V. am 22. April 1418 zum Abschied verliehene Privileg hinzuweisen, das die Erlaubnis gab, bei Kriegszügen die Messe auch an indizierten Orten lesen zu dürfen. Darüber hinaus wurde die Stadt Konstanz vom Interdikt befreit, wenn sich ein Exkommunizierter vorübergehend in ihren Mauern aufhielt. Vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen Frömmigkeit waren dies außerordentlich bedeutsame Vergünstigungen, um das ordnungsgemäße kirchlich-religiöse Leben auch in Ausnahmesituationen aufrechterhalten zu können.

⁷⁰ Vgl. Wackernagel, Basel, S. 497.

⁷¹ Dies ließ sich insbesondere an den Fronleichnamsprozessionen beobachten. Vgl. dazu die Abbildungen der Konstanzer Richental-Chronik, fol. 51b–53a.



Abb. 7: Glöckchen schwingende Domknaben auf der Fronleichnamsprozession. Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs 1, fol. 49v (Detail).

Unmittelbar vor dem Prozessionskreuz, dem Allerheiligsten und dem Papst schritten die päpstlichen Sänger.⁷² Bis zu 10.000 Teilnehmer nahmen laut Richental teil, als es über die Rheinbrücke nach Petershausen ging; die Brücke drohte aufgrund des Massenansturms einzustürzen.⁷³ Wer nicht mitging, wurde als Zuschauer am Rand des Prozessionswegs in das Geschehen miteinbezogen. Beim Passieren des Allerheiligsten beugten sie das Knie und bekreuzigten sich. Am Kopf des Pferdes, das die Monstranz und zwei brennende Kerzen trug, war ein hell klingendes Glöckchen befestigt, womit es unüberhörbar in dem Gedränge war. Den aus frühchristlicher Zeit stammenden Hymnus *Te Deum* sangen schließlich alle miteinander. Auf den Basler Fronleichnam- und Heiligblutprozessionen wurde der Hymnus *Pange lingua gloriosi* gesungen, dessen Komponist Nicolas Merques aus Arras sich über viele Jahre in der Konzilsstadt aufhielt.

⁷² Eine genaue Analyse des Aufbaus eines Prozessionszugs gibt Schenk, *Lesbarkeit*, S. 279–297. Zum Umritt Felix' V. in Basel nach seiner Papstkrönung am 24. Juli 1440 vgl. Wackernagel, *Basel*, S. 530.

⁷³ Vgl. Buck, *Chronik*, S. 56, Z. 6–8.

Im Schnittpunkt geistlicher und weltlicher Sphäre lag die Auseinandersetzung mit den Häretikern. Bei Verstocktsein sorgte das *bracchium seculare*, der weltliche Arm, für die Vollstreckung der Strafe. Das war auch im Fall des tschechischen Reformators Jan Hus so: Nachdem ihn das Konzil zum Feuertod verurteilt hatte – zur Bekanntmachung des Urteils traten die Trompeter (*prussuner*) in Aktion –, wurde dem Verurteilten rituell seine Priesterkleidung entrissen,⁷⁴ ihm anschließend die Häresiarchen-Mütze aufgesetzt⁷⁵ und er auf den Brüel geführt, den städtischen Festplatz vor den Mauern. Ganz Konstanz war auf den Beinen, so viele, dass sie über die Brücke am Stadttor nur in kleinen Gruppen gehen konnte, weil *man forcht di brugg bräch*.⁷⁶ Was während der Hinrichtung passierte, wurde von den Zeitgenossen unterschiedlich wiedergegeben, wohl auch mit propagandistischer Absicht. Als Hus verbrannt wurde, soll er auf dem Weg zur Hinrichtungsstätte erst laut gesungen und gebetet – *Christe, fili Dei vivi, miserere nobis* aus der Allerheiligenlitanei – und bei seiner Verbrennung laut geschrien haben (so Richental);⁷⁷ der tschechische Zeuge Peter von Mladoniowitz lässt ihn dagegen heiter und still ins Gebet versunken sterben.⁷⁸

⁷⁴ Vgl. Schimmelpfennig, Degradation. Bildlich dargestellt wird dieser Vorgang etwa in der ehemals Ochsenhausener Handschrift der Richental-Chronik (heute: Wien, ÖNB, Codex 3044, fol. 81v), die um 1460 entstanden ist.

⁷⁵ Richental schreibt: *Und hat ain wiß infel uff sinem hopt [mit bappir gemacht], als dann hernach gemälet stätt, da stünden an [gemaultt] zwen tüfel und ye enmitten geschriben: Herestarcha, daz ist so vil geredt als ain ertzbischof aller kätzer* (Buck, Chronik, S. 64, Z. 28–65, Z. 2).

⁷⁶ Buck, Chronik, S. 65, Z. 11.

⁷⁷ *Do gehüb er sich mit schryen vast übel und was bald verbrunnen* (Buck, Chronik, S. 65, Z. 27f.).

⁷⁸ Vgl. Bujnoch, Hus, S. 253.

4. Die Wahrnehmung der weltlichen Obrigkeit

Die politische Dimension des Konzils machte sich ebenfalls im städtischen Klangraum bemerkbar, am besten zu hören in der Anwesenheit der Herolde und der sie begleitenden *pfiffer, prussuner und spillüt*.⁷⁹ König Sigmund hatte seine eigenen Leute nach Konstanz mitgebracht, vom Rat der Stadt wurden sie sogar eigens beschenkt.⁸⁰ Nachdem Papst Johannes, um einem Rücktritt zu entgehen, bei Nacht und Nebel aus Konstanz geflohen war, ritt der König mit seinen Begleitern am darauffolgenden Morgen durch die Stadt, um Bewohner, Fremde und insbesondere die Kaufleute zu beruhigen und zum Bleiben zu überreden. Posaunisten, Trompeter und Bläser auf Holzinstrumenten (Schalmeien, Pommern) sorgten dafür, dass der König sich um fehlende Aufmerksamkeit nicht sorgen musste. Sein Einsatz hat sich gelohnt, das drohende Chaos blieb aus und das Konzil konnte fortgesetzt werden. Ähnlich lief es ab, als der König die ihm vom Papst erhaltene goldene Rose auf einem Umritt in der Stadt präsentierte. Bei Richental ist Sigmund in Begleitung von vier Trompetern (vorne: s-förmig gebogenes Instrument) und drei Pfeifern (dahinter, mit Pommern, einem schalmeien-ähnlichen Holzblasinstrument) zu sehen (siehe Abb. 8). Der von ihnen produzierten lauten Musik konnte sich wohl niemand entziehen. Bruggisser-Lanker spricht hier zu recht von einem „lautstarke[n], buchstäblich überwältigende[n] Geschmetter“.⁸¹

⁷⁹ Allein König Sigmund soll 24 Herolde mitgebracht haben: *Recht herolden der kung mit xxiiij mit ir knechten* (Buck, Chronik, S. 206, Z. 20). Insgesamt zählte Richental 45 (vgl. Aulendorfer Codex, S. 183).

⁸⁰ Deren Anzahl belief sich auf 345, allein als Begleiter von Fürsten und Herren. Vgl. Buck, Chronik, S. 183. Die Zahlungen sind registriert in: Stadtarchiv Konstanz, Ratsbuch 1414–1419. Abt. B I, Fasc. 2, 27 (zum 23. Januar 1415); vgl. auch Schuler, Musik, S. 163f. Ebenso wurden sie in Basel 1433 vom Rat der Stadt beschenkt. Vgl. Ernst, Spielleute, S. 222.

⁸¹ Bruggisser-Lanker, Music, S. 357.



Abb. 8: König Sigmund bei seinem Umzug durch die Stadt, begleitet von Trompetern (im Ausschnitt) und Pfeiffern. Wien, ÖNB, Codex 3044 (einst Kloster Ochsenhausen), fol. 62r.

Auch andere Fürsten hatten ihre Trompeter und Pfeiffer an den Bodensee mitgebracht. Für erhebliches Aufsehen sorgten im Januar 1415 die sieben Bläser des Earl of Warwick, Richard Beauchamp. Wie Richental festhielt, *prusonettend [sie] übereinander mit dry stimmen, als man gewonlich singet*⁸² – ein deutlicher Beleg für ein Experimentieren mit polyphonem Musizieren, das auch zu anderen Gelegenheiten in Konstanz zu hören war.

Andere politische Akte waren ebenfalls musikalisch umrahmt, etwa die zahlreichen vom König vorgenommenen Belehnungen, besonders die des Nürnberger Burggrafen Friedrich (VI.) mit der Brandenburger Kurfürstenwürde. Ein Augenzeuge berichtete: *Und do fiengen an die prosuner an prusunen in widertritt und die pffifer. Darnach war ein gantze stille gemacht. In der stille ruft man Burggraf Fridrichen [...].* Nachdem er den Schwur geleistet hatte, heißt es bei Richental weiter: *Do stuend der kaiser uff, do viengen all pffifer und prosuner an pffiffen und prusunen, so strencklich, das nieman sin eigen wort wol hören mocht.*⁸³ „Der Kontrast zwischen Achtung gebietender Stille und ohrenbetäubendem Getön hätte nicht größer sein können“.⁸⁴

⁸² Richental-Chronik, Konstanzer Version, fol. 27b.

⁸³ Vgl. Buck, Chronik, S. 88–90 (Zitat S. 90, Z. 4–6).

⁸⁴ Bruggisser-Lanker, Music, S. 352.

5. Die Geräuschkulisse des städtischen Alltags

Wenn man den Klangraum ‚Konzilsstadt‘ erkunden will, dann interessiert natürlich auch, was sich außerhalb des engeren kirchlich-theologischen Geschehens und abseits der kirchlichen Räume abspielte.

Der ‚normale‘ städtische Alltag ist geprägt von vielfältigen Geräuschen und Klangphänomenen; die geschäftige Betriebsamkeit und der damit einhergehende hohe Lärmpegel ebte lediglich an Sonn- und Feiertagen etwas ab. Wo viele Menschen zusammenkommen, geht es üblicherweise laut und lärmig zu, auch unabhängig von irgendwelchen mehr oder weniger spektakulären Großereignissen. Je größer die anwesende Menge, desto ohrenbetäubender wird es. Um wahrgenommen zu werden und sich auch selbst Gehör zu verschaffen, musste der latent herrschende Geräuschpegel erst einmal überwunden werden. Lautes Rufen, Geschrei und Pfiße sorgten unter diesen Umständen für die notwendige Kommunikation. Ein Brennpunkt des Lärms waren zweifelsohne die städtischen Märkte, die an unterschiedlichen Standorten lagen. Das betriebsame Marktgeschehen, das Feilschen um Preise, die Händler und Marktschreier, die auf ihre Waren aufmerksam machen wollten, ließ die Geräuschkulisse mitunter gewaltig anschwellen.⁸⁵

⁸⁵ Wie in anderen Städten auch gab es in den beiden Konzilsorten unterschiedliche Plätze für die verschiedenen Produkte (Fischmarkt, Viehmarkt, Fleisch- und Brotbänke etc.), die dort gehandelt bzw. verkauft wurden. Ein Hinweis sind die toponymen Bezeichnungen, die sich teilweise bis in die heutige Zeit erhalten haben.



Abb. 9: Konstanzer Marktszene (mit Hund). Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Ettenheim-Münster 11, fol. 18v (Detail).

Von Basel heißt es bezeichnenderweise: „Die innere Stadt bietet dauernd das Bild eines großen Jahrmarktes“.⁸⁶ Von den Straßenmusikern, den fahrenden Spielzeugen, die die Straßen und Plätze der Stadt bevölkerten, war schon die Rede. Zweifellos war das Angebot auf diesen Märkten, während das Konzil stattfand, größer als zu Normalzeiten, selbst wenn sich nicht jedermann all das, was lautstark beworben wurde, leisten konnte. Großen Lärm verursachte allein schon die Warenanlieferung: das Quietschen der Räder in den städtischen Gassen,⁸⁷ das Schreien der Fuhrleute (siehe Abb. 10). Auch an der Konstanzer Schiffslände, dem Hafen, einem wichtigen Umschlagplatz für Nachschub und Versorgung der Stadt und ihrer Gäste, ging es wohl laut zu.

⁸⁶ Wackernagel, Basel, S. 309.

⁸⁷ Neben den ortsansässigen Handwerkern und Händlern kamen auch auswärtige täglich in die Stadt: *Darzu waren och viel frömder brottbecken zu Costentz, die täglichen uff den ma[r]ckct büchend. Och waren brottbeken, die hattend ringe öfelin, die sy karren fürtend, darinn sy besteten, ring und bräschelen büchend* (Buck, Chronik, S. 25, Z. 20–22).



Abb. 10: Zweirädriger Karren mit Backofen für Brot oder Pasteten. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Ettenheim-Münster 11, fol. 26r (Detail).

Eine weitere Lärmquelle waren die zahlreichen Handwerker, die Waren und Dienstleistungen in ihren Häusern bzw. Werkstätten anboten. Diese arbeiteten häufig bei offener Tür und nutzten so das natürliche Licht. Mangels entsprechender Auslagen hielten sie für die potenzielle Kundschaft mit ihren vielfältigen Bedürfnissen und Wünschen Türen und Tore weit geöffnet. Eine prosperierende Wirtschaft hatte gewiss auch ihre Schattenseiten, wie der stete Lärm, Dreck und Gestank – selbst wenn dies kaum Eingang in die überlieferten Quellen fand.

In den Wirtshäusern, Tavernen und den ‚Stuben‘, den Versammlungsräumen der Korporationen, dürfte es gleichfalls kaum ruhig zugegangen sein, ebenso wenig auf den Tanzböden und -plätzen. Überall dort – und sicherlich auch in Privathäusern – wurde selbstverständlich

auch gesungen und Musik gemacht, über die man aber insgesamt wenig weiß. So wird von Geigenspielern, Lautenisten und „other performers of ‚soft music‘ (*basse musique*)“⁸⁸ berichtet. Bei steigendem Alkoholkonsum und mit fortgeschrittener Dauer des Abends gab es bisweilen auch Streit – unflätige Beschimpfungen, vielleicht sogar Prügeleien und Messerstechereien,⁸⁹ was wohl kaum geräuschlos abgelaufen sein wird.

In einem solchen Umfeld sang (und spielte vielleicht auch auf einer Laute, einer Fidel oder einer Harfe) ein Oswald von Wolkenstein,⁹⁰ vermutlich aber nur für ein ausgewähltes adliges Publikum, jedenfalls kaum für das ‚gemeine Volk‘. Dieses hätte sicher die vielen Anspielungen in seinen Liedern nicht verstanden.⁹¹ Was der Südtiroler Ritter gespielt hat, ist nicht bekannt. Allerdings lässt sich anhand der Anordnung in seinen Liederhandschriften das ‚Konstanzer‘ Repertoire Oswalds zumindest teilweise rekonstruieren.⁹² Vorwiegend sind es Kontrafakturen (d.h. neue Texte auf bekannten Melodien) von *Chansons* des internationalen Stils,

⁸⁸ Strohm, Rise, S. 119.

⁸⁹ Vgl. dazu die Angaben zu den während der Konzilszeit begangenen Straftaten in: Stadtarchiv Konstanz, Ratsbuch 1414–1419. Abt. B I, passim; vgl. auch Maurer, Konstanz II.

⁹⁰ Vgl. dazu Lewon, Oswald, S. 134–147; Herweg, Sänger, S. 148f. (mit weiterer Literatur). Allgemein zuletzt der Sammelband Müller/Springeth, Oswald. Die Instrumente, die Oswald spielen konnte, nennt er selbst, etwa in *Es fügt sich* (Kl. 18), Str. 2, V. 8: *auch kund ich fidlen, trummen, paugken, pfeiffen*, oder in *Wol auff, wol an* (Kl. 75), Str. 1, V. 5f.: *Tanzen, springen, / härpfen, singen*. Bestätigt werden diese Angaben durch ein Rechnungsbuch von 1418, in dem das Inventar der Burg Hauenstein unmittelbar nach der Inbesitznahme durch Oswald vermerkt ist. Vgl. Schwob, Lebenszeugnisse, S. 301 [Nr. 84]).

⁹¹ „Die Sphären [zwischen den einzelnen Schichten] können sich zu einem gewissen Grade überschneiden haben, der Kreis aber blieb elitär, denn was Oswald verfasste, war kein ‚Mainstream‘. Er war nicht darauf angewiesen, über sein unmittelbares Umfeld hinaus verstanden zu werden und wollte es vielleicht nicht einmal“ (Lewon, Oswald, S. 141f.).

⁹² Vgl. dazu Lewon, Oswald, S. 131–135.

vor allem französischen, burgundischen und italienischen Ursprungs.⁹³ Reinhard Strohm vermutet, Oswalds Lieder waren „a representative sample of the secular songs that could be heard during the Council“.⁹⁴ Hinweise sprechen ebenso dafür, dass der Südtiroler in Konstanz mit der Mehrstimmigkeit intensiver in Berührung kam und diese für seine eigenen Lieder adaptierte.⁹⁵ Denkbar wäre auch, dass Oswald hier – wie einige Jahre später auch Dufay – Impulse für Trinklieder, vielleicht auch Liebeslieder bekam (*Vier hundert jar auff erd*, Kl. 88). Darüber hinaus erzählt er in seinen Liedern – stark subjektiv gefärbt durch Betonung des Ichs, teils satirisch überzeichnend – von seinen Reisen und Erlebnissen (*Es fügt sich*, Kl. 18; *Es ist ein altgesprochener rat*, Kl. 19), kokettiert mit seiner Vielsprachigkeit (*Bog dep’ mi was dustu da*, Kl. 119)⁹⁶ und berichtet von seinen Begegnungen und den Erfahrungen mit König und Fürsten.⁹⁷ Nicht zuletzt äußert er sich kritisch zum Konstanzer Konzil, den hohen Preisen

⁹³ Vgl. dazu die Tabelle von 11 Liedern, abgedruckt bei Strohm, *Rise*, S. 120; Bruggisser-Lanker, *Music*, S. 366–368. Damit korrespondiert im Übrigen die Tatsache, dass zeitgenössische italienische Handschriften aus dieser Zeit Stücke in unterschiedlichen Sprachen enthielten. Vgl. Rotter-Broman, *Musikkultur*, S. 185–189. Zu den kompositorischen Fähigkeiten des Südtiroler Ritters, der die Mensuralnotation wohl kaum beherrschte, und den daraus erwachsenden Konsequenzen vgl. Busse Berger, *Kontrafakta*, S. 198f. und 203.

⁹⁴ Strohm, *Rise*, S. 121.

⁹⁵ Vgl. Lewon, *Oswald*, S. 134.

⁹⁶ In diesem Lied verwendet Oswald immerhin fünf Sprachen. Vgl. auch *Es fügt sich* (Kl. 18), Str. 2, V. 5–7: *franzoisch, mörisch, katlonisch und kastilian, / teutsch, latein, windisch, lampertisch, reuschisch und / die zehen sprach hab ich gebraucht*, wo er seine Sprachkenntnisse dem Zuhörer ausbreitet. Bereits seit Mitte des 14. Jahrhunderts existierten in Italien bi- und trilinguale Liedtexte, etwa bei Antonio Zaccara da Teramo. Vgl. Rotter-Broman, *Musikkultur*, S. 185–189. Zaccara befand sich im Umfeld Johannes’ XXIII., begleitete ihn aber nicht nach Konstanz; er starb vor dem 17. September 1416. Vgl. Zimei, *Zaccara*, S. 300.

⁹⁷ Vgl. *Es ist ein altgesprochener rat* (Kl. 19); vielleicht auch aus der Rückschau: *Wer machen well sein peutel ring* (Kl. 45).

am Konzilsort (*Der seines laids ergeczet well fein*, Kl. 123), der Geldabschneiderei⁹⁸ etc. Bekannt ist, dass der Wolkensteiner in der zweiten Jahreshälfte 1432 auch auf dem Basler Konzil war.⁹⁹ Ob er jedoch dort musikalisch aktiv war, entzieht sich unserer Kenntnis.

Erwähnt seien von den zeitweilig sich am Bodensee aufhaltenden ‚Liedermachern‘ ferner Hugo von Montfort¹⁰⁰ und der Spanier Mossen Borra, von dem man weiß, dass er durch seine Fähigkeiten zur Unterhaltung am Hof der Könige von Aragon einen steilen gesellschaftlichen Aufstieg geschafft hatte.¹⁰¹ Als Musiker, Schauspieler, Possenreißer und Spaßmacher war er eine Attraktion, die vom römischen König geschätzt und reich belohnt wurde. Sein musikalisches Repertoire ist im Einzelnen aber nicht bekannt.

Von Tanzveranstaltungen ist auch in Basel die Rede, für die damals einschlägig bekannte Größen wie etwa der Italiener Domenico da Piacenza¹⁰² komponierten. Auch andere Musiker schrieben neben geistlicher Musik auch weltliche Lieder, so die bereits genannten Brassart, Merques oder Gilles des Bins dit Binchois,¹⁰³ die u.a. Liebespoesie vertonten. Offenbar gefiel das auch vielen Klerikern,¹⁰⁴ selbst wenn dies die geistliche

⁹⁸ Vgl. KL 123, Str. 3, V. 1f.: *Do ich gedacht an Podemsee, / ze stund tet mir der peutel we.*

⁹⁹ Belegt ist dies durch das Beglaubigungsschreiben für Oswald an Herzog Wilhelm von Bayern, Sigmunds Vertreter auf dem Basler Konzil (Parma, 19. Mai 1432: RI XI/2, 214 [Nr. 9141]). Vgl. Frenken, Internationales Flair, S. 939, Fußnote 82.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Wachinger, Art. „Hugo von Montfort“, Sp. 243–251; Brunner, Art. „Hugo von Montfort“, Sp. 477f. Seine Minnelieder wurden von seinem Knappen Bürk Mangolt 1414/15 aufgeschrieben und vertont

¹⁰¹ Vgl. dazu Frenken, Hofnarr, S. 167; Frenken, Internationales Flair.

¹⁰² Vgl. dazu Daniels, Domenico.

¹⁰³ Vgl. dazu Korth, Binchois.

¹⁰⁴ Vgl. Strohm, Rise, S. 119.

Obrigkeit weniger schätzte. Es ist gewiss kein Zufall, dass das Basler Konzil das Spielen weltlicher Musik in kirchlichen Räumen untersagte.¹⁰⁵ Vermutlich zielte dieses Verbot insbesondere auf eine verbreitete Praxis „des Versehens der bekannten weltlichen Lieder mit einem neuen geistlichen Text (*contrafactum*) – und dessen Verwendung in der Liturgie“.¹⁰⁶

Ein anderer Höhepunkt öffentlicher Unterhaltung waren die mehrfach belegten Turnierkämpfe. Für die gebotene Aufmerksamkeit sorgten einmal mehr die (fürstlichen oder königlichen) Bläser. Selbst der König machte (unerkannt hinter einem Visier) mit – lautstark bejubelt von den Zuschauern, als er sich nach erfolgreichem Duell zu erkennen gab (siehe Abb. 11).¹⁰⁷

¹⁰⁵ Gegen die Profanisierung geistlicher Musik hatte sich schon Papst Johannes XXII. in seiner *Constitutio docta ss. Patrum* (1324/25) verwehrt. Als einzig zulässige Musik für den kirchlichen Raum erlaubte er die traditionelle Chormusik. Vgl. dazu COGD II/2, 958 Z. 6707–6715: *De his qui in missa non complent „Credo“ vel cantant cantilenas vel nimis basse missam legunt aut sine ministro* (Sessio XXI, [9 iun. 1435]: *vel in ecclesiis cantilenaes saeculares voce admiscuntur*). Überhaupt führten die Reformdebatten auf dem Basiliense, die eine zeitgleiche Entwicklung der Ordensreformbestrebungen widerspiegelten, zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung um „Funktion und Charakter des liturgischen Gesangs“, wobei deutliche Kritik an der liturgischen Mehrstimmigkeit geübt wurde, die bis zur Forderung eines Verbots reichte; Pietschmann, Papsthof, S. 57.

¹⁰⁶ Gondko, Musik, S. 331.

¹⁰⁷ Vgl. Buck, Chronik, S. 120, Z. 8–13. Eine Abbildung dieses Ereignisses hat sich laut Buck lediglich in der Wiener Handschrift (Wien, ÖNB, Codex 3044, fol. 146r) erhalten.



Abb. 11: König Sigmund auf einem Turnier in Konstanz. Wien, ÖNB, Codex 3044 (einst Kloster Ochsenhausen), fol. 146r (Detail).

Mit Anfeuerungen und viel Geschrei dürften die Wettkämpfer von den Zuschauern unterstützt worden sein. Die für heutige Sportveranstaltungen so typische Klangkulisse hat offensichtlich auch damals nicht gefehlt. Im Lärm eines von ihm selbst veranstalteten Turniers¹⁰⁸ war es dem Habsburgerherzog am 20. März 1415 gelungen, still und daher zunächst

¹⁰⁸ Vgl. Konstanzer Richental-Chronik, fol. 41b: *Desselben tags nach der vesper, do stach hertzog Fridrich von Österrich uff dem inren usserfeld by dem Paradis mit dem jungen grauf Fridrichen von Zili umb etwavil clainet. Und maint man, er tät es darumb, das man sin destor minder achetti.*

unentdeckt zu verschwinden und mit dem rückttritts-unwilligen Papst Johannes in der folgenden Nacht gen Schaffhausen zu fliehen.¹⁰⁹ Die Auswirkungen waren immens; das Konzil stand vor der Auflösung. Allein dem Einsatz des römischen Königs war es zu verdanken, dass es nicht dazu kam.

Für eine zusätzliche Geräuschquelle sorgten die vielen Tiere, etwa die Pferde, die sich zumindest zeitweilig in der Stadt befanden, z.B. bei den prächtigen, oft von Trompetern und Fanfarenbläsern begleiteten Einzügen, dem feierlichen *adventus*. Selbst wenn, wie aus Konstanz berichtet, die meisten Reit- und Packpferde der Konzilsteilnehmer und der anderen Besucher aus Platzgründen außerhalb der Stadt untergebracht wurden,¹¹⁰ so trugen sie doch oftmals ihre Besitzer zunächst in die Stadt und zu den von ihnen bezogenen Herbergen. Bei größeren Delegationen, die mitunter mehrere hundert Pferde mitbrachten, geschah dies alles andere als geräuschlos; das Getrappel der Hufe auf den Straßen hallte ohrenbetäubend durch die engen, schallverstärkenden Gassen. In beiden Konzilsorten werden auch Rinder, Schweine, Schafe und Ziegen gehalten worden sein, was im Spätmittelalter nicht ungewöhnlich für ein städtisches Umfeld war.¹¹¹ Zur Klangkulisse gehörte ebenso das Jaulen und Kläffen der Hunde, vielleicht auch das Miauen der Katzen sowie das Gurren der Tauben.

¹⁰⁹ Vgl. Frenken, Konzil, S. 82.

¹¹⁰ Einige Beispiele führen Buck/Kraume, Konzil, S. 201 an. Vgl. zuletzt die Hinweise in Frenken, Thurgau, S. 38 und 51.

¹¹¹ Grundlegend Dinzelbacher, Mensch und Tier, S. 181–292, bes. S. 181f. Die in der Stadt frei umherlaufenden Schweine sorgten nicht nur für Lärm, sondern auch für Gestank durch die Verunreinigung der Straßen (Stadtluft, S. 352, 357).

Der permanente Lärm der geschäftigen Stadt Konstanz, einem bereits im normalen Alltag zentralen Handels- und Warenumschlagsplatz zwischen Nord und Süd,¹¹² dürfte noch erheblich gesteigert worden sein durch die riesigen Massen der Besucher aus nah und fern, die während des Konzils in die Stadt kamen. Die Wohnsituation war beengt, die Räumlichkeiten waren stark überbelegt. Das Gedränge in den Gassen und auf den Plätzen war gewaltig, entsprechend hoch war der Geräuschpegel. Dieses Umfeld lockte auch Ganoven, Glückssucher und andere zwielichtige Gestalten in die Stadt. Die Kleinkriminalität dürfte erheblich zugenommen haben, auch wenn Ulrich Richental dies in seiner Chronik, mit der er seiner eigenen Stadt ein gutes Zeugnis auszustellen suchte, verschwieg bzw. beschönigte.¹¹³ Die übliche soziale Kontrolle der städtischen Öffentlichkeit wird unter diesen Umständen trotz aller Bemühungen der Obrigkeit, die dazu auch entsprechende ‚Policey‘-Ordnungen erließ, nur eingeschränkt funktioniert haben.¹¹⁴ Das galt vor allem bei Lärm und Ruhestörungen.

¹¹² Vgl. dazu Frenken, Wohnraumbewirtschaftung, S. 115 mit Anm. 20; Frenken, Konstanzer Konzil, S. 54f. Anders als das im Fernhandel stark vernetzte Konstanz „[beruhte] die städtische Wirtschaft Basels nicht auf dem Export von Gütern, sondern lebte vom Zwischenhandel und den Waren, die hier gelagert und weitertransportiert wurden“; Sieber-Lehmann, Basel, S. 175.

¹¹³ Vgl. Frenken, Konzil, S. 56 mit Anm. 32. Zur Intention des Konstanzer Chronisten vgl. Bruggisser-Lanker, Music, S. 350. Sie zitiert dabei den Chronisten: *das es yederman wunder nam, das so vil frömds volckes und mengerlay zungen so gütlich und früntlich mit ainander lebt* (Konstanzer Version, fol. 65b). Intensiv hat sich Thomas M. Buck in vielen einschlägigen Veröffentlichungen zu Ulrich Richental geäußert. Zu Recht stellt er fest: „Er hat, streng genommen, auch keine Geschichte des Konzils, sondern eine Geschichte der Stadt während des Konzils verfasst.“ Buck, Mythos Richental, S. 71. Aufgrund der überlieferten Gerichtsakten wissen wir aus Basel wesentlich mehr über gerichtsnotorische Vorfälle, die zu Konflikten zwischen Einheimischen und Fremden geführt haben. Vgl. dazu Sieber-Lehmann, Basel, S. 179–182.

¹¹⁴ Bei Frenken, Wohnraumbewirtschaftung, S. 109–146, werden die wichtigsten städtischen Ordnungen angesprochen; für Basel leistet dies Sieber-Lehmann, Basel, S. 178.

Die sprachliche Verständigung zwischen Einheimischen und Fremden war mitunter schwierig. Es herrschte ein geradezu babylonisches Sprachengewirr, eine Kakophonie in den Gassen und auf den Plätzen der Stadt,¹¹⁵ und wie in solchen Situationen üblich, wurde es schnell laut, wenn die Kommunikation schwierig und Missverständnisse fast schon unvermeidlich waren. Von offener Fremdenfeindlichkeit ist jedoch wenig bekannt; allein die aus Ungarn stammenden Begleiter des Königs genossen wegen ihres Geschreis und der ständigen Konflikte, in die sie verwickelt waren, keinen guten Ruf.¹¹⁶ Immerhin versprachen die Besucher den Konstanzer bzw. den Basler Bürgern ein gutes Geschäft, das man sich nicht entgehen lassen wollte. Konstanz erlebte nachweislich einen wirtschaftlichen Boom, an den sich die Stadt noch lange rückerinnerte. Nicht von ungefähr bemühten sich die Stadtoberen einige Zeit später, erneut ein Konzil an den Bodensee zu lotsen.¹¹⁷

6. Abschließende Bemerkungen

Allein musikalisch gesehen, hat sich der Weg nach Konstanz ebenso wie später nach Basel gelohnt, denn „[i]n jedem Fall gab es viel zu sehen und zu hören“.¹¹⁸ Das galt auch für die Musiker. Sie konnten ihren Bekanntheitsgrad erhöhen und damit ihren Marktwert steigern, einigen gelang es, neue Engagements für sich einzugehen, wie möglicherweise der aus

¹¹⁵ Vgl. dazu Buck/Kraume, Konzil, S. 242–245.

¹¹⁶ Vgl. Buck, Chronik, S. 8, Anm. 50, und S. 23, Z. 7–13; Feger, Konstanz, S. 324.

¹¹⁷ Vgl. Maurer, Konzil, S. 43f. In Basel sah die Situation allerdings etwas anders aus; lediglich in den ersten Jahren 1433–1437/38 erlebte die Basler Wirtschaft eine Konjunktur. Vgl. Sieber-Lehmann, Basel, S. 183. Dass einzelne Bürger, aber auch geistliche Institutionen von der Beherbergung des Konzils profitieren konnten, steht auf einem anderen Blatt. Vgl. dazu Sieber-Lehmann, Basel, S. 184–187.

¹¹⁸ Frenken, Konzil, S. 135.

Cambrai kommende Dufay.¹¹⁹ Man sah und hörte sich gegenseitig, bekam neue Impulse vermittelt und konnte natürlich auch auf sich selbst aufmerksam machen. Musikalisch stießen unterschiedliche Traditionen und Stilrichtungen aufeinander: Der mehrstimmig intonierte ‚süße‘ englische Gesang, die *carols*, mit den damals auf dem Kontinent noch unüblichen Terzen und Sexten¹²⁰ traf in Konstanz auf französische und italienische Gesangskompositionen (*laudas*), erlebte hier sozusagen seinen internationalen Durchbruch. Die Musik des frühen Quattrocento bekam neue Anstöße; Komponisten und Musiker nahmen die Anregungen auf, die sie hier im gegenseitigen Austausch erhielten und entwickelten sie innovativ weiter. Konstanz wurde so zu einer wichtigen Drehscheibe der Musikgeschichte;¹²¹ vielleicht nicht ganz in gleichem Maße gilt dies auch für Basel. Laut Bruggisser-Lanker begann sich „[e]ine gesamteuropäische Sprache [...] herauszukristallisieren, die sich als eine individualisierte, schöpferische verstand [...], kurz: ein Vorgang, den man mit ‚Emanzipation der europäischen Kunstmusik‘ beschreiben kann.“¹²²

Als Papst und Kaiser und mit ihnen die große Zahl der Konzilsteilnehmer und Besucher, die Spielleute, die Musiker, die Gesangsensembles und -kapellen Konstanz verlassen hatten, ist eine Beruhigung der

¹¹⁹ Es spricht einiges dafür, dass ihn ein Engagement bei den Malatesta, bei Carlo oder Pandolfo, die beide nachweislich in Konstanz gewesen waren, nach Italien gebracht hat. Zu den Malatesta vgl. Dean, Malatesta, S. 324–330.

¹²⁰ Nach Bruggisser-Lanker, Music, S. 370, deckt sich diese Musik mit dem „genuin englischen Faburdon-Stil [...] mit seinen parallel geführten, Terz-Sext-Klänge bildenden Stimmen und in Quint-Oktav-Klängen endenden Passagen [...], die so angenehm in die Ohren fallen“.

¹²¹ Vgl. Strohm, Rise, S. 106: „The Council of Constance [...] was a significant event in the history of music in several aspects. The Council brought together music and musicians from almost anywhere in Europe. These people could meet and learn from each other directly – exchange material, perform together, switch employers and plan new careers. Written and unwritten music of many kinds found new areas of distribution.“

¹²² Bruggisser-Lanker, Music, S. 355; vgl. auch, S. 378.

Geräuschkulissen anzunehmen. Doch dazu kam es nicht: Soziale Spannungen, die durch die Sonderkonjunktur der Konzilszeit mit ihren vielfältigen Profitmöglichkeiten in den Hintergrund getreten waren, brachen erneut offen aus, und es herrschte Lärm und gab Aufruhr.¹²³ Das Feierliche, die musikalischen Highlights, die Internationalität, die Konstanz dem ‚Ausnahmезustand‘ des Konzils verdankte, war jedoch beendet.

Was blieb?² Aus Dankbarkeit für die gute Aufnahme in Konstanz hatte der König der Stadt u.a. das Privileg verliehen, eigene Trompeter beschäftigen zu dürfen.¹²⁴ Das war eher ungewöhnlich, da es sich traditionsgemäß um ein fürstliches Vorrecht in deutschen Landen handelte. Für Konstanz bedeutete es nicht wenig: Trompeter stärkten das städtische Prestige und das Selbstbewusstsein der Stadt, lange bevor andere, ökonomisch bedeutendere Orte (etwa Nürnberg, das aufstrebende Augsburg oder Ulm) dieses Recht erhielten. Basel soll übrigens schon Ende des 14. Jahrhunderts dieses Vorrecht besessen haben;¹²⁵ Konstanz zog nun gleich mit der Stadt, die knapp anderthalb Jahrzehnte später das nächste allgemeine Konzil auf deutschem Boden beherbergte.

¹²³ Vgl. Frenken, Konzil, S. 179f.; vgl. auch Maurer, Konstanz II, S. 53–65.

¹²⁴ Vgl. Königliches Privileg vom 20. Oktober 1417 (RI XI/1, 187 [Nr. 2639]), gedruckt in Ruppert, Konstanz, S. 333f. Vgl. Maurer, Konstanz II, S. 42. Zum Kontext vgl. Žak, Musik, S. 149–168.

¹²⁵ Vgl. Ernst, Spielleute, S. 119–121 (Erwähnung in der Jahresabrechnung des Basler Rats für das Rechnungsjahr 1384/85).

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Regesta Imperii XI: Die Urkunden Kaiser Sigmunds (1410–1437), I: 1410–1424, Innsbruck 1896/97; II: 1424–1437, bearb. von Wilhelm Altmann, Innsbruck 1897–1900 [ND Hildesheim 1968].
- Ulrich von Richentals Chronik des Constanzer Concils 1414 bis 1418, hrsg. von Michael R. Buck, Tübingen 1882 [ND Hildesheim ⁴2008; Faksimile des Aulendorfer Codex].
- Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 von Ulrich Richental, hrsg. von Thomas M. Buck (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 41), 3 Bände, Ostfildern 2. Aufl. 2011.
- Ulrich Richental, Die Chronik des Konzils von Konstanz, hrsg. von Thomas M. Buck, München 2019, Konkordanz der A-, K-, G-Version, <https://edition.mgh.de/001/html/edition.html>.
- Fester, Richard, Die Fortsetzung der Flores temporum von Reinbold Slecht, Cantor von Jung Sankt Peter in Strassburg, 1366–1444, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 48 NF 9 (1894), S. 79–145.
- Acta Concilii Constanciensis, Bd. II und IV, hrsg. von Heinrich Finke u.a., Münster 1923/1928.
- Concilium Basiliense, Bd. V, hrsg. von Gustav Beckmann u.a., Basel 1904.
- Jean Gerson, Œuvres complètes, hrsg. von Palémon Glorieux, Bd. 5, Paris 1965.
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein, hrsg. von Karl Kurt Klein (Altdeutsche Textbibliothek 55), Tübingen 2. Aufl. 1975.
- Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio 27, hrsg. von Giovanni Domenico Mansi, Venedig 1784 [ND Paris 1903, Graz 1961].

Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkensein. Edition und Kommentar, Bd. 1: 1382–1419, Nr. 1–92, hrsg. von Anton Schwob, Wien u.a. 1999.

Magnum Oecumenicum Constantiense Concilium, hrsg. von Hermann von der Hardt, Bd. 5, Frankfurt/Leipzig 1699.

Handschriften

Richental-Chronik

Konstanz, Rosgarten-Museum, Hs. 1 (Konstanzer Codex).

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Ettenheim-Münster 11 (Aulendorfer Codex).

Wien, ÖNB, Codex 3044 (Ochsenhausener Codex).

Andere

Konstanz, Stadtarchiv, Ratsbuch 1414–1419, Abt. B I.

Literatur

Arendt, Paul, Die Predigten des Konstanzer Konzils. Ein Beitrag zur Predigt- und Kirchengeschichte des ausgehenden Mittelalters, Freiburg i.Br. 1933.

Badisches Landesmuseum (Hrsg.), Das Konstanzer Konzil. 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters. Katalog, Darmstadt 2014.

Bent, Margaret, The Transmission of Music by English Composers and Du Fay at the Time of the Council of Constance, in: Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils, hrsg. von Stefan Morent u.a. (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 47), Ostfildern 2017, S. 163–174.

Braun, Karl-Heinz (Hrsg.), Das Konstanzer Konzil. 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters. Essays, Darmstadt 2013.

Bruggisser-Lanker, Therese, Music goes public. Das Konstanzer Konzil und die Europäisierung der Musikkultur, in: Die Konzilien von

- Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institution und Personen, hrsg. von Johannes Helmrath/Heribert Müller (Vorträge und Forschungen 67), Ostfildern 2007, S. 349–378.
- Brunner, Horst, Art. „Hugo von Montfort“, in: *2MGG/P 9* (2003), Sp. 477f.
- Buck, Thomas M./Kraume, Herbert (Hrsg.), *Das Konstanzer Konzil (1414–1418). Kirchenpolitik, Weltgeschehen, Alltagsleben, Ostfildern 2013.*
- Buck, Thomas M., *Mythos Richental? Ein multipler Text und seine Überlieferung*, in: *Annuario Historiae Conciliorum 47* (2015), S. 69–82.
- Buck, Thomas M., *Akustische Dimensionen des Mittelalters. Das Konstanzer Konzil als Laut-, Klang- und Kommunikationsraum*, in: *Annales Historiae Conciliorum 51* (2021), S. 389–414.
- Bujnoch, Josef (Hrsg.), *Hus in Konstanz. Der Bericht des Peter von Mladonowitz (Slavische Geschichtsschreiber 3)*, Graz u.a. 1963.
- Busse Berger, Anna Maria, *Wie hat Oswald von Wolkenstein seine Kontrafakta angefertigt?*, in: *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hrsg. von Matteo Nanni, Turnhout 2013, S. 197–212.
- Cadili, Alberto, *Pneumatologie und Liturgie am Konstanzer Konzil*, in: *Annuario Historiae Conciliorum 47* (2015), S. 103–130.
- Cadili, Alberto, *Conciliar Liturgy*, in: *A Companion to the Council of Basel*, hrsg. von Michiel Decaluwé u.a. (Brill's Companion to the Christian Tradition 74), Leiden u.a. 2016, S. 340–373.
- Daniels, Tobias u.a. (Hrsg.), *Das Interdikt in der europäischen Vormoderne (Zeitschrift für Historische Forschung. Beihefte 57)*, Berlin 2021.
- Daniels, Véronique, Art. „Domenico, da Piacenza“, in: *2MGG / P 5* (2001), Sp. 1225–1227.
- Decaluwé, Michiel u.a. (Hrsg.), *A Companion to the Council of Basel (Brill's Companion to the Christian Tradition 74)*, Leiden u.a. 2016.

- Dean, Trevor, Malatesta, in: Die großen Familien Italiens, hrsg. von Volker Reinhardt (Kröners Taschenausgabe 485), Stuttgart 1992, S. 324–330.
- Dinzelbacher, Peter, Mensch und Tier in der Geschichte Europas, Stuttgart 2000.
- Ernst, Fritz, Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550), in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 44 (1945), S. 79–236.
- Feger, Otto, Das Konstanzer Konzil und die Stadt Konstanz, in: Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie. Festschrift, hrsg. von August Franzen/Wolfgang Müller, Freiburg i.Br. 1964, S. 310–333.
- Fester, Richard, Die Fortsetzung der Flores temporum von Reinbold Slecht, Cantor von Jung Stankt Peter in Straßburg, 1366–1444, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 48 N.F. 9 (1894), S. 79–145.
- Fink, Karl August, Die weltgeschichtliche Bedeutung des Konstanzer Konzils, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung 51 (1965), S. 1–23.
- Frenken, Ansgar, Art. „Sig(is)mund von Luxemburg“, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon 29 (2008), Sp. 1374–1395.
- Frenken, Ansgar, Wohnraumbewirtschaftung und Versorgungsdeckung beim Konstanzer Konzil (1414–1418). Zur logistischen Bewältigung eines Großereignisses im Spätmittelalter, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 156 (2008), S. 109–146.
- Frenken, Ansgar, Ein Hofnarr berichtet vom Konzil – Antoni Tallander genannt Mossén Borra, in: Das Konstanzer Konzil – Weltereignis des Mittelalters 1414–1418. Katalog, hrsg. vom Badischen Landesmuseum, Darmstadt 2014, S. 167.
- Frenken, Ansgar, Konstanz und der Thurgau. Politischer Einfluss und wirtschaftliche Beziehungen in der Konzilszeit, in: Visuelle Kultur

und politischer Wandel. Der südliche Bodenseeraum im Spätmittelalter zwischen Habsburg, Reich und Eidgenossenschaft. Beiträge der internationalen Tagung des Historischen Museums Thurgau vom 16./17. Januar 2014, hrsg. von Elke Jezler-Hübner, Konstanz 2015, S. 34–51.

Frenken, Ansgar, *Das Konstanzer Konzil*, Stuttgart 2015.

Frenken, Ansgar, *Konstanz als Schlusspunkt des Großen Abendländischen Schismas (1378–1417). Kirchlich-religiöse Probleme auf dem Konzil*, in: *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils*, hrsg. von Stefan Morent u.a. (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 47), Ostfildern 2017, S. 49–58.

Frenken, Ansgar, Art. „Constantiense / Konstanz: Allgemeines Konzil. 1414 (5. November)–1418 (22. April).“, in: *Lexikon der Konzilien* [Online-Version], September 2019, <http://www.konziliengeschichte.org/site/de/publikationen/lexikon/database/2925.html>.

Frenken, Ansgar, *Internationales Flair und künstlerischer Glanz am Hof des römischen Königs Sigmund: Antoni Tallander und Oswald von Wolkenstein – eine vergleichende Analyse*, in: *Der Hof Kaiser Sigismunds/The Court of Emperor Sigismund*, hrsg. von Stanislav Bárta/Petr Elbel (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters – Beihefte zu J.F. Böhmer, *Regesta Imperii*), Wien 2026, S. 925–942.

Fudge, Thomas A., *The Trial of Jan Hus. Medieval Heresy and Criminal Procedure*, Oxford/New York 2013.

Gondko, Michal, *Armoniae celestes, carmina suavissima oder: Europäische Musik in Basel zur Zeit des Konzils. Thema und Variationen*, in: *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hrsg. von Matteo Nanni, Turnhout 2013, S. 329–335.

Gülke, Peter, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart u.a. 2003.

Helmrath, Johannes, *Das Basler Konzil 1431–1449. Forschungsstand und Probleme*, Köln u.a. 1987.

- Helmrath, Johannes, Reform als Thema der Konzilien des Spätmittelalters, in: *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39–1989*, hrsg. von Guisepppe Alberigo (*Ephemerides theologicae Lovanienses. Bibliotheca* 97), Leuven 1991, S. 75–152.
- Helmrath, Johannes/Müller, Heribert, Zur Einführung, in: *Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institutionen und Personen*, hrsg. von Johannes Helmcrath/Heribert Müller (*Vorträge und Forschungen* 67), Ostfildern 2007, S. 10–29.
- Herweg, Mathias, Der Sänger und Konstanz. Oswald von Wolkenstein zu Gast in der Konzilsstadt, in: *Das Konstanzer Konzil. Katalog 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters*, hrsg. vom Badischen Landesmuseum, Darmstadt 2014, S. 148f.
- Hoensch, Jörg K., Kaiser Sigismund. Herrscher an der Schwelle zur Neuzeit 1368–1437, München 1996.
- Koep, Leo, Die Liturgie der Sessiones Generales auf dem Konstanzer Konzil, in: *Das Konzil von Konstanz. Beiträge zu seiner Geschichte und Theologie. Festschrift*, hrsg. von August Franzen/Wolfgang Müller, Freiburg i.Br. 1964, S. 241–251.
- Kohlschein, Franz, Die älteste deutsche Beschreibung der orthodoxen Liturgie. In der Chronik des Ulrich von Richtental über das Konzil von Konstanz, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 29 (1987), S. 234–241.
- Korth, Hans Otto, Art. „Gilles de Bins, dit Binchois“, in: *2MGG /P 2* (1999), Sp. 1623–1651.
- Lewon, Marc, Jenseits der Hierarchie. Oswald von Wolkenstein als adliger Musiker am Konstanzer Konzil, in: *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils*, hrsg. Stefan Morent u.a. (*Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen* 47) Ostfildern 2017, S. 131–147.
- Lindmayr-Brandl, Andrea, Art. „Brassart, de Ludo, Johannes“, in: *2MGG /P 3* (2000), Sp. 756–758.

- Maurer, Helmut, *Konstanz im Mittelalter, Bd. 2: Vom Konzil bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts* (Geschichte der Stadt Konstanz 2), Konstanz 1989.
- Maurer, Helmut, *Das Konstanzer Konzil als städtisches Ereignis*, in: *Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institutionen und Personen*, hrsg. von Johannes Helm-rath/Heribert Müller (Vorträge und Forschungen 67), Ostfildern 2007, S. 149–172.
- Morent, Stefan, *Choraltraditionen im süddeutschen Raum im frühen 15. Jahrhundert und die Bestände liturgisch-musikalischer Frag-mente des Konstanzer Stadtarchivs*, in: *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils*, hrsg. von Stefan Morent u.a. (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 47), Ostfildern 2017, S. 95–114.
- Müller, Heribert, *Ein Weg aus der Krise der spätmittelalterlichen Kirche: Reform und Erneuerung durch die Konzilien von Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449)?*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 126 (2015), S. 197–223.
- Müller, Ulrich/Springeth, Margarete (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin/New York 2011.
- Pietschmann, Klaus, *Zwischen Papsthof und Konzil. Institutionelle Rahmenbedingungen von Dufays kompositorischem Schaffen um 1440*, in: *Guillaume Dufay. Zwischen Normativität und Individualität: Guillaume Dufay und der Beginn der musikalischen Neuzeit*, hrsg. von Ulrich Tadday (Musik-Konzepte 204/205), München 2024, S. 50–61.
- Planchart, Alexandro Enrique, *Guillaume Du Fay. The Life and Works*, 2 Bände, Cambridge 2018.
- Prietzl, Malte, *Politische Kommunikation und spirituelle Orientierung. Predigten auf dem Konstanzer Konzil 1414–1418*, in: *Annuario Historiae Conciliorum* 47 (2015), S. 83–102.

- Rathmann-Lutz, Anja, Liturgische Räume zwischen Stadt und Konzil, in: *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hrsg. von Matteo Nanni, Turnhout 2013, S. 285–301.
- Rippmann, Dorothee, Frömmigkeit in der Kleinstadt. Jenseitsfürsorge, Kirche und städtische Gesellschaft in der Diözese Konstanz, 1400–1530, Zürich 2021.
- Rotter-Broman, Signe, Multilingualität und Distinktion. Zur italienischen Musikkultur um 1400, in: *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils*, hrsg. von Stefan Morent u.a. (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 47), Ostfildern 2017, S. 175–192.
- Ruppert, Philipp, *Das alte Konstanz in Schrift und Stift: Chronik der Stadt Konstanz*, Konstanz 1891.
- Schenk, Gerrit Jasper, Die Lesbarkeit von Zeichen der Macht und die Grenzen der Macht von Zeichen auf dem Konstanzer Konzil am Beispiel des Einzugs Papst Johannes' XXIII. (1414), in: *Das Konstanzer Konzil als europäisches Ereignis. Begegnungen, Medien und Rituale*, hrsg. von Gabriela Signori/Birgit Studt (Vorträge und Forschungen 79), Ostfildern 2014, S. 255–304.
- Schimmelpfennig, Bernhard, Zum Zeremoniell auf den Konzilien von Konstanz und Basel, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 49 (1969), S. 272–292.
- Schimmelpfennig, Bernhard, Die Degradation von Klerikern im später Mittelalter, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 34 (1982), S. 305–323.
- Schuler, Manfred, Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418, in: *Acta musicologica* 38 (1966), S. 150–168.
- Sieber-Lehmann, Claudius, Basel und ‚sein‘ Konzil, in: *Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449). Institutionen und Personen*, hrsg. von Johannes Helmuth/Heribert Müller, Ostfildern 2007, S. 173–204.

- Šmahel, František, *Die hussitische Revolution*, 3 Bände (MGH. Schriften 43,1–3), Hannover 2002.
- Soukup, Pavel, *Jan Hus*, Stuttgart 2014.
- Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch. *Die Stadt um 1300*, hrsg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg und der Stadt Zürich, Stuttgart 1992.
- Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993.
- Studt, Birgit, Art. „Slecht, Reinbold“, in: *2VL*, Bd. 9 (1993), Sp. 1–4.
- Studt, Birgit, *The Reforms of the Council of Basel*, in: *A Companion to the Council of Basel*, hrgs. von Michiel Decaluwé u.a. (Brill's companions to the Christian tradition 74), Leiden u.a. 2016, S. 282–309.
- Stump, Phillip H., *The Reforms of the Council of Constance (1414–1418)*, Leiden u.a. 1994.
- Stump, Phillip H./Nighman, Chris L., *A New Bibliographical Register of the Sermons and other Speeches delivered at the Council of Constance (1414–18)*, in: *Medieval sermon studies* 50 (2006), S. 71–84.
- Wachinger, Burghart, Art. „Hugo von Montfort“, in: *2VL*, Bd. 4 (1983), Sp. 243–251.
- Wackernagel, Rudolf, *Geschichte der Stadt Basel I*, Basel 1907, ND 1968.
- Wehner, Burkard, „Mit Engelschem süßem gesang“. *Die Stadt als Klangraum*, in: *Das Konstanzer Konzil. Katalog 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters*, hrsg. vom Badischen Landesmuseum, Darmstadt 2014, S. 146f.
- Wright, Peter, Art. „Merques, Nicolas“, in: *2MGG/P* 12 (2004), Sp. 35f.
- Žak, Sabine, *Die Musik als „Ehr und Zier“ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben. Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979.
- Zimei, Francesco, Art. „Zaccara, Antonio da Teramo, detto“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 100 (2020), S. 299–301.

Weblinks

- <https://edition.mgh.de/001/html/edition.html> (letzter Zugriff 09.07.2025)
- <http://konziliengeschichte.org/site/de/publikationen/lexikon/database/2925.html> (letzter Zugriff 09.07.2025)
- <https://www.baslermuenster.ch/bauwerk/rundgang/aussenbau/kreuzgang/niklauskapelle> (letzter Zugriff 30.09.2024)
- <https://www.baslermuenster.ch/bauwerk/rundgang/ausstattung/orgel> (letzter Zugriff 16.10.2024)
- <http://basler-muensterkonzerte.ch/die-orgeln-und-organisten-im-basler-muenster/index.html> (letzter Zugriff 16.10.2024)

Bildnachweise

- Abb. 1: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbdd/content/pageview/1198292> (letzter Zugriff 05.01.2026)
- Abb. 2: <https://viewer.onb.ac.at/10036A94/119> (letzter Zugriff 05.01.2026)
- Abb. 3–7: Konstanz, Rosgartenmuseum. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der besitzenden Bibliothek.
- Abb. 8: <https://viewer.onb.ac.at/10036A94/129> (letzter Zugriff 05.01.2026)
- Abb. 9: <urn:nbn:de:bsz:31-37918/fragment/page=1198292> (letzter Zugriff 12.07.2025)
- Abb. 10: <urn:nbn:de:bsz:31-37918/fragment/page=1198292> (letzter Zugriff 12.07.2025)
- Abb. 11: <https://viewer.onb.ac.at/10036A94/333> (letzter Zugriff 05.01.2026)

REINHARD STROHM

Private und öffentliche Raumbedingungen mittelalterlicher Kirchenmusik

Im Folgenden wird ein Versuch unternommen, die zeremoniellen Auf-
führungen mittelalterlicher Kirchenmusik nach ihren jeweiligen Raum-
bedingungen zu ordnen, so wie sie von damaligen Menschen erfahren
werden konnten. Wie konnten sie den Zusammenhang zwischen Raum
und Klang verstehen? Es gibt für diesen Fragenkomplex keine eindeuti-
gen und einfachen Antworten. Die akustische Komponente der soge-
nannten ‚Liturgie‘ spielte sich in geregelten Formen und Aufführungs-
weisen ab, deren Ordnung nur dem internen Kenner genau verständlich
war. Diese Ordnung wurde in kirchlichen Büchern wie Missalien, Gradu-
alien, Ordinarien oder Antiphonaren festgelegt, blieb Außenstehenden
jedoch relativ unbekannt. Das ist bereits ein Grund dafür, dass man die
sinnliche und kognitive Erfahrung damaliger Menschen nicht kurzer-
hand mit dem identifizieren sollte, was heutige Forschung aus vielen
Quellen zusammensetzen kann. Letzteres wäre, ausgehend von der be-
kannten Unterscheidung von Kenneth L. Pike, die ‚etische‘, auch einem
ortsfremden Touristen mögliche, Erfahrung einer bestimmten Umwelt,
wie man sie in Kenntnis vergleichbarer Umwelten zu erforschen gewohnt
ist. Andererseits gibt es das ‚emische‘ Nachvollziehen des Lebens von sei-
nen inneren Bedingungen her, dessen Erfahrungsgrundlagen wiederum
heute nicht mehr zugänglich sind:¹ also z.B., wenn einheimische Hörer
durch das Glockenläuten etwas Bestimmtes, ihrem Leben Zugehöriges
erfahren. Eine dritte Art des Verstehens ergab sich durch ‚historisches‘

¹ Vgl. Mostowlansky/Rota, Art. „Emic and Etic“; Strohm, Berufsmusiker.

Überliefern von Ereignissen und Figuren, wie es den Zeitgenossen weniger durch die Schrift als durch die Wiederholung bedeutungsvoller Symbole und Rituale zugänglich gemacht wurde.

Heutige Menschen, die sich dem Phänomen damaliger Zeremonien als Außenstehende sozusagen ‚etisch‘ nähern, werden spontan eher das Umfassende, den physischen Raum, die akustische Wirkung oder auch den sozialen Kontext solcher Ereignisse zu imaginieren suchen. Die damaligen Teilnehmer solcher Zeremonien hingegen waren ‚emisch‘ und ‚historisch‘ beteiligt: Sie leiteten die ihr Leben betreffenden Bedeutungen vom Nacheinander oder Nebeneinander bestimmter akustischer Ereignisse und Örtlichkeiten ab. Ihr Wissen war jedoch sozial differenziert. Viele kannten wohl die räumliche Unterscheidung zwischen Chor und Kapelle oder die funktionale Unterscheidung zwischen Messe und Stundengebet; Kleriker hingegen mussten auch ihre eigenen Aufgaben, ihre Mitaufführenden, ihre Positionen in Raum- und Zeitplänen kennen. Das Verständnis der Schrift und der musikalischen Notation war auf enge Kreise beschränkt. Gemeindemitglieder, allgemeines Volk, auswärtige Gäste, die zum Beispiel eine kirchliche Prozession erlebten, konnten einige akustische und visuelle Signale verstehen. Viele kannten (so meine ich) zumindest das *Te Deum* auswendig, das bei manchen Feiern „von allen Leuten“² gesungen wurde.

Die Vermittlung zwischen interner Kennerschaft und der physischen Erscheinung solcher Aktionen wurde damals, wie wahrscheinlich auch heute, durch große Abkürzungsverfahren erleichtert, oft in der Form sprachlicher Codierungen oder Klassifizierungen. Diese muss die heutige Forschung studieren und verstehen lernen. ‚Lesen lernen‘ ist eine hermeneutische Anstrengung, die schriftliche, bildliche oder verbale Codierungen als Lesehilfen verwendet. Zu diesem Zweck wird hier eine neue Klassifizierung, das Begriffspaar ‚Privat – Öffentlich‘, als Lesehilfe

² Einer von mehreren Belegen ist paraphrasiert in Strohm, *Music*, S. 81.

zur Ordnung mittelalterlicher Kirchenmusik diskutiert. ‚Öffentliches Ritual‘ ist eine der möglichen Übersetzungen des modernen Fachworts ‚Liturgie‘ selbst.

1. Virtuelle und physische Räume

Das mittelalterliche Verhältnis zwischen Kirchenmusik und Raum lässt sich anhand von musizierenden Engeln veranschaulichen. Engelsmusik-Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst müssen einen scheinbar ungeheuren Raumabstand überbrücken. Die Engelsmusik spielt im Himmel, der Himmelsraum wird jedoch oft wie eine irdische Kirche dargestellt (siehe Abb. 1).³ Die himmlische Musik wird von ganz menschlich aussehenden Knaben und Mädchen, die sich in einem solchen Gebäude befinden, von Notenhandschriften abgesungen oder auf irdischen Instrumenten gespielt.

³ Vgl. auch die Darstellung von Engeln beim Kirchenbau auf einem Diptychon mit der Verkündigung Mariens des Meisters von Heiligenkreuz (um 1380, Kunsthistorisches Museum Wien), <https://musical-life.net/quellen/abb-engel-beim-kirchenbau> (letzter Zugriff 12.06.2025).



Abb. 1: Das Jüngste Gericht (Detail). Altarbild aus Hall (Tirol), 1504. Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. 85.

Im Mittelalter wurde außerweltliche Präsenz in der Kirche nicht nur in Kunstwerken abgebildet, sondern auch als reale Aktion vollzogen. So schreibt etwa das Antiphonar der Kathedrale von Salisbury vor, dass in der Christmette der Responsoriumsvers *Gloria in excelsis Deo* von „fünf Knaben in Chorröcken, mit verschleierte[n] Gesichtern und brennenden Kerzen in der Hand, von einer erhöhten Stelle hinter dem Hochaltar“⁴ gesungen werden sollte. Es ging um eine abgekürzte Inszenierung, die den Engelsgesang zu Christi Geburt kurzerhand mit der Geschichte der

⁴ Strohm, Rise, S. 385f.

fünf klugen Jungfrauen bei der Wiederkehr Christi kombinierte. Die „erhöhte Stelle hinter dem Hochaltar“ (ein Chorbalkon) fungierte als das Jenseits. Ähnliche Inszenierungen innerhalb der Kirche, fast immer mit musikalischem Vortrag, waren weit verbreitet.

In diesen Beispielen werden die Räume der himmlischen und der irdischen Musik gleichsam ineinandergeschoben. Dies ist selbstverständlich theologisch relevant, doch vor allem wird sinnlich suggeriert, dass das Musizieren und Anhören kirchlicher Musik sich in einem einzigen Raum vollzieht, der erst im Himmel endet. Man kann einen von irdischer und himmlischer Musik gemeinsam beanspruchten Raum als einen ‚virtuellen‘ Raum bezeichnen, der im physischen Hier beginnt, aber erst im spirituellen Dort endet.⁵ Der Ausdruck ‚virtueller Raum‘ bedeutet dann jedoch mehr als die allgemeine Virtualität bildlicher Kunst. Die konkretere Vorstellung eines einzigen ineinandergeschobenen Raumes würde nicht nur auf Bilder, sondern auch auf physisch ausgeführte Zeremonien passen. Walter Salmens Begriff der ‚Klangaura‘ der mittelalterlichen Stadt lässt diese Interpretation zu; er beschränkt sich nicht auf architektonisch umgrenzte oder praktisch bestimmte Räumlichkeiten, sondern erlaubt auch die mögliche Öffnung auf Virtuelles.⁶

Als Stichworte zum Phänomen imaginärer, psychologischer, virtueller oder sonstwie unrealer Räume seien hier ferner die Begriffe der ‚Raumdeutung‘ und ‚Raumaneignung‘ durch kirchliche Zeremonien genannt.⁷ Es ging freilich nicht nur um geistige Deutung und Aneignung, sondern erst recht um physische und emotionale Reaktionen. Wie besonders das Kirchweihfest durch Gehen und Musizieren in der Prozession die Gemüter ansprechen konnte, zeigte der Miniaturist der Abtei Geras, als er innerhalb der T-Initiale für *Terribilis est locus iste* das Gemeinschaftsgefühl eines kirchlichen Kollektivs ausdrückte (siehe Abb. 2).

⁵ Vgl. Vavra, Räume.

⁶ Vgl. Salmen, Musizieren, S. 77–88, und Strohm, Klang-Aura.

⁷ Vgl. Neuheuser, Kirchweihliturgie, S. 277f.



Abb. 2: Kirchweihprozession mit Gesang. T-Initiale (Introitus *Terribilis est locus iste*) des Graduale des Prämonstratenserstifts Geras, Niederösterreich („Passauer Graduale“, vor 1485). Geras, Stiftsbibliothek, Cod. 6, fol. 112r (Detail).

Das Bestreben, durch die Gottesdienste des Kirchweihfestes das himmlische Jerusalem darzustellen, brachte vielgestaltige Lösungen hervor. In einem gesungenen Text wie dem Hymnus *Urbs beata Jerusalem*, der die himmlische Stadt Jerusalem so anspricht, als ob man sie vor sich sähe, konnte im Sinn des genannten Abkürzungsverfahrens das akustische Ereignis der Musik die Gemüter direkt in jenen anderen Raum transportieren.⁸ (Dies gilt ja noch heute als ein typischer Effekt von Musik.)

⁸ Die in Anm. 3 genannte Darstellung der Engel beim Kirchenbau bezieht sich u.a. auf die Zeilen des Hymnus *Urbs beata Jerusalem* zur Erbauung und Krönung des himmlischen Jerusalem durch Engel: *Quæ construitur in coelis vivis ex lapidibus, et angelis coronata*. Dass das Gemälde auch einen Fiedel spielenden Engel zeigt, der die Bauleute gleichsam überwacht, ist als Anspielung auf den göttlichen Ursprung der Sphärenharmonie eine weitere ‚Abkürzung‘ des narrativen Bildprogramms.

Zwischen dem Begriff ‚virtueller Raum‘ und den Begriffen ‚Klangraum‘ bzw. ‚liturgischer Raum‘ besteht der Unterschied, dass bei den letzteren dem Raum selbst eine besondere physische Eigenschaft zugesprochen wird. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Bezeichnung ‚Klang‘ geeignet ist, etwas so Umfassendes wie den Begriff ‚Raum‘ zu spezifizieren und gleichsam einen ‚Klangraum‘ von einem nicht-klingenden Raum zu unterscheiden. Geräusche, Töne und Klänge ereignen sich in irgendeiner Form überall; somit ist jeder physische Raum auch ein Klangraum. Um einen Raum durch einen betreffenden Zusatz näher zu spezifizieren, wäre eine enger umschreibende Bezeichnung nötig wie etwa ‚Musikraum‘. Die Stadt Bamberg als ‚Musikstadt‘ zu bezeichnen, würde den besonderen Charakter einer Stadt ansprechen, in der mehr Musik gemacht wird als gewöhnlich in vergleichbaren Städten. Bamberg als ‚Klangstadt‘ zu bezeichnen, würde hingegen zu keinerlei Erkenntnis führen, denn Klang von irgendeiner Sorte gibt es überall. Der Begriff ‚Lautsphäre‘ scheint hilfreicher, da ‚Sphären‘ als Segmente von umfassenderen Räumen gelten können, wobei sich die Segmente durch verschiedenartige Laute unterscheiden.⁹

Auch der Begriff ‚liturgischer Raum‘ erscheint eher problematisch. Jedenfalls wird ein Raum wohl nicht dadurch liturgisch, dass sich in ihm eine Zeremonie vollzieht, was ihn dann von anderen, nichtliturgischen Räumen unterscheiden würde. Architektonisch definierte Räume wie eine Kirche, eine Kapelle oder ein Friedhof können als ‚liturgisch‘ gelten, wenn sie von vornherein zu kirchlich-zeremoniellen Zwecken geschaffen

⁹ Vgl. Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären.

und geweiht wurden. Wenn hingegen eine Prozession durch eine Straße zieht, wird dann die Straße dadurch zu einem ‚liturgischen Raum‘? In einem neueren Forschungsbeitrag zum Basler Konzil wird die Bezeichnung ‚liturgischer Raum‘ schlechterdings auf alle räumlichen Aktionen und sogar auf abstrakte Verhältnisse zwischen Menschen ausgedehnt (während jeder Hinweis auf die akustische Komponente fehlt).¹⁰ Zugegeben, in der Vorstellung von Prozessionsteilnehmern mag das Wechseln des städtischen Ortes wie eine gleichsam liturgische Topographie erschienen sein. Sollte man hier von ‚virtuell liturgischen Räumen‘ sprechen?

In diesem Beitrag geht es um eine Mittelalterforschung, die sich besonders den real verfügbaren Räumen und ihrer jeweiligen Beschaffenheit widmet. Wenn man versucht, die Ordnungen dieser Räume und ihre Bedingungen für menschliche Aktionen zu beschreiben und so weit wie möglich (mithilfe eines Abkürzungsverfahrens) zu klassifizieren, könnte sich auch zeigen, wie Kirchenmusik ihre Wirkungen und Funktionen erfüllte. Zu diesen Wirkungen gehörte wohl erstens die erwähnte psychologische Funktion des Transportierens, des Entgrenzens des vorgestellten Raumes; zweitens physische Klangwirkungen wie das körperliche Mitschwingen und Resonieren (Organisten, Sänger, Blasinstrumentenspieler verstehen das am besten); und drittens – ebenfalls physisch wirksam und raumabhängig – die Bewegung und der Rhythmus, die ja auch im gregorianischen Choral vorhanden sind. Durch Rhythmus und Bewegung verbindet Musik Raum und Zeit.

¹⁰ Vgl. Rathmann-Lutz, Räume, S. 285–301.

2. Kirchen und ihre Teilräume

Die Grundpläne mittelalterlicher Dome, die typischerweise in verschiedenen geformte und verschieden verwendete Teilräume gegliedert sind, sind hinlänglich bekannt. Es gibt das Langhaus, das Mittelschiff, Seitenschiffe und Querschiffe sowie den sogenannten Chor bzw. das Sanctuarium oder Presbyterium. An den Seiten findet man nischenartige Kapellen. ‚Kapellen‘ genannt werden zudem die Enden von Seitenschiffen oder Querschiffen und sogar bloße Pfeiler, an denen – wie manchmal erklärt werden muss – ein Altar steht oder stand. Enthalten die Kapellen einen geweihten Altar, so werden dort Messen gelesen. Hinzu kommen Krypten im Untergeschoss vieler Kirchen, die als Grablegen mit geweihten Altären mindestens den Status von Kapellen hatten, ausnahmsweise sogar von eigenen Kirchen. Im spätmittelalterlichen Grundplan von St. Stephan zu Wien sind Dutzende Kapellen angegeben (siehe Abb. 3), von denen nur noch wenige erhalten sind.

Das Mittelschiff war eigentlich kein musikalischer Aufführungsort. Akustisch war es schwer kontrollierbar und Chorgesang war dort ganz selten; am ehesten konnte hier die Predigt den Hörern nahegebracht werden. Die Langhäuser der Kathedralen, die den Romantikern gerade durch ihre ungegliederte Raumflucht imponierten,¹¹ setzten sich in Wirklich-

¹¹ Als Beispiel dient etwa die Abbildung des Langhauses von St. Sebald in Nürnberg, ein Gemälde von Georg Christoph Wilder und Johann Philipp Walther (um 1830). Auf dem Balkon links oben ist die Traxdorf-Orgel aus dem 15. Jh. zu sehen; vgl. Körndle, *Orgeln*, Abb. 2, S. 346.

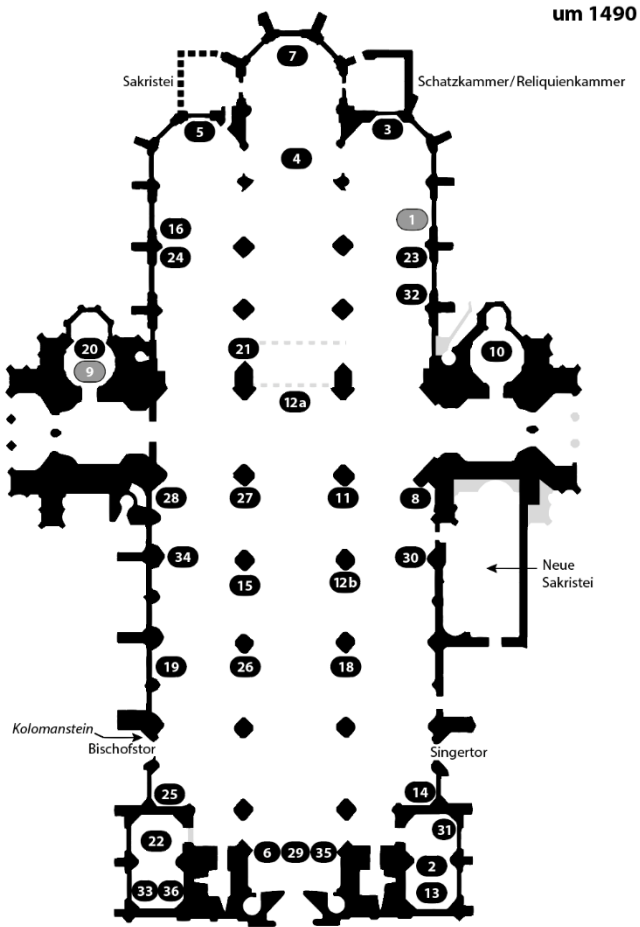


Abb. 3: Wien, Stephansdom, Grundriss der Kirche im Spätmittelalter. (Nach Schedl, St. Stephan, Abb. 15).

keit aus einem Langhaus für das Volk und einem Presbyterium oder Chor für die Priester bzw. Mönche zusammen. Letzterer befand sich in der Tradition klösterlicher Architektur oft auf erhöhter Ebene und konnte ein Heiligengrab oder Stiftergrab als besonderes Zentrum enthalten. Der Chorraum mit dem Chorgestühl ist in manchen Kathedralen fast genau so lang wie das tiefer liegende Langhaus (z.B. in Notre-Dame in Paris).¹² Der Bamberger Dom hat aus historischen Gründen sogar zwei erhöhte Chöre an entgegengesetzten Enden des Langhauses. Die Erhöhung der Chorplattformen diente auch der Hörbarkeit: Dorothea Baumann konnte mit akustischen Berechnungen nachweisen, dass Musikaufführungen im Dom von Florenz dann am besten hörbar waren, wenn von etwa ein Meter hohen Gerüsten aus gesungen wurde.¹³

Ginge man in eine solche Kirche hinein, so wäre sofort ersichtlich, dass auch der dritten räumlichen Dimension – der Vertikale – eine entscheidende Rolle in der Kirchenmusik zukam. Auf den Balkonen und Emporen wurde viel musiziert, insoweit auch sie Kapellen beherbergten. Kirchenmusik wurde gern oben auf dem Lettner aufgeführt, wo häufig eine kleine Orgel stand. In St. Stephan in Wien war bis um 1400 sogar die Kantorei auf dem Lettner zuhause, d.h. es wurde dort oben nicht nur gottesdienstlich musiziert, sondern auch geprobt.¹⁴ Der heute aus vielen Domen entfernte Lettner hatte vor allem die Funktion, den Chor architektonisch vom Langhaus zu trennen – jedoch meistens nicht so, dass das Laienvolk nicht mehr in den Chor sehen konnte; z.B. war oft durch eine

¹² Vgl. Wright, Music, Titelbild.

¹³ Vgl. Bauman:

¹⁴ Vgl. Strohm, Musik im Gottesdienst.

Mittelöffnung hindurch mindestens der Zelebrant sichtbar. Wichtiger noch, man konnte den Chorgesang hören. Trotz der Ausschließung des Volkes aus den zeremoniellen Hauptaktionsräumen (wobei vor allem die Konsekration der Hostie vom Laienvolk abgeschirmt werden sollte) gab es auch die gegenläufige Tendenz akustischer Einbeziehung – eben des textlichen und musikalischen Anteils an den Zeremonien. Der Kirchenraum war geteilt, aber Gotteswort und Kirchenmusik überschritten diese Teilung, sie wurden ‚veröffentlicht‘.

Die im Chorraum abgehaltenen Zeremonien waren die wichtigsten der Kirche insgesamt: Es waren die Feiern des Hochamts, täglich am Morgen oder Vormittag, und des Stundengebets; bei beiden musste die gesamte Geistlichkeit im Chorgestühl mitsingen. Diese Kirchenmusik im Chor war den anderen Zeremonien der Kirche institutionell und räumlich übergeordnet. In den Stiftbriefen Herzog Rudolfs IV. von Österreich für St. Stephan (1365) werden die Messfeiern für die drei parallelen Chöre und viele Kapellen hierarchisch geordnet; es sollten an diesen verschiedenen Orten täglich insgesamt 51 Messfeiern stattfinden (siehe Anhang). Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass eine Reformkommission des Basler Konzils 1436 für St. Stephan vorschrieb, dass während der Messen im Mittelchor das Singen von Messen oder Vigilien in den beiden Seitenchören zu unterlassen sei (*ne tempore publici officii in choro Missae cum nota, aut vigiliae in lateribus chori decantentur*).¹⁵ Sie durften nur in weiter entfernten Kapellen und nur mit zurückgenommener Stimme (*submissa voce*) gesungen werden. Die Hymnen und Psalmen des Stundengebets sollten mit tiefer, nicht zu lauter Stimme vorgetragen werden. In den rudolfinischen Verordnungen von 1365 hingegen waren helle und laute Stimmen für Antiphonen verlangt worden. Die Begriffe *submissa voce* und *bassa voce*, mit tiefer bzw. leiser Stimme, erscheinen auch in einer Kapitelverordnung von 1478 zu Gottesdiensten der Fastenzeit: Prim

¹⁵ Vgl. Strohm, Dienstordnungen.

und Terz einschließlich der Antiphon bis zur Elevation in der Marienmesse waren *submissa voce* zu singen, ein vor der Terz eingeschobenes Requiem jedoch *bassa voce*.¹⁶

Die von den Baseler Visitatoren verwendete kirchenrechtliche Bezeichnung *publicum officium* legt nahe, die zweierlei Örtlichkeiten musikalischer Zeremonien in der Kirche durch die Kategorien ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ zu unterscheiden. Chormusik, vor allem im Mittelchor, war öffentlich; Kapellmusik war privat. In Forschungsbeiträgen konnte ich mit Beispielen belegen, dass kirchliche Zeremonien nicht nur durch zeitliche Gottesdienstvorschriften bestimmt waren, sondern dass man sie auch räumlich den kontrastierenden Kategorien von Chor und Kapelle zuordnete.¹⁷ Diesen Kategorien werden hier versuchsweise die Eckbegriffe von ‚öffentlicher‘ und ‚privater‘ Zeremonie analog gesetzt, angeregt von der kategorischen Unterscheidung zwischen *hall* und *chamber* bei der weltlichen, fürstlichen Musikausübung, die Christopher Page beobachtet hat: In Saal und Kammer vollzogen sich verschiedene Aktivitäten und wurde verschiedenartige Musik gespielt.¹⁸ Zur privaten Sphäre der fürstlichen Kammer gehörten solistischer Gesang und leise Musik (z.B. auf Fiedel, Laute, Harfe und Clavichord) und es waren wenige vertraute Personen als Hörer oder Mitmusizierende anwesend. Zur öffentlichen Sphäre der Halle gehörten laute Instrumente wie Schalmei, Trommel und Trompete, Tanz, viele Gäste, Bankette und Prozessionen. Wie ein kirchliches Langhaus hatte die Burghalle oft einen Balkon, auf dem die Musiker spielten. Dazu gibt es eine reiche ikonographische Überlieferung.

¹⁶ Vgl. Erzbischöfliches Diözesanarchiv Wien (A-Wda), Acta Capituli 1446–1551, Cod. II, fol. 107r.

¹⁷ Vgl. Strohm, *Music*, S. 22f., und Strohm, *Rise*, S. 270–283. Zur privaten Musikpraxis vgl. auch Fink/Gstrein/Mössmer, *Musica*.

¹⁸ Page berichtete darüber in der CD-Einspielung „The Castle of Fair Welcome: Courtly Songs of the Later 15th Century“, *Gothic Voices* (Christopher Page), London: Hyperion, 1986.

Die Bezeichnungen ‚Chor‘ und ‚Kapelle‘ dienen seit dem Mittelalter auch als Namen musikalischer Ensembles. Die etymologische Entwicklung beider Namen verlief allerdings sehr unterschiedlich; *chorus* war zunächst der Name einer Aufführung, dann eines Ensembles und schließlich eines Ortes; *cappella* begann als Raumbezeichnung und wurde dann auf eine Musikergruppe übertragen. Etwa um 1400 jedoch waren *chorus* und *cappella* als gegensätzliche Raumbezeichnungen etabliert.

3. Kapellen und private Zeremonien

Privatkapellen waren groß oder klein, eigene Gebäude oder Teile von Kirchen, architektonisch abgeschlossen oder offen. Extremfälle von Offenheit bzw. Öffentlichkeit waren die manchmal weiträumigen Marienkapellen hinter dem Hochaltar, die vor allem zur Marienandacht am Samstag für das Laienvolk zugänglich waren. Typisch ist dagegen das Abgrenzen und Abschließen von Kapellen mit Gittern oder Schranken. Ein Grund für eine so strikte Absicherung einer Kapelle war z.B. die darin untergebrachte Reliquiensammlung. Generell ist davon auszugehen, dass die Privatisierungstendenz bei fürstlichen Kapellen noch stärker war als bei kirchlichen Institutionen. Ihr wirkte allerdings in beiden Fällen auch eine Veröffentlichungstendenz entgegen. Etwa in der Mitte anzusiedeln ist die für damalige Verhältnisse ungeheuer reiche Stiftung zur Begräbnisstätte der ersten Gemahlin König Maximilians I., Herzogin Marias von Burgund: Ihr Grab in der Brügger Marienkirche nahm ursprünglich einen engen Kapellraum ein; später wurde der Raum erweitert, architektonisch abgegrenzt und museal zugänglich gemacht.¹⁹ Die seit 1483 vorgeschriebenen täglichen musikalischen Dienste, gregorianische sowie mehrstimmige, mit und ohne Orgel, konnte man gewiss auch anderswo in der Kirche hören; das dazu gehörige Glockenläuten vom 115 Meter hohen Kirchturm hatte weite Signalwirkung. Trotzdem waren es gemäß der Stiftungssatzung Kapellaufführungen: Sie fanden nicht im

¹⁹ Vgl. Strohm, Messenstiftung, S. 247–260.

Hochchor der Kirche statt, sondern in der dahinterliegenden Marienkapelle. Es nahm kein Priesterchor teil, sondern nur drei Kanoniker als Zelebranten, der Succentor (*maistre des enfans*), ein musikalisch qualifizierter Assistent (*compaignon ydoine*), vier Chorknaben und ein Orgelpositiv – ein damals in Flandern typisches Ensemble polyphoner Kirchenmusik.

Noch intimer waren die Musikaufführungen am Dom von Cambrai, die der berühmte Komponist Guillaume Du Fay (gestorben 1474), in seinem Testament und seiner privaten Messenstiftung vorschrieb: In der Kapelle von St. Stephan sollte jährlich eine polyphone Messvertonung zu Ehren der Maria vom Schnee am 5. August erklingen und nach seinem Tode stattdessen ein Requiem; an seinem Sterbebett sollte eine Motette gesungen werden.²⁰

Kirchenkapellen sind heute kaum mehr private Räume. Oft findet sich nur noch ein Altar, offenstehend zum übrigen Raum. Zeitgenössische Quellen verraten gelegentlich, dass ein Vorhang um den Bereich gezogen wurde; der verbleibende Platz erlaubte meist nur das Messelesen oder eine Zeremonie mit solistischer Kapellmusik. Die größeren Räumlichkeiten fürstlicher Kapellen, die als Ganze oft die Privilegien von Stiftskirchen besaßen, konnten ihrerseits noch privatere, abgegrenzte Räume einschließen. Was sich in einer Kapelle der Herzöge von Burgund typischerweise abspielte, hat ein Miniaturist um 1460 dargestellt (siehe Abb. 4). Vielleicht beeinflusst von einer burgundischen Miniatur, malte der Künstler von Diebold Schillings *Luzerner Chronik* eine Szene mit Maximilian I. als Teilnehmer an einer Messfeier, die im Dom von Konstanz situiert sein soll (siehe Abb. 5).²¹ Der dargestellte Raum kann allerdings nicht der Hochchor des Doms sein, sondern es ist eine Kapelle – abgetrennt durch das rechts aufgerichtete Holzgitter, dessen linker Flügel nicht abgebildet ist.

²⁰ Vgl. Strohm, Rise, S. 283–287.

²¹ Vgl. auch McDonald, Chapel.



Abb. 4: Darstellung einer burgundischen Kapelle. Jean Mansel, *La Fleur des his-toires* (ca. 1460). Brüssel, KBR, Ms. 9232, fol. 269r (Detail).



Abb. 5: Kaiser Maximilian I., die Messe hörend im Dom zu Konstanz, im Vordergrund die Hofkapelle. Diebold Schilling, *Luzerner Chronik* (1513). Luzern, Korporation Luzern, S 23 fol., S. 472 (Detail).

Burgkapellen waren öfter Aufführungsorte geistlicher Musik, als nach ihren oft engen Raumbedingungen zu vermuten wäre. Enea Silvio Piccolomini preist den Kirchengesang in der Burgkapelle des Bischofs von Passau, Leonhard von Laiming (um 1440) auf der Veste Oberhaus;²² die gotische Georgskapelle ist erhalten (siehe Abb. 6), doch scheint ihre Musik heute verschollen. Anders steht es mit der Burgkapelle der Fürstbischöfe von Trient im Castello del Buonconsiglio, heute *Cappella vecchia* genannt: Für Aufführungen in diesem vergleichsweise düsteren gotischen Privatraum (im Bild mit dem Wappen von Bischof Hinderbach, 1475; siehe Abb. 7) dürfte meinen Forschungen zufolge der bedeutende Codex Trient 93* mit über 200 polyphonen Messensätzen entstanden sein.²³ Sehr klein (obwohl immerhin zweistöckig) erscheint die Burgkapelle der Habsburger im Mitterhof in Innsbruck, die Albrecht Dürers Aquarell (um 1495) vom Innenhof der Burg her darzustellen scheint.²⁴ Hier erklang wahrscheinlich deshalb keine bedeutende Kirchenmusik, weil sie gleich nebenan in der Pfarrkirche St. Jakob von der Chorschule für den Herzog ausgeführt wurde.

²² Vgl. Lhotsky, Aeneas, S. 23f.

²³ Vgl. Strohm, I-TRcap 93.

²⁴ Eine digitale Abbildung des Aquarells ist abrufbar unter <https://musical-life.net/quellen/abb-herzogshof-innsbruck-ducals-court-innsbruck> (letzter Zugriff 12.06.2025).



Abb. 6: Die Georgskapelle (ca. 1400) auf der Veste Oberhaus (Oberhausmuseum), Passau, ca. 1400.



Abb. 7: Cappella vecchia, Castello del Buonconsiglio, Trient. Wandgemälde aus der Zeit von Bischof Johann Hinderbach, 1475, mit seinem Familienwappen im Gewölbe.

4. Überschreitung und Vermittlung

Das Schema von Chor und Kapelle, von öffentlich und privat, war keineswegs strikt symmetrisch; es erlaubte auch als Grundstruktur die Entstehung von Zwischenformen, Überschreitungen und Vermittlungen. Erstens ist zu berücksichtigen, dass der lateinische Kirchengesang schon in seiner monastischen Tradition verschiedene solistische und chorische, dann auch einstimmige und mehrstimmige Formen hatte, die unterschiedliche Raumbedingungen erfüllen konnten. Ohnehin wurden solistische Teile des Kirchenchorals von Spezialisten im Chorraum vorgelesen. Dazu genügte ein Ensemble aus Kantor, einigen Solisten und Orgelpositiv, das als durchschnittliche Kapellmusik gelten darf. Kleinere Chororgeln konnten sowohl den allgemeinen Priesterchor in dessen gemeinsamem Vortrag unterstützen (z.B. durch Hilfe bei Intonationen) als auch gegebenenfalls die im Hochchor auszuführende Polyphonie von Succentor, Assistenten und Knaben begleiten.²⁵ Spätmittelalterliche Bild Darstellungen von kirchlich-musikalischen Zeremonien zeigen meistens fürstliche Kapellen mit einer Sängergruppe in der Mitte vor einem Altar: Es handelt sich aber um Privatkapellen, wie z.B. in der erwähnten Miniatur aus dem Dom von Konstanz.²⁶ Zweitens tendierte das spätmittelalterliche Stiftungswesen zu vielschichtigen Kombinationen der Zeremonien und zur Überschreitung privater Raumgrenzen auch innerhalb der Kirche. Besonders die wohlhabenden Adelsfamilien, Gilden und Bruderschaften bemühten sich, zu ihren Jahrtagen und Totengedächtnissen alle verfügbaren Personen und Kirchenräume einzusetzen und einzuvernehmen, seien es nun der Succentor mit Chorknaben oder der allgemeine Priesterchor, eine kleine oder große Orgel, die Bruderschaftskapelle oder der Hochchor. Die Feiern nahmen oft einen ganzen Tageslauf mit seinen Stundengebeten in Anspruch. Eine Stiftung der Barbiersbruderschaft an

²⁵ Wright, Music, S. 144–153, beschreibt anhand von Zeugnissen, dass die Langhausorgel von Notre-Dame in Paris zur Unterstützung des allgemeinen Chors herangezogen wurde, trotz ihrer weiten Entfernung vom Hochchor; er räumt andererseits die Möglichkeit einer kleinen Chororgel seit dem späteren 15. Jahrhundert ein (vgl. S. 144).

²⁶ Für weitere Beispiele vgl. Bowles, Musikleben, S. 21 und 111–121.

der Brügger Pfarrkirche St. Jakob (28. August 1432) schreibt z.B. Folgendes vor:²⁷

- Am Festtag der Schutzpatrone St. Cosmas und Damian (26. September) wird zur None mit dem großen Geläut geläutet, ebenso am Nachmittag zur Vesper.
- Der allgemeine Priesterchor (*ghemeene choir*) der Kirche singt wie üblich zur ersten Vesper am Vorabend und zur zweiten Vesper am Festtag mit der großen Orgel den Hymnus und das *Magnificat* und geht dabei aus dem Chorraum ins Langhaus (*Voorkerke*) herunter.
- Danach gehen sie mit dem Priester, der die Vesper zelebriert (mit Chorgewand und Weihrauch) in die Bruderschaftskapelle, wo der Priester am Altar vor den Bildern der beiden heiligen Schutzpatrone die Kollekte betet.
- Die Kinder (Chorknaben), falls welche verfügbar seien, singen dazu wie üblich eine Motette.
- Am Festtag singt man die Matutin im Chorraum mit Glockenläuten.
- Wie gewöhnlich singt man an solchen Festtagen im Chorraum mit der großen Orgel und Geläut Prim, Terz und Hochamt, wobei Kyrie und Sequenz mit der Orgel begleitet werden, dazu Non, Vesper und Komplet – alles wie bei einem kleinen Prinzipalfest.
- Kerzen werden auf dem Hochaltar und in drei Kronleuchtern angezündet (nur nicht bei der zweiten Vesper, weil es da nicht üblich ist).
- Der Chorraum wird wie an kleinen Prinzipalfesten *behanghen* (vielleicht mit einem Vorhang).

²⁷ Das Stiftungsdokument ist doppelt erhalten: Rijksarchief Brugge, Charters bleu Nr. 8128 (gesiegelte Urkunde) und Stadsarchief Brugge, St. Jacob, Hs. Nr. 450 (Transkription nach *Registrum sepulturarum novum* des 16. Jh.). Auszug in Strohm, Music, S. 57.

- An den folgenden Wochentagen (mit Ausnahme der Feste von St. Bavo am 1. Oktober und St. Franziskus am 4. Oktober) werden alle Tagzeiten gesungen.
- Auf Kosten der Bruderschaft kann auch am Festtag in der Kapelle das Hochamt mit sechs oder sieben ‚Gesellen‘ des allgemeinen Chors mit der Orgel gesungen werden.

Es lässt sich festhalten, dass sich in solchen Bestimmungen eine Privatisierungstendenz des Klerus und ein Veröffentlichungsbedürfnis privater Auftraggeber in der Mitte begegnen.

Es gibt in solchen Stiftungen dreierlei Elemente, die die architektonischen Raumbedingungen überschreiten, indem sie zwischen Innen und Außen, Privatheit und Öffentlichkeit vermitteln. Diese Vermittlung war m.E. ihr eigentlicher Sinn. Es sind: Prozessionen, Orgelspiel und Glockenläuten. In allen drei verlässt der Klang der Zeremonie die Kirche nach außen, fasst aber auch innerhalb des Kirchenraums verschiedenartige Raumeinheiten zusammen, wie z.B. Hochchor, Langhaus und Seitenkapellen.

Um die Vielzahl von Prozessionen zu verstehen, sollte man sich zunächst die unmittelbare Umgebung einer Domkirche, die Domfreiheit (*cathedral close*), ansehen. Dieser oft von Mauern umfasste Bereich war zugleich eine abstrakte, rechtlich fixierte Raumeinheit.²⁸ Die geweihten und nichtgeweihten Örtlichkeiten in der Domfreiheit, wo Musik erklingen konnte, waren ebenerdig, unterirdisch, architektonisch emporgehoben oder virtuell himmlisch.²⁹ Die unterste Raumebene war die der Gräber, innerhalb der Kirche und auf dem Friedhof, wo viel gebetet und oft auch privatim gesungen wurde. Ganz oben läuteten öffentlich für alle die Glocken. Dazwischen gab es Prozessionen innerhalb der Kirche, vom Chor ins Mittelschiff und zurück, vom Chor in die Seitenkapellen und

²⁸ Er bleibt in der Literatur zu Prozessionen oft unbeachtet. Auch Rathmann-Lutz, Räume, erwähnt die Basler Münsterfreiheit nicht.

²⁹ Vgl. Schwob, Kirchenraum.

zurück, außerhalb um die Kirche, über den Friedhof, zu anderen Kapellen und geweihten Orten, schließlich auch aus der Domfreiheit hinaus durch die Stadt. Begängnisse auf das Grab, um dort für die Seele zu beten, waren die wohl häufigste Prozessionsform. Auf dem Grundplan der Domfreiheit von St. Stephan in Wien beachte man den Friedhof und die (z.T. nachmittelalterlichen) Katakomben (siehe Abb. 8).

Im Stadtpanorama Wiens von 1609 (siehe Abb. 9) sieht man rechts neben St. Stephan die kleine Kapelle von St. Maria Magdalena. Sie stand auf der Ecke des Friedhofs und war das dritte Stockwerk einer historischen Struktur. Das unterste Stockwerk war die heute so genannte unterirdische Virgilkapelle, ursprünglich wohl ein privater Andachtsraum. Den mittleren Stock bildete ein Beinhaus; darüber baute man ebenerdig um 1300 die Magdalenenkapelle, die der einflussreichen Wiener Bruderschaft der Schreiber und Sekretäre gehörte. Seitlich angebaut wurde um 1440 das Kantoreigebäude: Der Gesangsunterricht zu St. Stephan hatte vorher auf dem Lettner der Kirche bzw. im Schulhaus, der ‚Bürgerschule‘, stattgefunden.³⁰ Die Sänger wurden aus dem Schulhaus oder der Kantorei *processionaliter* durch das Kirchentor, das sogenannte Singertor, zu ihren Diensten in die Kirche geführt.

³⁰ Vgl. Strohm, Hermann.

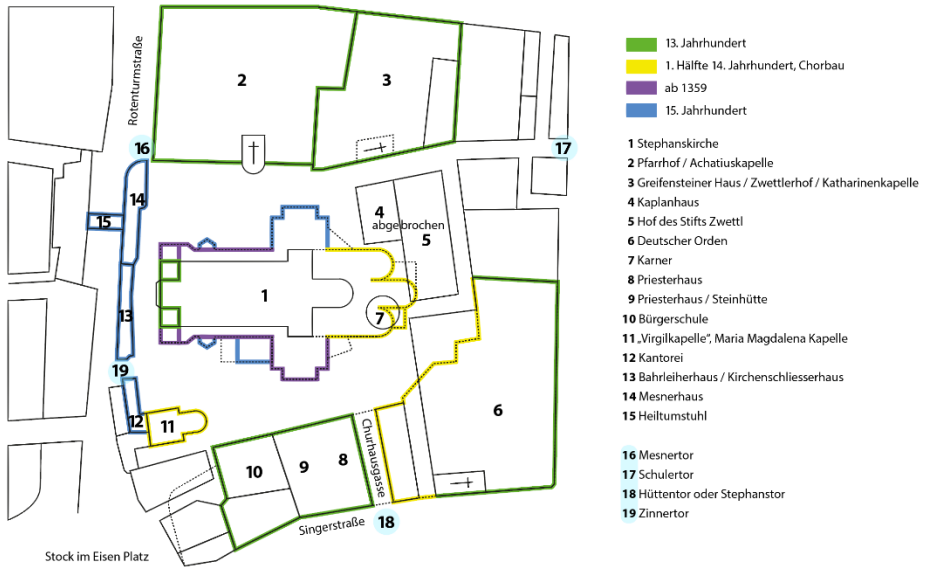


Abb. 8: Wien, St. Stephan mit umgebenden Gebäuden (Domfreiheit). (Schedl, St. Stephan, Abb. 3.)

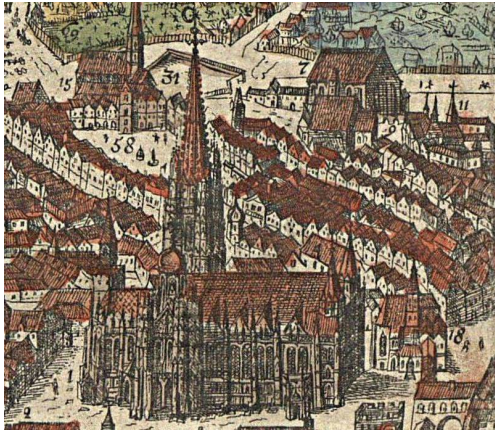


Abb. 9: Ausschnitt einer Stadtansicht Wiens mit St. Stephan, Kantorei und Magdalenenkapelle. Kolorierter Stich, Jacob Hoefnagel, 1609, Wien Museum, Inv. Nr. 31043.

Die breite Straße rechts von der Magdalenenkapelle (heute Stephansplatz) wird von einer Art Torbogen überspannt, der zugleich Eingang in die Domfreiheit gewährt. Es ist der 1483 erbaute ‚Heiltumstuhl‘, auf dem am Sonntag nach Ostern die Reliquien des Stephansdoms gezeigt wurden; er war wichtig in den damaligen Itinerarien von Prozessionen außerhalb der Kirche.

Unmittelbare Umgebungen und Domfreiheiten bedeutender Kirchen sind auch anderswo mit Kapellen, Nebenkirchen, Kantoreien, Fürstenpalästen und Nutzgebäuden architektonisch umfasst und hervorgehoben. Eine niederländische Zeichnung des 15. Jahrhunderts zeigt eine Prozession mit Fahnen, Klerus, Chorsängern, Würdenträgern und Volk – womöglich in Brügge –, die sich durch ein kleines Tor aus einem umgrenzten Dombezirk nach draußen bewegt; man betritt gerade eine Brücke über den Burggraben (siehe Abb. 10).



Abb. 10: Städtische Prozession in Flandern. Schule Rogiers van der Weyden, Mitte 15. Jahrhundert. British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. No. 1895.9.15.1001.

Das Vorzeigen war ein Hauptzweck stadtweiter Prozessionen, wie der Wiener Stiftbrief Rudolfs IV. erklärt (siehe Anhang): Bei der Fronleichnamsprozession wurden alle verfügbaren Reliquien, Fahnen, Baldachine, 30 Kerzen und zehn Windlichter in der Stadt umhergetragen; an der Prozession teilnehmen mussten alle Pfarrer, Klosterleute, Kapläne, alle Priester sowohl aus der Stadt als auch den Vorstädten. Sie sollten *mit aller Schönesten gezierd, die sie habent*, nach St. Stephan kommen und mit der Prozession umgehen.

Der Gesang allgemeiner Prozessionen richtete sich öfters an die am Weg befindlichen Kirchen und Kapellen: Man sang beim Vorbeigehen Gesänge für deren jeweilige Schutzpatrone.³¹ Die ‚Ansinger‘ der Pfarrschulen (später ‚Kurrende‘ genannt) gingen hingegen in Prozessionen durch die Stadt, um für ihre geistlichen Gesänge weltliches Geld einzusammeln. Nicht Kirchen und Kapellen waren ihr Ziel, sondern die Häuser wohlhabender Bürger.³² Die berühmten Reliefs der Chorbalkone im Dom von Florenz von Donatello und Luca della Robbia werden manchmal als Darstellungen derenigen Aufführungen interpretiert, die sich auf diesen Balkonen abgespielt haben sollen. Donatellos Relief zeigt jedoch eine antike Zeremonie, und Luca della Robbia porträtiert die Sänger bei einer Prozession unter freiem Himmel, wie der betretene weiche Grund beweist.³³ Wir stellen uns Prozessionen heute meist nur als Stadtbegehungen vor; doch gab es auch Prozessionen zu Schiff, auf Wagen oder auf dem Schlachtfeld. Die Prozessionen und Wallfahrten zu geweihten Stätten (etwa zur Reliquienverehrung) erreichten hohe Berge.

Orgeln wurden sowohl privat und intim als auch raumüberschreitend und öffentlich gespielt: Letzteres angeblich schon in Winchester im 10.

³¹ Vgl. Strohm, *Music*, S. 5f., und Saucier, *Johannes*, S. 1–20.

³² Vgl. Gabrielli, *Processions*.

³³ Luca della Robbia, Sängerbalkon (*cantoria*) im Dom von Florenz (1431–1438), siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cantoria_di_luca_della_robbia.JPG (letzter Zugriff 12.06.2025) für eine Abbildung.

Jahrhundert.³⁴ Auch bei der Einweihung der Kirche zu Bages (Katalonien) im Jahre 972 soll die Orgel von weither hörbar gewesen sein, weshalb sie vielleicht außerhalb der Kirchenpforte aufgestellt war.³⁵ Für verschiedene Räume und Zwecke hatte man verschiedene Orgelarten. Die Chororgel – manchmal ein Positiv, manchmal ein großes Instrument an der Chorwand – diente zur Begleitung oder erklang bei bestimmten gottesdienstlichen Gesängen wie Kyrie, Sequenz und Magnificat alternierend mit dem allgemeinen Chor. Innerkirchliche Prozessionen erforderten oft die große Orgel, die dementsprechend an der Wand des Mittelschiffs stehen konnte. Eine solche Langhausorgel war offenbar auch außerhalb des Gebäudes gut hörbar, denn sie begleitete oft einstimmige Choralgesänge von Prozessionen um die Kirche, die alternierend mit den Sängern aufgeführt wurden. Dies erforderte genaue akustische Koordination. Gegen 1400 mehren sich auch Belege solistischen, mehrstimmigen Singens mit der Orgel. Dazu konnte das Kapell-Ensemble von Succentor und Chorknaben mit einer Kleinorgel auf dem Lettner oder einem Balkon eingesetzt werden. Der Organist spielte die Chormelodien aus seinem Orgelbuch, wie vor allem Franz Körndle gezeigt hat.³⁶ Auf diese Weise wurde seit dem späten 14. Jahrhundert vielerorts in der Marienkapelle die samstäbliche polyphone *Missa de Salve* aufgeführt.

Glocken sind unabdingbar zur Raumüberschreitung und Veröffentlichung. Sie sind hörbar auch für die Menschen, die ihr Klangsignal nichts angeht. Der etisch zuhörende Tourist mag fühlen, vom Glockenläuten in einen gemeinsamen Raum miteinbezogen zu werden; dem emischen Gemeindemitglied oder Klosterinsassen hingegen wird Zugehörigkeit dadurch bewusst, dass ihm die Glocke seiner Pfarre bzw. deren besonderes Signal etwas Bestimmtes mitteilt. Die

³⁴ Vgl. McKinnon, *Organ*, S. 4–19. Abdruck und Übersetzung der vom Cantor Wulfstan stammenden Beschreibung der Orgel von Winchester bei Holschneider, *Organa*, S. 139–144.

³⁵ Vgl. Owen/Williams, Art. „Organ“, IV.4.

³⁶ Vgl. Körndle, *Orgeln*.

Totenglocke wurde an den einzelnen Kirchen oder Klöstern geläutet; jedoch war ihr besonderer Klang wohl weithin erkennbar. Während der Pestepidemie in Wien im Jahr 1436 befahl Herzog Albrecht V. dem Bürgermeister, an allen Kirchen das Läuten der Totenglocke zu verbieten, da es den Menschen Furcht einflöße.³⁷

An zwei wichtige Veröffentlichungsarten soll noch erinnert werden. Erstens waren bedeutende Kirchtürme der Stadt mit Glocken, aber auch Schlaguhren, Turmtrompetern und Hornwerken (Orgeln) besetzt, die nicht der Kirche, sondern dem Stadtrat unterstanden und von diesem finanziert wurden. Die betreffenden akustischen Signale, zusammen mit jenen von den Wachttürmen der Stadtmauern und den Mitteilungen umhergehender Ausschreier, bezogen sich auf die Tageszeiten, auf weltliche Ereignisse und Regelungen ebenso wie auf Gottesdienste. Auch geistliche Turmmusik war schon im Spätmittelalter bekannt; in Brügge spielten seit den 1480er Jahren die Stadttrompeter vom Rathausturm geistliche Motetten. Zweitens gab es den Brauch, während der Gottesdienste innerhalb der Kirche, z.B. während der Wandlung, die Glocken zu läuten, so dass stadtweit mitgebetet werden konnte. Zu Festlichkeiten wurde gleichzeitiges Glockenläuten und Singen an verschiedenen Orten von der weltlichen Obrigkeit koordiniert und bezahlt. Zur Feier eines Sieges über die Taboriten im Jahre 1438 entlohnte der Wiener Stadtrat 26 Knechte für das Freudenläut, das demnach in sechs bis sieben Kirchen gleichzeitig erklingen sein muss, und als im Jahre 1417 das Konstanzer Konzil Papst Martin V. erwählt hatte, wurden angeblich in allen Wiener Kirchen die Glocken geläutet und zwei Tage lang feierliche Dankmessen zelebriert. Unter dem Jubel der Gläubigen sei in einer einzigen Kirche allein an acht verschiedenen Orten gleichzeitig das *Te Deum* gesungen worden, unter Teilnahme „jeder Art musikalischer Instrumente“.³⁸ Die Basler Visitatoren

³⁷ Vgl. Strohm, Anlässe.

³⁸ [...] *in una ecclesia simul in octo locis cantabatur Te deum laudamus humanis vocibus, iuncto omni genere musicalium instrumentorum*; Sommerfeld, Sermones, S. 324. Vgl. Niederkorn-Bruck, Ansprache, S. 76, Nr. 52.

hätten sich da mit Grausen gewendet – doch ist der Bericht des Nikolaus von Dinkelsbühl wohl als enthusiastische Übertreibung zu verstehen, wie sie seinem akademischen Rang als Theologieprofessor gebührte.

Was Kirchenmusik und Raum sonst miteinander verbunden haben mag, hat ein Humanist des 15. Jahrhunderts beobachtet. In seinem Werk *Profugiorum ab aerumna libri tres* (um 1440) erzählt Leone Battista Alberti, wie einige Freunde in ihrem heimatlichen Dom von Florenz umhergehen und sich unterhalten. In dieser stillen Atmosphäre hören sie unversehens einen kirchlichen Gesang, ohne die Sänger sehen zu können. Man hört griechische Worte: das gregorianische Kyrie einer Messfeier. Der älteste der Freunde, Agnolo Pandolfini, beschreibt das Gefühl von Ehrfurcht und Andacht, das ihm diese reinen und echten Töne einflößen. Es sei das Gegenteil der Aufregung und Verwirrung durch Musikhören, die Platon kritisiert habe.³⁹ Obwohl diese kleine Erzählung auch zur traditionellen Diskussion der Effekte der Musik beiträgt, hat Alberti die Erzählebene eines Kirchenraums gewählt, um in der Kombination von Raum und Stille, Klang und Hören eine Art menschlichen Glückszustand zu beschreiben.

Anhang: Herzog Rudolfs Vorschriften für die Gottesdienste an St. Stephan

Aus den Stiftbriefen Erzherzog Rudolfs IV. für die Kapitelkirche St. Stephan zu Wien, 1363 und 1365 (nach Strohm, Musik im Gottesdienst):

Die Jahrtagsstiftung Rudolfs IV. von 1363 sieht drei tägliche Messen (Ämter) auf den Hauptaltären des Kapitels vor: eine Marienmesse am Morgen auf dem Marienaltar, ein Hochamt auf dem Fronleichnamaltar über der fürstlichen Grablege (im Mittelchor) und die Messe des Tages auf dem Fronaltar (Hochaltar). Die Zeremonien – Öffnung der Altarbildtafeln, Ausstellung der Heiltümer, Anzünden von Kerzen, Prozession mit

³⁹ Vgl. Leon Battista Alberti, *Profugiorum* (ed. Cecil Grayson), S. 107f. Vgl. dazu Strohm, *Musik erzählen*, S. 123f.

Fahnen, Kreuz und Windlichtern, Glockenläuten – waren nach dem Fest-rang differenziert; an den Festen derjenigen Heiligen, die in der Kirche bestattet waren, sollte die Orgel zu Vesper und Hochamt spielen und mit der großen und kleinen Glocke geläutet werden. An Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Allerheiligen, Kirchweih, Fronleichnam gab es mehr Kerzen (allein 24 auf dem Herzogsgrab). Man musste alles Heiltum (Reliquien) auf den Altar stellen und *überall die kirchen zieren mit der schönsten gezierd so si habent*. Alle Tagzeiten (Stundengebete) sowie die tägliche Messe sollte man *singen in der Orgel*, und man sollte zur Messe läuten mit allen Glocken, *so man schönste mag*. Am Fronleichnamstag wurden alle verfügbaren Reliquien, Fahnen, Baldachine, 30 Kerzen und zehn Windlichter in der Stadt umhergetragen; an dieser Prozession teilnehmen mussten alle Pfarrer, Klosterleute, Kapläne, alle Priester sowohl aus der Stadt als auch den Vorstädten, einschließlich der Deutschherren von St. Johann, der Heiliggeistler und Spitaler. Sie sollten *mit all irer Schönesten gezierd, die sie habent*, nach St. Stephan kommen und mit der Prozession umgehen.

Im großen Stiftbrief vom 16. März 1365 (zur Unterscheidung vom kleinen Stiftbrief desselben Datums) werden die Pflichten und Gehälter der Ausführenden sowie die zugrundeliegenden Besitzrechte genauer aufgeschlüsselt. Hauptzweck der gesamten Stiftung blieb das Totengedächtnis für den Herzog und seine Familie. Eine besondere Pfründe diente zur Entlohnung der Priester mit Speise und Trank, *dass sie den Jahrtag unseres Todes begehen*.

Dazu kamen Kleiderordnungen, die Festlegung der Standorte der Priesterschaft in der Kirche und die Verteilung der Messen auf Probst, Chorherren und Kapläne. Das Quantitative war von großer Bedeutung: Der Dechant musste darauf achten, dass in der Kirche täglich insgesamt 51 Messen gesungen oder gesprochen wurden, wovon keine ausgelassen werden durfte. Sicher wurde die Mehrzahl nur gesprochen. Jedoch gab es auch Vorschriften für Gesang und Orgel. Am Ende der Tagzeiten, die *mit lauter und hoher Stimm* zu singen waren, sollte *mit einem hellen Gesang*

eine Marienantiphon erklingen, die nach Vesper, Mette und Non die Antiphon *Salve regina* war. Auch die drei täglichen Messen auf den Hauptaltären sollten mit *lauter und hoher Stimm* gesungen werden. Für die Messen wurde die Mitwirkung von Schülern verlangt: 24 bei zwei täglichen Hochämtern, mindestens 13 bei den anderen Hochämtern und Vespern. Die *Meister, Studenten und Schuller* (nämlich der Bürgerschule und der Universität) hatten an den Prozessionen von acht Hauptfesten teilzunehmen: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Allerheiligen, Allerseelen, Mariae Scheidung (Himmelfahrt), Fronleichnam und dem herzoglichen Jahrtag. Hier musste *der Schullmeister der grossen Schull mit ganzer Universtitaet [...] bey sein und helfen zu singen und umzugehen*. Wichtig war dem Stifter, dass alle dabei waren, einschließlich der soeben gestifteten Universität. Die Beteiligung der Universitätsmitglieder an den Prozessionen war gleichsam Teil der Stiftung selbst.

Die Pflichten des Kantors umschreibt der Stiftbrief folgendermaßen:

Er soll auch innhaben die Orgell und damit orden[tlichen] göttlichen Dienst zu begehen und achten, dass das Gesang zu göttlichen Dienst ordentlichen, gänzlichen und löblichen vollbracht werde, so man immer pest und schenst mag, wann des unser Erlöser, der allmächtig Gott wohl werth ist, und soll auch die Prozesse richten und ordnen, dass die allzeit ordentlichen vollbracht werde.

Bei den Prozessionen unterscheidet der Stifter genau zwischen solchen, die in der Kirche bleiben, und solchen, die *in die Statt* gehen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

Leon Battista Alberti, Profugiorum ab aerumna libri tres, in: Leone Battista Alberti, Opere volgari, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1966, Bd. 2.

Handschriften

Wien, Erzbischöfliches Diözesanarchiv (A-Wda), Acta Capituli 1446–1551, Cod. II.

Trient, Archivio diocesano (I-TRcap), Codex 93*.

Literatur

Baumann, Dorothea, Music and Space in the Renaissance, in: Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte, hrsg. von Martha Brech/Ralph Paland, Bielefeld 2015, S. 45–65.

Bowles, Edmund A., Musikleben im 15. Jahrhundert, Leipzig 1977 (Musikgeschichte in Bildern III/8).

Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Krüger, Antonia (Hrsg.), Lautsphären des Mittelalters: Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille, Wien u.a. 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89).

Fink, Monika/Gstrein, Reiner/Mössmer, Günter (Hrsg.), Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Innsbruck 1991.

Gabrielli, Giulia, Children's Processions in Tyrol, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/childrens-processions-tyrol> (2023) (letzter Zugriff 12.06.2025).

Holschneider, Andreas, Die Organa von Winchester. Studien zum ältesten Repertoire polyphoner Musik, Hildesheim 1968.

Körndle, Franz, Orgeln in mittelalterlichen Stadtkirchen, in: Musik in der mittelalterlichen Metropole: Räume, Identitäten und Kontexte der

- Musik in Köln und Mainz, ca. 900–1400. Tagungsbericht Mainz/Köln Oktober 2014, hrsg. von Fabian Kolb, Kassel 2016, S. 325–352.
- Lhotsky, Alphons, Aeneas Silvius in Österreich, Basel/Stuttgart 1965 (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel 5).
- McDonald, Grantley, The Court Chapel of Maximilian I, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/node/3720> (2019) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- McKinnon, James W., The Tenth-Century Organ at Winchester, in: The Organ Yearbook 5 (1974), S. 4–19.
- Mostowlansky, Till/Rota, Andrea, Art. „Emic and Etic“ (2020), in: The Open Encyclopedia of Anthropology, <http://doi.org/10.29164/20emicetic> (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Neuheuser, Hanns Peter, *Mundum consecrare*. Die Kirchweihliturgie als Spiegel der mittelalterlichen Raumwahrnehmung und Weltaneignung, in: Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003, hrsg. von Elisabeth Vavra, Berlin u.a. 2005, S. 259–279.
- Niederkorn-Bruck, Meta, Ansprache des Nikolaus von Dinkelsbühl, in: Musik im mittelalterlichen Wien. Sonderausstellung vom 18. Dezember bis 8. März 1987 hrsg. von Adelbert Schusser (Historisches Museum der Stadt Wien 103), Wien 1987, S. 76, Nr. 52.
- Owen, Barbara/Williams, Peter, Art. „Organ“, in: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44010> (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Rathmann-Lutz, Anja, Liturgische Räume zwischen Stadt und Konzil, in: Music and Culture in the Age of the Council of Basel, hrsg. von Matteo Nanni, Turnhout 2014, S. 285–301.
- Salmen, Walter, Vom Musizieren in der spätmittelalterlichen Stadt, in: Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau. 20. bis 23. September 1976, hrsg. von Heinrich Appelt, Wien 1980, S. 77–88.


- Saucier, Catherine, Johannes Brassart's Civic Motet: Voicing the Biblical Topography of Medieval Liège, in: *Acta musicologica* 85 (2013), S. 1–20.
- Schedl, Barbara, *St. Stephan in Wien. Der Bau der gotischen Kirche (1200–1500)*, Wien u.a. 2018.
- Schwob, Ute Monika, *Der Kirchenraum als Schauplatz religiöser Riten*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/kapitel/der-kirchenraum-als-schauplatz-religioeser-riten> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Sommerfeldt, Gustav, *Zwei politische Sermonen des Heinrich von Oyta und des Nikolaus von Dinkelsbühl (1388 und 1417)*, in: *Historisches Jahrbuch* 26 (1905), S. 318–327.
- Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985.
- Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993.
- Strohm, Reinhard, *Musik erzählen. Texte und Bemerkungen zur musikalischen Mentalitätsgeschichte im Spätmittelalter*, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Hildesheim 2007 (*Musica mensurabilis* 3), S. 109–125.
- Strohm, Reinhard, *Die Brügger Messenstiftung Marias von Burgund und ihre Bedeutung für die Habsburger*, in: *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 17 (2009), S. 47–260.
- Strohm, Reinhard, *Musik im Gottesdienst: Wien*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/musik-im-gottesdienst-wien> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, *Reformierende Dienstordnungen an St. Stephan*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/kapitel/reformierende-dienstordnungen-st-stephan> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, *Die Klang-Aura der Stadt*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, <https://musical-life.net/essays/die-klang-aura-der-stadt> (2017) (letzter Zugriff 12.06.2025).

- Strohm, Reinhard, Regelmäßige und besondere Anlässe des Glockenläutens, in: Die Klang-Aura der Stadt, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/die-klang-aura-der-stadt> (2017) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, I-TRcap 93: Eine zentrale Sammlung europäischer Messenmusik, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/i-trcap-93-eine-zentrale-sammlung-europaeischer-messenmusik> (2018) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, Berufsmusiker und Gesellschaft, in: Musiker in der Stadt, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/essays/musiker-der-stadt> (2020) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Strohm, Reinhard, Hermann Edlerawer und der Kantoreibau, in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, <https://musical-life.net/kapitel/hermann-edlerawer-und-der-kantoreibau> (2016) (letzter Zugriff 12.06.2025).
- Vavra, Elisabeth (Hrsg.), Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krens, 24.–26. März 2003, Berlin u.a. 2005.
- Wright, Craig, Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1550, Cambridge 1989.

Bildnachweise

- Abb. 1: <https://musical-life.net/quellen/abb-das-jungste-gericht-fig-last-judgment> (letzter Zugriff 29.07.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 2: <https://musical-life.net/quellen/abb-kirchweihprozession-mit-gesang-0> (letzter Zugriff 29.07.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 3: Schedl, St. Stephan, S. 301, Abb. 15. (FWF-Projekt P28541).
- Abb. 4: <https://uurl.kbr.be/1822292>. Gemeinfrei.
- Abb. 5: <https://www.e-codices.ch/de/kol/S0023-2/472>. Gemeinfrei.
- Abb. 6: © Oberhausmuseum Passau; Foto: pedagrafie.
- Abb. 7: © Museo provinciale d'arte, Castello del Buonconsiglio, Trento.
- Abb. 8: Schedl, St. Stephan, S. 290, Abb. 3 (FWF-Projekt P28541).
- Abb. 9: <https://musical-life.net/quellen/abb-kantorei-und-magdalenenkapelle-fig-cantorey-and-st-magdalenes-chapel> (letzter Zugriff 02.08.2025). Gemeinfrei.
- Abb. 10: © The Trustees of the British Museum.

NORBERT KÖSSINGER

 0009-0009-9212-7247

Die hie gesvngen hant ... **Der Klang der Schrift und die Überlieferung der deutschsprachigen Lyrik**

1. Zum Einstieg: Codex Manesse, fol. 5v

Schlagen wir zum Einstieg das berühmteste Liederbuch des Mittelalters auf, die Handschrift, die nach ihren Auftraggebern ‚Codex Manesse‘ oder nach ihrem heutigen Aufbewahrungsort in der dortigen Universitätsbibliothek ‚Große Heidelberger Liederhandschrift‘ genannt wird.¹ Wir begegnen auf den ersten beschriebenen Seiten (fol. 4v–5v) zunächst – und das ist für eine mittelalterliche Handschrift, zumal eine solche ausschließlich volkssprachigen Inhalts, außergewöhnlich – einem ausführlichen Verzeichnis, das, mit römischer Zählung von I bis CXIII versehen, von Kaiser Heinrich bis zu dem Kanzler die in diesem wichtigen Codex versammelten Autoren in der Reihenfolge ihres Vorkommens auflistet.

* Der folgende Beitrag war als Vortrag für die Ringvorlesung „Klangräume des Mittelalters – Materialität und Medialität“ an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 3. Juni 2024 gedacht. Leider konnte ich den vorgesehenen Termin krankheitsbedingt nicht wahrnehmen, sodass meine schriftliche Vorlage nicht den Weg in das gesprochene, klingende Wort finden konnte. Der Text ist nur mit einem Minimum an Nachweisen aus der überreichen Forschungsliteratur zum Gegenstandsbereich versehen. Für Lektüre, Anregungen und Präzisierungen danke ich an dieser Stelle sehr herzlich Dr. Sarah Hutterer (Bamberg).

¹ Die Signatur der Handschrift lautet Cod. Pal. germ. 848, aufgelöst Codex palatinus germanicus, das heißt zum Fonds der deutschsprachigen Handschriften der Pfälzischen Bibliothek (die später in der Heidelberger Universitätsbibliothek aufging) gehörige Handschrift mit der Nummer 848. Der Codex wurde 2023 in das UNESCO-Register des Weltkulturerbes (‚Memory of the World‘) aufgenommen und ist eine der bekanntesten Handschriften des Mittelalters überhaupt. Dementsprechend intensiv ist die Auseinandersetzung in der Forschung. Erste Orientierung bieten: Voetz, Codex; Kornrumpf, Art. „Heidelberger Liederhandschrift C“; Kornrumpf, Art. „Große Heidelberger Liederhandschrift“; Bleuler, Codex.

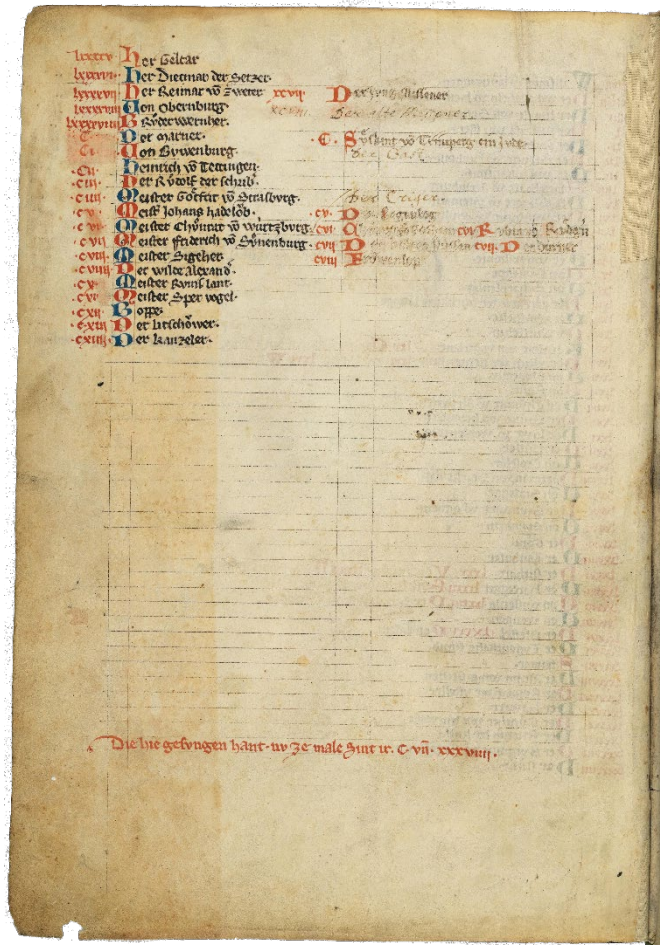


Abb. 1: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 5v.

Am Ende dieses Registers findet sich unten auf der Rückseite von fol. 5 in der letzten Zeile des vorgegebenen Schriftspiegels und über beide Textspalten hinweggehend der folgende Eintrag (siehe Abb. 1): *Die hie gefangen hant in 7e male hant in. c. vii. xxxviii.*

gesvngen hant. nu ze male Sint ir. C. vnde. XXXVIII. [„Die hier gesungen haben, sind nun alle zusammen 139“].² Dieser Vermerk irritiert einigermaßen, denn er verweist zum einen mit *hie* auf das vor uns Leserinnen und Lesern liegende Buch, zum anderen verweist er mit *nu* ganz offensichtlich auf den Zeitpunkt der Eintragung der explizit als vollständig markierten (*ze male*) Zählung. Das Inserat verwendet dafür das Verb *singen*, und zwar im Perfekt (*gesvngen hant*), suggeriert also eine mündliche Kommunikationssituation, die Vorstellung einer Situation von Kommunikation unter Anwesenden, bei der die aufgeführten Autoren (es sind wirklich nur Namen von Männern) der Reihe nach vom Ersten bis zum Letzten Gesangsauftritte absolviert haben, obwohl die mittelhochdeutschen Texte erst nach dem Inhaltsverzeichnis auf den folgenden 423 Blättern der Handschrift folgen. Wohlgemerkt die ‚Texte‘, denn der Codex Manesse enthält keine Melodien, die unmittelbar auf die Sangbarkeit der Lieder, Sprüche oder Leichdichtungen rückschließen lassen würden. Der Codex ist vielmehr ein ziemlich aufwendig angelegter Textspeicher, zu dem als wichtiges Element am Anfang eines jeden Œuvres Bildseiten mit einem ‚Autorporträt‘, wie wir es heute wohl am ehesten nennen würden, stehen. Die Handschrift ist also primär zum Lesen der Texte, sicher auch zum Betrachten der Bilder, kaum aber als – wie auch immer geardete – ‚Partitur‘ zum Singen der Lieder gedacht. In der Abstraktion des Registers entsteht jedoch in Verbindung mit der Schreibernotiz eine imaginäre, bereits längst erfolgte Aufführungssituation der gesamten im Codex Manesse verfügbaren Liederœuvres: *Die hie gesvngen hant...* Der Schreibervermerk zeigt somit *in nuce* die ganze Widersprüchlichkeit und das hohe Maß an Komplexität von schriftlicher Textüberlieferung im Spannungsfeld zwischen ursprünglicher Konzeption und späteren Rezeptionsformen, denn unter Verweis auf moderne literaturwissenschaftliche Definitionen können wir festhalten, dass Schrift keinen Klang hat,

² Vgl. Voetz, Codex, S. 43. Nach Voetz stammt der Eintrag „am ehesten von der Hand des Schreibers Gs [...], der auch die Niederschrift der drei zeitlich letzten Textcorpora, die ohne Miniatur geblieben sind, besorgte.“ Ich folge in der Übersetzung des Inserats Voetz, *nu ze male* lässt sich noch stärker im Sinn von lateinisch *simul* (‚jetzt in diesem Moment‘) auffassen. Vgl. BMZ II,1, Sp. 22.

sondern sich durch Situationsabstraktheit auszeichnet. Schrift ist eine „[k]onservierende Form der Repräsentation von Sachverhalten, insbesondere von gesprochener Sprache“.³

An einer Reihe von Beispielen möchte ich zeigen, dass der Schrift im Mittelalter im Grundsatz indes doch klangliche Dimensionen eingeschrieben sein können, die wir zum Teil rekonstruieren können. Um das zu beschreiben, konzentrieren wir uns im Folgenden auf die Überlieferung der deutschsprachigen Lyrik.⁴ An vier Beispielen möchte ich unterschiedliche Typen der Verschriftlichung von Lied- und Spruchdichtung vorführen, die jeweils auch für verschiedene Verbindlichkeitsgrade von Schrift stehen und ein je eigenes Verhältnis zu Formen von Mündlichkeit und damit Klanglichkeit aufweisen. Die handschriftliche Überlieferung des Mittelalters tritt so als ‚Klangräume‘ in Erscheinung.⁵ Ob sich diese Typen in ein konsistentes und in seiner chronologischen Abfolge logisches Kontinuum bringen lassen, das uns zudem möglichst nahe an die Entstehung und einen oder mehrere verschiedene ‚Sitze im Leben‘ der Texte zurückführt, sei dahingestellt. In der älteren Forschung glaubte man jedenfalls, sich hierzu recht konkrete Vorstellungen machen zu können. Carl von Kraus hat für den Weg eines Liedes von der mündlichen Aufführungssituation hin zum Liederbuch beispielsweise einen dreistufigen Weg vorgeschlagen: Am Anfang steht für von Kraus die Aufzeichnung eines einzelnen Liedes auf einem losen Blatt, die man sich noch in unmittelbarer Rückbindung an den Autor vorstellen muss. Die zweite Stufe besteht in der Sammlung der einzeln aufgezeichneten Lieder in einem Heft, er spricht von „Vortrags- oder Repertoire-Heften“,⁶ die keinen unmittelbaren Bezug zu den Autoren der Lieder mehr aufweisen müssen.

³ Assmann/Assmann, Art. „Schrift“, S. 393.

⁴ Vgl. zur deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters einführend Bein, *Deutschsprachige Lyrik*; Kraß, *Höfische Lyrik*; Holznagel, *Geschichte der deutschen Lyrik*.

⁵ Vgl. speziell zur Überlieferung der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters Holznagel, *Wege. Zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters* vgl. Müller, *Literacy*, vor allem S. 319–325.

⁶ Kuhn, *Voraussetzungen*, S. 44.

Auf der letzten, dritten Stufe schließlich siedelt er die Vereinigung solcher ‚Autorenhefte‘ zu Büchern an, die er sich in der Art der erhaltenen Liederhandschriften denkt.⁷ Gut zu diesem theoretischen Modell fügt sich der Prolog zum *Liber hymnorum* Notkers I. von St. Gallen (um 840–912). Notker, genannt ‚Balbulus‘, das heißt ‚der Stotterer‘, schildert dort an einer Stelle anschaulich den Weg seiner Hymnen vom gesungenen Wort zur Schrift:⁸

Quos versiculos cum magistro meo Marcello praesentarem, ille gaudio repletus in rotulas eos congessit; et pueris cantandos aliis alios insinuavit. Cumque mihi dixisset, ut in libellum compactos alicui primorum illos pro munere offerrem, ego pudore retractus numquam ad hoc cogi poteram. Nuper autem a fratre meo Othario rogatus, ut aliquid in laude vestra conscribere curarem, et ego [...] ad hoc animatus sum, ut hunc minimum vilissimumque codicellum vestrae celsitudini consecrare praesumerem.

[Als ich diese Verslein meinem Lehrer Marcellus vorlegte, freute dieser sich sehr, führte sie in Schriftrollen zusammen und legte sie Schülern, einige jenen, andere diesen, zum Singen vor. Als er mir sagte, dass ich die Lieder in einem kleinen Buch gesammelt jemandem der führenden Personen als Geschenk darbiehen solle, konnte ich dies aufgrund meines Schamgefühls nicht einmal in Erwägung ziehen. Neulich aber wurde ich von meinem Mitbruder Otharius gebeten, etwas zu Eurem Lob zu schreiben, und wurde dazu ermutigt, dieses unbedeutende und wertlose Büchlein Eurer Hoheit zu widmen.]

⁷ Dieses Modell, das Carl von Kraus für die Genese der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift vorgeschlagen hat, ist hier wiedergegeben nach Kuhn, Voraussetzungen, S. 44f. Vgl. zum Weg vom Lied zum Buch aus romanistischer Sicht Huot, Song.

⁸ Vgl. zu Notkers Prolog (mit dem hier wiedergegebenen Text und Übersetzung ins Englische) Haug, Re-Reading. Die Übersetzung ins Neuhochdeutsche stammt von mir.

Es wird deutlich, dass der Weg eines (oder mehrerer) sangbarer Texte hier von der Mündlichkeit über die Zusammenstellung in Schriftrollen durch den Lehrer Marcellus hin zu buchförmiger (und dann wiederum an den Autor rückgekoppelter) Aufzeichnung in Form eines Heftchens (*libellus*), am Ende sicher in Form eines kleinen, Liutward von Vercelli (gestorben 900/901) gewidmeten Buches (*codicellus*) führt. Geht diese wirklich schöne Rechnung auch für die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters so oder in ähnlicher Weise auf? Richten wir nun den Blick auf drei ausgewählte Fallbeispiele: Lyrik auf Rollen (Abschnitt 2.1), die sogenannte Streuüberlieferung (Abschnitt 2.2) und die Liederhandschriften A, B und C (Abschnitt 2.3).

2. Fallbeispiele

2.1 Lyrik auf Rollen: Der Rotulus mit Sprüchen Reinmars von Zweter

In der Charles E. Young Research Library der University of California in Los Angeles wird unter der Signatur Ms. 170 / 575 ein (aus zwei Teilstücken bestehendes) Fragment aufbewahrt, das ursprünglich einmal eine kleine Schriftrolle bildete. Geschrieben wurde diese Rolle in den 70er oder frühen 80er Jahren des 13. Jahrhunderts in Regensburg.⁹ Dass es sich um eine Rolle handelt, lässt sich schon allein daraus schließen, dass das Pergament nur auf einer Seite beschrieben wurde.¹⁰ Der Rotulus enthält ausschließlich Texte Reinmars von Zweter, insgesamt vierzehn Sprüche im ‚Frau-Ehren-Ton‘. Mit der palägraphischen Datierung des Rotulus kommen wir also recht nahe an die Lebenszeit des Verfassers in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts heran.¹¹ Greifen wir exemplarisch eine Strophe heraus, die dritte des zweiten erhaltenen Teilstücks der Rolle. Ich gebe den Text zunächst handschriftennah wieder, im Anschluss dann nach der Edition von Gustav Roethe aus dem Jahr 1887:¹²

Frowen lop ist reinez leben. gantzez loben chan niemen svnder reinez leben gegeben. ir hohsten lop ist einez wiplich gebære. vnd dazuo reine sit. div zwei lege in ir eren schrin. da sol div hohgelobtiv scham bi in inne sin. devmtich vnd erbærmich da wibent sich die vrowen sere mit. vor wilden blichen. vnd vor frien worten. svlen si ir eren hüeten zallen ziten mit chevsche svln si vber gilden. ir lop ir leben vnd ir lip. also daz vrowen ein wip. geheizzen mvge daz sprich ich in ir hvlden.

⁹ Vgl. Kössinger, Schriftrollen, S. 291–308.

¹⁰ Vgl. ausführlich zur Rollenförmigkeit Kössinger, Schriftrollen, S. 301f.

¹¹ Vgl. Brunner, Art. „Reinmar von Zweter“, sowie Schubert, Reinmarbilder.

¹² Benutzte Ausgabe: Roethe, Gedichte, S. 429 (Nr. 36). Die Übersetzung folgt Roethes Editionstext.

*Vrouwen lop ist reinez leben:
 sunder reinez leben sô kan in nieman lop gegeben.
 ir êrsten lobe ist einez wîplîchiu zuht, daz ander senfte site.
 Diu zwei lege in ir sorgen schrîn,
 dâ bî sol ouch diu schame sîeze, hôchgelobte sîn:
 erbermede unt diu gûete, dâ wîbent sich die vrouwen sêre mite.
 Vor wilden blicken unt vor vrîen worten
 suln si ir lobes hûeten zallen orten;
 mit kiusche suln si übergulden
 ir lop, ir leben unt ouch ir lîp,
 sô daz vrouwen lîp ‚ein wîp‘
 geheizten müge: daz sprich ich in ir hulden.*

[Das Lob von Damen bedeutet reines Leben. Ohne reines Leben kann sie niemand loben. Ihr erstes Lob besteht in fraulichem Anstand, das zweite in Sanftheit. Die beiden lege ich in den Schrein ihren Sorgen, auch die süße, hochgelobte Scham soll dabei sein: Auch mit Mitleid und Güte zeichnen die Damen sich als Frauen aus.

Vor wilden Blicken und vor freien Worten sollen sie ihr Lob immer hüten; mit Reinheit sollen sie ihr Lob, ihr Leben und ihre Körper vergolden, so dass der Körper der Damen ‚die eine Frau‘ heißen kann. Das sage ich aus Ergebenheit zu ihnen.]

Auf den ersten Blick fallen die Textunterschiede auf, die sich beim Vergleich zwischen dem Text des Rotulus und der Edition Roethes ergeben. Diese gehen praktische alle darauf zurück, dass Roethe nach der Heidelberger Handschrift Cpg 350 (Sigle D) edierte, der umfangreichsten und – von unserem Rotulus einmal abgesehen – ältesten Sammlung von Reinmar-Spruchstrophen.¹³ Wir müssen die Lesarten hier nicht vollständig auflisten und besprechen, auch wenn es reizvoll wäre, sich Gedanken darüber zu machen, warum in der Rolle *wiplich gebære* und *reine sit* (Z. 2f.) als höchste Werte für Frauen angeführt werden, in der Heidelberger Handschrift D hingegen *wîplichiu zuht* und *senfte site* (V. 3) stehen.¹⁴ Ich möchte vielmehr einen anderen Aspekt in den Mittelpunkt rücken, nämlich die Frage nach der Sorgfältigkeit der Aufzeichnung (siehe Abb. 2). Die Strophen sind in der Rolle in nicht abgesetzten Versen geschrieben, alle übrigens von einer Hand. Die Strophen sind ebenfalls voneinander abgesetzt und werden am Beginn konsequent mit einer einzeiligen Lombarde versehen, und zwar in derselben Tinte wie der Haupttext, nicht wie häufig üblich in Farbe. Die Reime werden durch einen einfachen, auf der Zeile stehenden Punkt gekennzeichnet.

¹³ Wachinger, Art. „Heidelberger Liederhandschrift cpg 350“. Vgl. auch Schubert, Reinmarbilder, S. 125–134.

¹⁴ Vollständig aufgelistet sind die Unterschiede bei Bäuml/Rouse, Roll and Codex.

er schaff ist. In mit sinen vore leben. dar nach als in ger
 ge. zu reimen hien habe gegeben. mit in mir. als er. so sage
 mir sin als du bist. mit so du bist. mit habe dir so die se
 byre. das du den haren gemalt. d. vinnisse. das er den vore
 vore geuolen. dar nach als er ane gute muge. fir die sin leben
 vore emige. nach zu den leben. so mit in mir erolgen. A
S welsch muge gar gefat. bar. so mit in mich in leben. von aller
 miltsenend nar. die hat sich vol gebirte. frue si laut noch
 leue mit. schabe. ist ir der lip noch vorse fr. vichvicher noch.
 ir muir so spreche alle das si si. ein stue ein vop. ein engel.
 des lobes frer ir minner gut man abe. swelsch man si vore.
 vop. vni engel namer der gut ir. des ir ovelger becheiner.
 von chersche ein vop. von leb ein vore. ein engel vonden
 reuechar. da mit des gut te ane gestret. flachlicher gut sam
 sinne in den vore.

S vore lip ist reue. leben. gantz loben. chan manen sin
 d reue. leben gegeben. ir hohsten lip ist eines voplich gehere.
 vi daz v reue fir die swei lage mit ehen frim. di fol die hoh
 gelobte scham in mine sin. demnach vil erwernd. da
 vobeur sich die vore frer mit. vor vollen bichen. vi vor
 sinen voren. siken si ir een bren salten mit chersche
 siken si vber gutten. ir lep ir leben von ir lip. also das voren ein
 vop. gebosen muge das siken ich mit holden.

I x voren scheder man von man. fir voregenere man. mit
 sondergeden voren an. die vngelich geruere. die erber ir muir
 gehet ane siken ein gwer ist dar vmler got. das er von vore
 vore. wend te das vi das gemue. so fol dem sinlichen lebenden
 von voren labe. in minner lob gefehen. swelsch stoue ein man
 nes versprochen leben erchen. die chersche vore. daman den
 nome. so v ir vore. vni ovel ir herze. das er dar in mir so
 ge anpanden. ir si ingewinnen of ir schaden. dersen vore
 Das vore ir herzen sinerze.

S chide in sinen emenar. der hohgenue bringer. vni deslo
 belichen nar. so mercher in vil ebene vni volger mit. es vore
 ir labe got. mit vrien sike ir sin gemer. in vore got. labe frer
 zen lep vi hsen lar. patliche stoude mider. vngelich mit
 ge hohlen mit. welle vore ein voregenen mit. die
 fol macher mit vil gwer sinen. man si erenge vobes mit.
 das er vni gar gelouert si. ir trider. vnsich dem herzen in
 schouer. wch vil bis ist after rine.

D v mit ich leren wch die man. so ich minnen sinen alle
 helle vuden chan. den er mit vore genulle der vnde ein die
 vers gar an minen har. ir beler vore hohgenue. ir sike mit min
 nen vore vore edel noch ir got. vore zure vch vobes schone.
 das nach vch vol getuere vore. das ir sike minnen ir
 zohr. vni ovel ir got. vni reue chersche. vni voplich hohge
 more. sin ir die vinder. die ist geduener. vi bar an allen
 vchen mit. ir lob ist gar an alle mit. al kunden dem die sike
 vore bar gelouert.

D ore ir hoves alterst hege den fure si nach rare. als ich
 ir vore bescheiden chan. vore was ir oberer marthaler.
 der vore was die chersche. vni gab genue. die mitte was
 ir schone. also das fr die gelte. vni ovel die hohgenue
 macher sin. die reue ir chamanarime. die si so nalen die
 herzen vore. do was die scham. ein sin gelunge ir voren.
 do was die mase ir vorgevone voren. bescheiden vore si
 reue beler. ein eren si hof in vore. sin guch noch

Abb. 2: Los Angeles, University of California, Charles E. Young Research Library, Ms. 170/575, Teilstück 2

In D (siehe Abb. 3) sieht das Layout schon allein aufgrund der zweispaltigen Anlage der Handschrift anders aus. Unsere Strophe beginnt auf fol. 6v mit einer einzeiligen roten Lombarde unten in der linken Spalte und endet ungefähr auf Höhe der Mitte der rechten Spalte. Die Verse sind auch in D nicht abgesetzt, die Reime werden ebenfalls durch Punkte auf der Zeile markiert.

Der Vergleich mit D macht jedenfalls klar, dass der Verschriftlichung im Rotulus nichts Vorläufiges oder Ephemeres anhaftet. Keinesfalls ist sie als ‚Konzept‘, das (über weitere Zwischenstufen) zu Reinmar als Autor führt, oder als ‚Partitur‘, die auf einen möglichen vergangenen Vortrag verweist, zu verstehen. Rolle und Buch lassen sich zwar als Überlieferungsträger, nicht aber von ihren Verwendungszusammenhängen und Verbindlichkeitsgraden her so klar trennen. Für eine Vortragssituation wäre die Rolle womöglich auch trotz fehlender musikalischer Notation nicht ungeeignet. Es gibt aber keine Indizien, die in diese Richtung weisen würden, wie z.B. Spuren der intensiven Benutzung oder Korrekturen. Jede Form von ‚Vorläufigkeit‘ oder ‚Entwurfscharakter‘, die wir erwarten würden, fehlt. Beide Textzeugen – Rotulus wie umfassende Sammlung – sind vielmehr äußerst sorgfältig gemachte Abschriften von Vorlagen, wie typische Versreiber oder Zeilensprünge belegen.¹⁵ Ein Rückschluss vom Medium auf seinen möglichen Gebrauch geht hier nicht so auf, wie man sich das im Sinne des skizzierten von Kraus’schen Modells wünschen würde. Es kommt ein sprachliches Argument hinzu: Die Bruchstücke des Rotulus weisen nämlich im Vergleich zur Parallelüberlieferung keine Merkmale auf, die man als ‚nähesprachlich‘ bezeichnen

¹⁵ Vgl. dazu mit Beispiel Kössinger, *Schriftrollen*, S. 292.

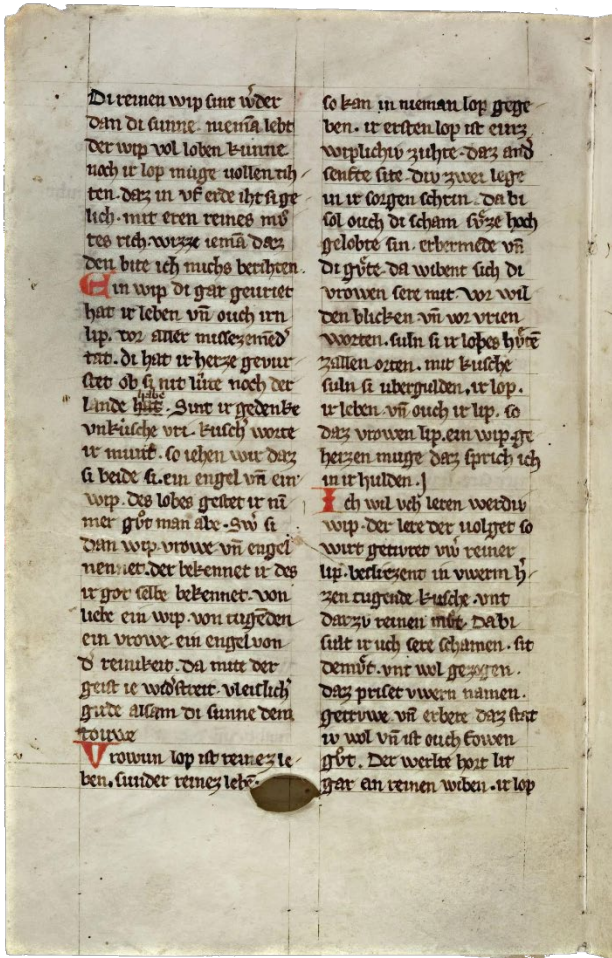


Abb. 3: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 350, fol. 6v.

könnte, die sie also tendenziell an eine Aufführungssituation heranrücken könnten.¹⁶ Die gerollte Form der Aufzeichnung hätte für einen Vortrag hier und in anderen Fällen sicher den Vorteil gehabt, dass man nur das dabei hat, was man tatsächlich für eine Performance brauchte, und dass man durch Scrollen immer nur den Ausschnitt vor Augen hatte, den man gerade vortrug. Positiv zu bestimmen, in welchen Gebrauchszusammenhängen der Rotulus dann zu denken sein könnte, ist indes schwierig. Richtig ist sicher, dass er eine besondere Form der Verschriftlichung von Lyrik darstellt. Die blassen Kreuze, die sich an manchen Stellen finden, sowie die zwei Mal vorkommenden lateinischen *non* könnten als Zeugnisse einer Leserezeption zu werten sein und beispielsweise der besonderen Hervorhebung einzelner Strophen dienen, die vielleicht auch für einen späteren Verwendungszusammenhang als Auswahl gedacht waren, und Niederschlag in einer erneuten Abschrift finden sollten (siehe Abb. 2).

2.2 Die sogenannte ‚Streuüberlieferung‘

Damit komme ich zu einem zweiten Typ, der in der Forschung häufig unter dem etwas unglücklichen, weil undifferenzierten Label ‚Streuüberlieferung‘ firmiert. Gemeint ist damit die Überlieferung von Lyrik in Handschriften, die eigentlich ganz anderes zum Inhalt haben, beispielsweise epische Texte in deutscher Sprache oder lateinische Texte. Zwei Beispiele sollen an dieser Stelle genügen.

¹⁶ Vgl. Koch/Oesterreicher, Sprache.

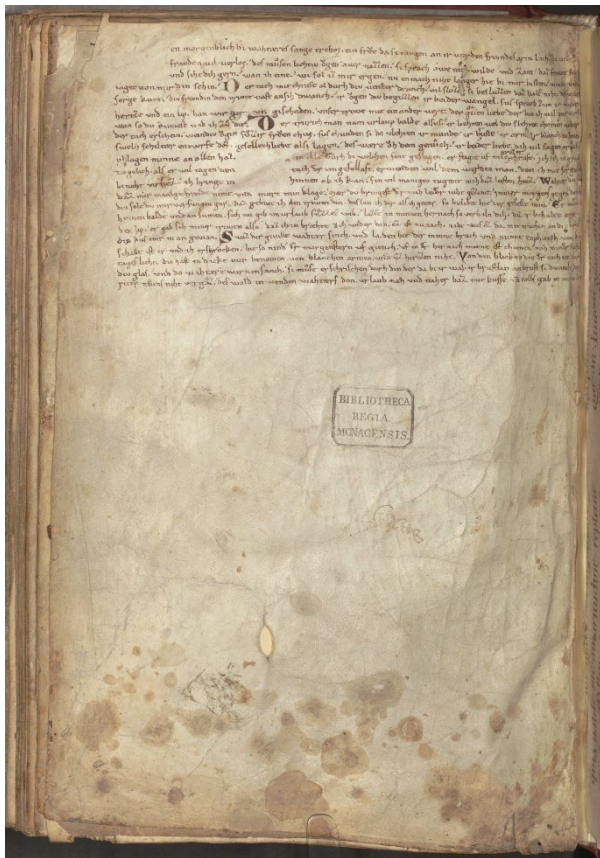


Abb. 4: München, BSB, Cgm 19, fol. 75v.

1. Zwei Tagelieder Wolframs von Eschenbach sind als Nachträge im Kontext von *Parzival* und *Titurel*, also zwei wichtigen Erzähltexten Wolframs, im Cgm 19 der Bayerischen Staatsbibliothek München überliefert (siehe Abb. 4). Es ist naheliegend, warum man auf die Idee gekommen ist, die Texte hier zu inserieren: Es handelt sich um die Zusammenstellung von Werken eines Autors an einem Ort in der Art einer ‚Gesamtausgabe‘, wie wir das heute vielleicht nennen würden.¹⁷ Und auch wenn die Klanglichkeit der Texte hier in den Hintergrund rückt, sind die beiden nur hier überlieferten Lieder ein schönes Beispiel dafür, dass Lyrik eigene Wege in der (mündlichen und schriftlichen) Überlieferung geht, die nicht immer Niederschlag in den großen Sammlungen, auf die wir gleich zu sprechen kommen, finden müssen.

2. Auffällig ist auch, dass mehrfach Lieder in Handschriften mit dem alttestamentlichen Psalter eingetragen werden. Im Fall einer Handschrift aus Kremsmünster wurden sieben Liedstrophen Walthers von der Vogelweide an das Ende einer Psalterhandschrift eingefügt (siehe Abb. 5).¹⁸ Im Fall des *St. Marienthaler Psalters* wurden drei anonyme Spruchstrophen in einem Ton auf die ursprünglich leere Vorderseite eines Blattes mit einer Kreuzigungsdarstellung eingetragen.¹⁹ Die Lieder gehören also nicht zum ursprünglich geplanten Inhalt der Handschriften, sondern wurden zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragen. Dem entspricht das schlichte Layout. Der weltliche Sang wird also gewissermaßen an den Rand des biblischen Liederbuches schlechthin geschrieben.²⁰ Die Frage nach dem Warum scheint in diesen Fällen recht klar zu sein und auf das Problem zu

¹⁷ Zur vollständigen Gesamtausgabe fehlt der *Willehalm*. Zur Lyrik Wolframs vgl. Heinze, Lieder, zum Cgm 19 Stolz, *Parzival*, S. 77–143.

¹⁸ Vgl. dazu Hennings, Mündlich tradierte Lyrik, S. 145–153 (mit Abdruck).

¹⁹ Ostritz (Sachsen), Stiftsbibliothek der Zisterzienserinnenabtei St. Marienthal, Ms. F 5: 31, fol. 111r. Vgl. Kornrumpf, *Drei Sangsprüche* (mit Abb.).

²⁰ Vgl. Kornrumpf, *Drei Sangsprüche*.

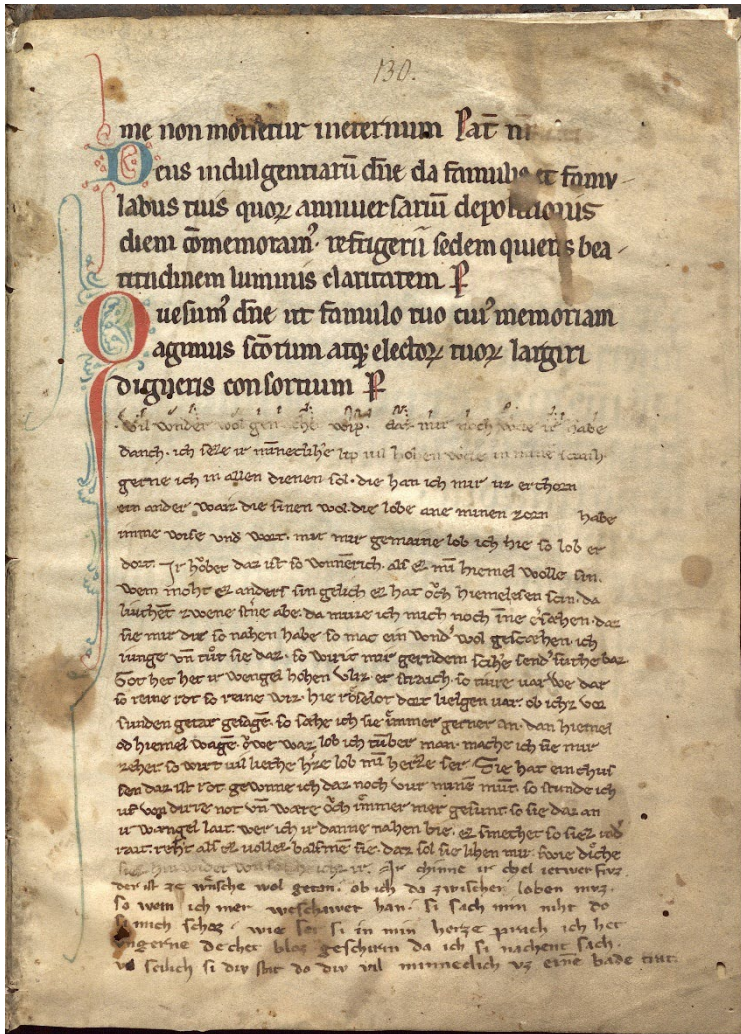


Abb. 5: Kremsmünster, Stiftsbibliothek, CC 127, fol. 130r.

reagieren, was man tun kann, wenn man ein einzelnes Lied aufschreiben möchte, ohne gleich eine umfassendere Sammlung anlegen zu wollen oder zu können. Man dockt einzelne Lieder an andere Texte an und fügt sie in andere Kontexte ein, und zwar am besten in einer so sinnvollen Weise, dass sie wiederauffindbar bleiben, z.B. im Kontext anderer Werke desselben Autors oder mit weiteren Liedern, und dann gegebenenfalls wieder zum Vortrag gebracht werden können.²¹ Die Klanglichkeit der Texte bleibt in diesem Bereich also zumindest indirekt präsent durch die Sangbarkeit des Psalters, etwa in den monastischen Tagzeitengebeten. Im Fall der Walther-Strophen ist der Anfang tatsächlich neumierte, das heißt, er ist mit einer musikalischen Notation versehen – einer der seltenen frühen Fälle, in denen wir die Verbindung von Text und Melodie anhand der Form der Verschriftlichung nachvollziehen können.²²

2.3 Die Liederhandschriften A, B und C

Blicken wir in einem dritten Schritt auf die drei großen Liederhandschriften, das – nach den Siglen, mit denen die Forschung die Handschriften bezeichnet – sogenannte ‚Goldene ABC des Minnesangs‘. Es besteht aus der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (Sigle A), der Weingartner Liederhandschrift (Sigle B) und der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Sigle C). In diesen drei Handschriften sind aber nicht nur Minnelieder, sondern auch Spruchstrophen und Leichs überliefert.

²¹ Zu den Beispielen, die mit dem Psalter in Verbindung stehen, vgl. Kössinger, *Tradierung*, Nr. 12 und Nr. 20.

²² Vgl. dazu im Überblick Hellgardt, *Neumen*, S. 179–181 (Nr. 17).

den vñ in disen erten bin ich gewis & ich nem wer schiere komet ein der mich in de
 me gien zuecht hin vmbt owe war wil s. er spricht get vñ ir knecht an d' stant
 vrede vñ frowen des lachet sin muot. **VV** **AL** **CH** **R**, **VO** **ND** **E**
SO **DIE** **BL** **UM** **EN** **VE** **DER** **GR** **AZE** **D** **R** **U** **NG** **E** **S** **A** **M** **E**
SO **GE** **W** **U** **N** **D** **E**
 si lachent gegen der spilden sonnē in eineme meien an dem moegen vñ
 vñ die cleinen vogelliv wöl singent in ir leiben wise die si künnen in wunne
 mac sich da genozen z̄v̄ ez ist wol halb ein hünelriche soln wir sprechen war
 sich dem geliche so sage ich war nur dikke baz in minen ovgen hat getan vñ
 tar och noch gesehe ich de. **S** wa ein edeliv sehone frowe reine wol geclat vñ
 wol gebunden, dor kurze wile z̄v̄ vil liven gat. hovelichen hoch gemüt ncht
 eine ein venic vmbt sehende vñ d' stunden allam d' sunne gegen den sternen
 stat. s̄ meie bringe vñ allin wund' war ist denne da so wunnecliches vñ all
 ir vil munneclicher lip. wir lazen alle blumen stan vñ kauphen an d' wde wip.
N v wol dan wetr ir die warheit sehoun gen wir z̄v̄ des meien hoch gezeite
 d' ist nur aller siner cretiz kom. Seht an in vñ seht an vñ den frowen weder
 da d' ander vñ strue d' bezer teil d' han ich nur genommen. owe d' mich da
 weni hezi d' ich da d' eine dor d' and' lezi obe ich ze rehte danne kyre her
 meie z̄v̄ ir muzeit nize sin e ich mine frowen da verlvre. **A** llez werdechert
 ein vüger in ne d' sit ir zwane frowe marze er selic man der swer lere hat
 der endart sich in wer niend' mine werd' zehove schamen noch and' straze.
 dor d' seche ich frowe in wern rat d' ir mich ebene werben lezet. wirt ich in
 der wirt ich nüt wirt ich holpe ich bin vñ eret ich wi vil nach z̄v̄ d' d'ere tot
 in bin ich al' zeholpe siech vñ marze en lat mich ane not. **D** d'ere minne
 hezet dir so swacher d' der müv nach künker liebe ringet dir minne
 vñ vn lobeliche we. hohe minne rezet vñ machet d' der müv nach ho
 her wurde vñ swinget dir winket nur in d' ich nur ir ge. mich wun
 dert wē dir marze bezer. künpt dir hēzliche ich bin iedoch vñ leuz nüt
 ovgen hart ein wip er sehan syne munneclich ir rede si nur mac doch schade
 vñ ir gesehehen. **D** ie zwuelere sprechent ez si alles tot vñ lebe in tue
 man der iht singe. in mügen si doch bedenken die gemaine not. wie al
 in wēt nur sorgen ringe. künpt sanges tac man horet singen vñ ligen
 sich vñ vnder ich singe ncht ez welle tagen. **I** ch wande daz si were gar
 vor mullwende vñ nō ligen si nur ein and' meie. d' ncht lebet d'iges
 ane wandel si. so ist och min frowe wandelbere. ich en kan al' ncht er den
 ken war ir mülle ste. wan ein vil cleine. si seht ir vrende ncht vñ ir
 ir frunden we lat si d' eine swie vil sich seche ich en vñ d' me. **I** n lo
 sen secheben gūten wiben minen sanc. vñ sehent d' ich ir vbele gūdenke
 si phyllen alle vñ mich vñ haben dane vñ si ein zage d' da wende. swer
 gūten wiben te gespreche baz. wan daz ich si sehende die belben vñ den

Abb. 6: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 357, fol. 1r.

1. Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift (A), der Codex palatinus germanicus 357 der Heidelberger Universitätsbibliothek, ist in seinem Grundstock um 1270 angelegt worden. Es handelt sich um ein „sorgfältig, aber raumsparend geschriebenes Bändchen von 45 Blättern“,²³ das im Elsass, vielleicht in Straßburg, entstanden ist. Was ist in der Handschrift versammelt? Ich beschränke mich auf den Grundstock ohne die Nachträge, die bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts reichen. In 34 Abschnitten, die nach Autoren geordnet sind, vereinigt sie nahezu 800 Strophen. Eröffnet wird die Sammlung mit solchen Autoren, die hohen literarischen Rang genossen, den Reinmaren, Walther von der Vogelweide und Heinrich von Morungen.

Wie man beim Blick in die Handschrift unschwer erkennen kann (siehe Abb. 6), ist die Handschrift ein reiner Textspeicher, der ohne die Melodien zu den Liedern auskommt. Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift „ist die älteste Liedersammlung in deutscher Sprache, die wir kennen, und für fast alle Texte, die sie überliefert, das erste, für rund 70 Strophen sogar das einzige Zeugnis“.²⁴ Von ihrem Layout her ist die Handschrift sehr schlicht gestaltet: Die Strophen sind fortlaufend geschrieben, Versgrenzen werden durch Reimpunkte markiert. Die Autornamen, hier in Abb. 6 z.B. Walther von der Vogelweide, sind in zwei Farben als Überschrift dem Liedkorpus überschrieben. Die Strophen selbst sind durch farbige Lombarden voneinander unterscheidbar, Liedanfänge durch von anderer Hand gesetzte Paragraphenzeichen an den Seitenrändern, Verse durch Reimpunkte.

²³ Kornrumpf, Art. „Kleine Heidelberger Liederhandschrift“, S. 149.

²⁴ Kornrumpf, Art. „Kleine Heidelberger Liederhandschrift“, S. 150.

2. Die zweite Sammlung ist die Weingartner Liederhandschrift (B), die heute in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart unter der Signatur HB XIII 1 aufbewahrt wird. Der Codex ist etwa 1310/1320 entstanden und enthält circa 860 Strophen in 30 wie in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift nach Autoren sortierten Korpora (siehe Abb. 7). Hier erfolgt die Anlage der Texte vom Layout her etwas aufwendiger und raumausgreifender, als das bei der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift der Fall ist. Die Strophen werden voneinander abgesetzt, die Verse werden recht konsequent durch Reimpunkte markiert. Strophenanfänge werden durch farblich wechselnde Lombarden gekennzeichnet, während der Liedbeginn nicht eigens hervorgehoben wird. Auch hier fehlen die Melodien als ein konstitutives Merkmal der Lieder. Es kommt aber ein wichtiges anderes Element hinzu: Die einzelnen Korpora werden nämlich eröffnet durch fast immer ganzseitige Miniaturen, die die Autoren ins Bild setzen. Diese

erscheinen als Einzelfigur oder zusammen mit ihrer Dame oder einem Boten und häufig mit einer übergroßen leeren Schriftrolle als Attribut, das auf den Status ihrer Kunst zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit weist. Die in den Rahmen integrierte Nennung von Name und Stand wird meistens im Bild durch Wappenschild und Helm mit Helmzier ergänzt.²⁵

3. Das berühmteste Liederbuch des Mittelalters überhaupt, die Große Heidelberger Liederhandschrift (C), haben wir bereits eingangs (Abschnitt 1) kennengelernt. Die Handschrift wurde sehr wahrscheinlich in Zürich um oder nach 1300 angelegt, wobei Rüdiger Manesse, ein Vertreter der gleichnamigen Zürcher Patrizierfamilie, eine prominente Rolle

²⁵ Kornrumpf, Art. „Weingartner Liederhandschrift“, S 227.



Abb. 7: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1, p. 23.

gespielt hat.²⁶ „Unter den zeitgenössischen Handschriften deutscher profaner Literatur hat der Codex nach Format (35,5 x 25 cm), Umfang (426 Blätter) und Reichtum des Bildschmucks (137 farbenprächtige Miniaturen) kaum seinesgleichen.“²⁷ Mehr als 5200 Strophen aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts bis ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts, also der unmittelbaren Entstehungszeit der Handschrift, sind unter 140 Namen zusammengetragen, und weit über die Hälfte der Texte findet man nur hier – eine gewaltige Sammlung also auch im Vergleich zu der Kleinen Heidelberger Handschrift (A) und der Weingartner Handschrift (B). Blicken wir auch hier auf die mediale Anlage der Handschrift (siehe Abb. 8 und 9): „Vor den Strophen eines jeden Sängers steht eine ganzseitige gerahmte Miniatur, die ihn allein oder mit anderen Figuren darstellt und fast immer Wappenschild und Helmzier einbezieht.“²⁸ Die Texte selbst folgen einer zweiseitigen Anlage, wobei die Strophen voneinander abgesetzt werden. Während die je erste Strophe eines Korpus mit einer Initiale markiert wird, zeigen im Übrigen Lombarden sehr konsequent Übereinstimmungen im Ton und damit die Zusammengehörigkeit zu Liederheiten an: Wechselt ihre Farbe von blau auf rot oder umgekehrt, ist damit auch der Beginn eines abweichenden Tons markiert. Innerhalb der Strophen sind Verse wiederum mittels Reimpunkten voneinander abgegrenzt. Auch diese Handschrift ist so gesehen ein reiner Textspeicher, bei dem die Melodien keine Berücksichtigung finden. Es gibt aber eine ganze Reihe an Bildern im Codex Manesse, die musikalische *performance* mit Musikinstrumenten und Tanz inszenieren (z.B. Meister Rumelant, fol. 413v) und somit die klangliche Dimension der Texte präsent halten, wie es auch die Notiz am Ende des Inhaltsverzeichnisses tut.

²⁶ Vgl. dazu Voetz, Codex, S. 50–65.

²⁷ Kornrumpf, Art. „Große Heidelberger Liederhandschrift“, S. 147.

²⁸ Kornrumpf, Art. „Große Heidelberger Liederhandschrift“, S. 148.

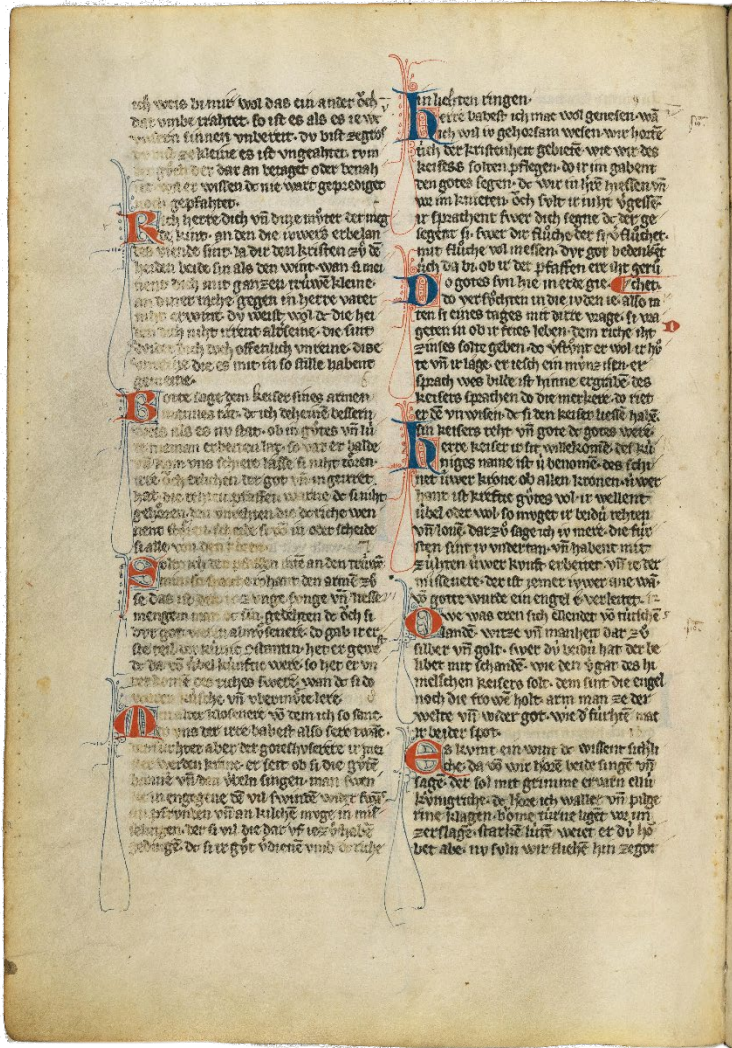


Abb. 8: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 323v.

3. Ausblick

Ziehen wir ein abschließendes Resümee und geben wir zunächst eine Antwort auf die Frage, wie und wann man Lyrik im Mittelalter aufgeschrieben hat: Es handelt sich in allen vorgestellten Beispielen um Formen der Verschriftlichung, die einige Stufen weit entfernt sind von einem ursprünglichen Liedvortrag durch die Autoren oder durch Sänger. Textzeugnisse, die von den Autoren selbst oder unmittelbar aus ihrer Lebenszeit stammen, sind Fehlanzeige. Erst mit den jüngeren Korpora des Codex Manesse (C) rücken wir nah oder ganz an die Entstehungszeit der Texte heran.

Die in Abschnitt 2.3 vorgestellten großen Liederhandschriften sind dabei die Hauptquellen unserer Kenntnis der mittelhochdeutschen Lyrik. Ihnen liegt ein umfangreicher und aufwendiger Prozess des Auswählens und Ordners zugrunde. Zwischen diesen Sammlungen und der Lebenszeit der Autoren liegt oft sehr viel Zeit, im Fall der sogenannten ‚donauländischen Minnesänger‘ wie z.B. dem Kürenberger circa eineinhalb Jahrhunderte, aber auch bei den Autoren der etwas jüngeren Blütezeit (um 1200) noch an die hundert Jahre oder sogar etwas mehr. Das Sammlungsinteresse, das hinter den Handschriften A, B und C steht, mündet indes im Resultat nicht schon in völlig situationsabstrakte Formen von Schriftlichkeit. Für eine solche Auffassung sprechen auch die Bilder, die B und C beigegeben werden. Als Beispiel sei nur auf die Darstellung von Reinmar von Zweter im Codex Manesse verwiesen, der uns schon begegnet ist (siehe Abb. 9). Der Autor wird hier mit geschlossenen Augen (blind?) in Denkerhaltung inszeniert.



Abb. 9: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 323r.

Auf der rechten Seite beschreibt eine Frauenfigur eine lange Schriftrolle, links unten beschreibt ein Mann ein Wachstafeldiptychon. Gedacht ist bei diesen ikonographischen Motiven aber wohl kaum an eine logische Abfolge, die sozusagen aus dem Geist des dichtenden Autors über die Wachstafel und die Rolle den Weg in die Schriftlichkeit findet, sondern die allgemein den oder besser die Status von Schriftlichkeit, die uns den ursprünglichen „Aggregatzustand von Mündlichkeit“²⁹ von Lyrik vor Augen führen sollen. Die tatsächlich erhaltenen Schriftrollen mit mittelalterlicher Lyrik sind indes, wie wir am Beispiel der Reinmar-Rolle sehen konnten (Abschnitt 2.1), nicht zu verwechseln mit solchen Formen der bildlichen Inszenierung von Mündlichkeit und Klanglichkeit. Sie lässt sich schon allein von ihrer Aufzeichnungsform nicht näher an Aufführungssituationen heranrücken. Von ihrem Interesse her stellt sich vielmehr eine inhaltliche Auswahl dar, die sich auch in Hinblick auf die Form der Texte (im Frau-Ehren-Ton) als kohärent erweist. Auch bei den dargestellten Beispielen von verstreuter Lyriküberlieferung konnten wir Muster von Ensemblebildung und Zusammenstellung beobachten, die jenseits von Mündlichkeit zu liegen scheinen, bei denen aber Klanglichkeit (z.B. beim alttestamentlichen Psalter) zumindest im Hintergrund als Dimension präsent bleibt.

²⁹ Curschmann, *Pictura*, S. 125.

Ganz im Sinne des eingangs dargestellten Eintrags am Ende des Inhaltsverzeichnisses (Abschnitt 1) kann man den Codex Manesse nicht nur als eine bloß statische Sammlung, sondern darüber hinaus als ein „imaginäres Sängersymposion“³⁰ bezeichnen und verstehen:³¹

Unter dem Vorsitz Kaiser Heinrichs (VI.), der die Sammlung eröffnet, sind Angehörige des hohen Adels, eine große Anzahl von *herren*, endlich *meister* und *gernde* [also solche, die für Geld singen, N. K.] versammelt, eben all jene, von denen man in Erfahrung bringen konnte, dass sie der Kunst des Minnesangs gedient hatten oder noch dienten, ob mit 450 oder zwei Strophen, als weitberühmter Meister oder vergessener Dilettant, ob höchsten Standes oder armer Fahrender.

Klangliche Mündlichkeit und abstrahierende Schriftlichkeit gehen jedenfalls nicht nur in der Notiz über all diejenigen, die hier einmal gesungen haben, sondern in der Überlieferung der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters insgesamt eine lebendige und spannungsvolle Verbindung ein.³²

³⁰ Kornrumpf, Art. „Große Heidelberger Liederhandschrift“, S. 147.

³¹ Kornrumpf, Art. „Große Heidelberger Liederhandschrift“, S. 147.

³² Methodisch weiterführend sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten Paul Zumthors. Exemplarisch sei genannt: Zumthor, Poésie.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

Roethe, Gustav (Hrsg.): Die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipzig 1887 (Nachdruck Amsterdam 1967).

Handschriften

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 350.

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 357.

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848.

Kremsmünster, Stiftsbibliothek, CC 127.

Los Angeles, University of California, Charles E. Young Research Library, Ms. 170/575.

München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19.

Ostritz (Sachsen), Stiftsbibliothek der Zisterzienserinnenabtei St. Marienthal, Ms. F 5: 31.

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1.

Literatur

Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Art. „Schrift“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3 (2003) S. 393–399.

Bäuml, Franz H./Rouse, Richard H.: Roll and Codex. A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 105 (1983), S. 192–231 und S. 317–330.

Bein, Thomas: Deutschsprachige Lyrik des Mittelalters. Von den Anfängen bis zum 14. Jahrhundert. Eine Einführung (Grundlagen der Germanistik 62), Berlin 2017.

- Bleuler, Anna Kathrin: *Der Codex Manesse. Geschichte – Bilder – Lieder*, München 2018.
- Brunner, Horst: Art. „Reinmar von Zweter“, in: *2VL*, Bd. 7 (1989), Sp. 1198–1207.
- Curschmann, Michael, *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, hrsg. von Hagen Keller/Klaus Grubmüller/Nikolaus Staubach (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), München 1992, S. 111–129 und Abb. 2–11.
- Haug, Andreas: Re-Reading Notker's Preface, in: *Quomodo cantabimus canticum?* Studies in Honor of Edward H. Roesner, hrsg. von David Butler Cannata u.a. (Miscellanea 7), Middleton/WI 2008, S. 65–80.
- Heinzle, Joachim (Hrsg.): *Die Lieder Wolframs von Eschenbach*, Stuttgart 2021.
- Hellgardt, Ernst: Neumen in Handschriften mit deutschen Texten. Ein Katalog, in: *Ieglicher sang sein eigen ticht. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Spätmittelalter*, hrsg. von Christoph März (†)/Lorenz Welker/Nicola Zotz (Elementa Musicae 4), Wiesbaden 2011, S. 163–207.
- Hennings, Thordis: Mündlich tradierte volkssprachliche Lyrik und klerikale Aufzeichnung. Fünf Minnelieder in den lateinischen Handschriften Clm 4660, CC 248 und CC 127 – mit einem Ausblick auf die Romania, in: *Vom vielfachen Schriftsinn im Mittelalter. Festschrift für Dietrich Schmidtke*, hrsg. von Freimut Löser/Ralf G. Päsler (Schriften zur Mediävistik 4), Hamburg 2005, S. 127–162.
- Holznagel, Franz-Josef: *Geschichte der deutschen Lyrik. Bd. 1: Mittelalter* (Reclams Universal-Bibliothek 1888), Stuttgart 2013.

- Holznagel, Franz-Josef: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik* (Bibliotheca Germanica 32), Tübingen/Basel 1995.
- Huot, Sylvia: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London 1987.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf: *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985), S. 15–43.
- Kornrumpf, Gisela: Art. „Große Heidelberger Liederhandschrift“, in: *Killy Literaturlexikon* 5 (2009), S. 146–149.
- Kornrumpf, Gisela: Art. „Heidelberger Liederhandschrift C“, in: *2VL*, Bd. 3 (1981), Sp. 584–597.
- Kornrumpf, Gisela: Art. „Kleine Heidelberger Liederhandschrift“, in: *Killy Literaturlexikon* 5 (2009), S. 149f.
- Kornrumpf, Gisela: Art. „Weingartner Liederhandschrift“, in: *Killy Literaturlexikon* 12 (2012), S. 227–229.
- Kornrumpf, Gisela: *Drei unbekannte Sangsprüche des 13. Jahrhunderts*, in: *Der St. Marienthaler Psalter*, hrsg. von Helmut Engelhardt, Regensburg 2006, S. 79–87.
- Kössinger, Norbert: *Schriftrollen. Untersuchungen zu deutschsprachigen und mittelniederländischen Rotuli (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 148)*, Wiesbaden 2020.
- Kössinger, Norbert: *Tradierung und Transformation. Die deutschsprachige Lyriküberlieferung des 13. Jahrhunderts*, in: *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbad/Rothenburger Kolloquium 2008*, hrsg. von Susanne Köbele (Wolfram-Studien 21), Berlin 2013, S. 39–66.
- Kraß, Andreas: *Höfische Lyrik*, Berlin/Heidelberg 2024.

- Kuhn, Hugo: Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manessischen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung, in: Kuhn, Hugo: *Liebe und Gesellschaft*, hrsg. von Wolfgang Walliczek (Kleine Schriften 3), Stuttgart 1980, S. 80–105. Wieder in: *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Bd. 2, hrsg. von Hans Fromm (Wege der Forschung 608), Darmstadt 1985, S. 35–76 (zitiert).
- Müller, Jan-Dirk: Literacy, Orality and Semi-Orality, in: *Medieval Oral Literature*, hrsg. von Karl Reichl, Berlin/Boston 2016, S. 295–334.
- Schubert, Martin: *Reinmarbilder. Das Textcorpus ‚Reinmar von Zweter‘ und seine Wandlungen in Überlieferung und Rezeption (Imagines Medii Aevi 58)*, Wiesbaden 2024.
- Stolz, Michael: *Parzival im Manuskript. Profile der Parzival-Überlieferung am Beispiel von fünf Handschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts. Mit einem Beitrag von Richard F. Fasching*, Basel 2020.
- Voetz, Lothar: *Der Codex Manesse. Die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, Darmstadt 2015.
- Wachinger, Burghart: Art. „Heidelberger Liederhandschrift cpg 350“, in: *2VL*, Bd. 3 (1981), Sp. 597–606.
- Zumthor, Paul: *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris 1984 (Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. Aus dem Französischen von Klaus Thieme, München 1994).

Bildnachweise

- Abb. 1: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0006>. Gemeinfrei.
- Abb. 2: <https://digital.library.ucla.edu/catalog/ark:/21198/zz0025kj8n>
- Abb. 3: <https://doi.org/10.11588/diglit.158#0018>. Gemeinfrei.
- Abb. 4: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00071690/image_152. Gemeinfrei.
- Abb. 5: Bild: Kremsmünster, Stiftsbibliothek. Gemeinfrei.

Abb. 6: <https://doi.org/10.11588/diglit.164#0005>. Gemeinfrei.

Abb. 7: [https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6
&tx_dlf%5Bid%5D=12064&tx_dlf%5Bpage%5D=31](https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=12064&tx_dlf%5Bpage%5D=31). Gemeinfrei.

Abb. 8: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0642>. Gemeinfrei.

Abb. 9: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0641>. Gemeinfrei.



University
of Bamberg
Press

Der vorliegende Sammelband vereint die interdisziplinären Beiträge der Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien (ZeMas), die im Sommersemester 2024 unter dem Titel „Klangräume des Mittelalters. Materialität und Medialität“ an der Universität Bamberg stattfand.

Die Beiträge untersuchen, auf welche Weise mittelalterliche Klangräume physisch und sozial konstruiert werden und welche Bedeutung sie für die Wahrnehmung und kulturelle Zuschreibungen haben. Interdisziplinäre Beiträge beleuchten verschiedene Aspekte, darunter die Lautsphäre des Himmels und der Hölle, Klänge in Handschriften sowie die Klangkulisse mittelalterlicher Städte und Klöster. Ziel ist es, das Verständnis für die Wechselbeziehung zwischen Klang und Raum zu vertiefen und verschiedene disziplinäre Perspektiven zusammenzuführen.



ISBN 978-3-98989-111-1



9 783989 891111

www.uni-bamberg.de/ubp