

Souveränes Schweigen, zorniger Schall

Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild

Kontakt

PD Dr. Tina Terrahe,
Universität Basel,
Departement Sprach- und Literaturwis-
senschaft, Germanistische Mediävistik,
Deutsches Seminar,
Nadelberg 4, CH-4051 Basel,
tina.terrahe@unibas.ch
<https://orcid.org/0000-0003-0420-0918>

Dr. Daniela Wagner,
Eberhard Karls Universität Tübingen,
Kunsthistorisches Institut,
Bursagasse 1, D-72070 Tübingen,
daniela.wagner@uni-tuebingen.de
<https://orcid.org/0000-0002-0042-6699>

Abstract Auditory phenomena have a particular power in the various narrations of Roland's defeat in the battle of Roncesvalles: in the French 'Chanson de Roland', the Middle High German 'Rolandslied' of Konrad der Pfaffe, and in Stricker's adaptation ('Charlemagne'), sounds contribute to the continuity of the narrative, establish temporary spatial structures or social distinctions and serve to affect the hearing characters within the narrative as well as the readers and beholders. Sound – or its absence – is employed in a sophisticated way and often assigned to certain characters. Although a few studies have already addressed audible aspects in the narration of Roland, a closer look has yet to be taken at the acoustic variety, its design and functionality. With this interdisciplinary approach, we would like to make a start and stimulate future studies by combining the perspective of medieval German studies with that of art history.

Keywords Sound Studies; Roland; Stricker; Konrad; Violence; Olifant

1 Klangliche Dimensionen

Auditive Phänomene besitzen in den Erzählungen von Rolands Niederlage in der Schlacht bei Roncesvalles eine besondere Wirkmacht: In der französischen ‚Chanson de Roland‘ und dem mittelhochdeutschen ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad wie in

der Bearbeitung des Strickers („Karl der Große“) tragen Klänge zum Fortgang der Erzählung bei, etablieren temporäre Raumstrukturen oder soziale Distinktionen und dienen zur Affizierung des Gegenübers sowie des Publikums. Die Klänge – oder ihre Abwesenheit – werden dabei differenziert eingesetzt und sind in ihrem Potential bestimmten Figuren oder Gruppen zugeordnet: Karl schweigt, Roland bläst das Horn, Kämpfende lassen Kriegslieder und Schlachtrufe erklingen. Schon hier deutet sich an, dass das Akustische, also die Klangerzeugung, aber auch die auditive Dimension, also das Hören und Deuten, wesentliche Elemente der Erzählungen um Karl den Großen und Roland sind. Die klangliche Wirkmächtigkeit wird also nicht allein für die Beschreibung der Lautsphäre des Krieges genutzt.¹ Wenngleich sich einzelne Studien bereits mit klanglichen Aspekten der Rolands-erzählungen beschäftigt haben, steht eine genauere Betrachtung der akustischen Vielfalt, ihrer Gestaltung und Funktionalität bisher jedoch aus.²

Gerade die vergleichende und interdisziplinäre Untersuchung der werkimmanenten Erscheinungsformen und Anwendungsbereiche des Klanglichen, wie sie im Folgenden umgesetzt werden soll, macht deutlich, dass Autoren und Künstler immer wieder über die Darstellung von Klang in Text und Bild und die damit verbundenen intermedialen Problematiken nachgedacht haben. Für die Textanalyse bilden die ‚Chanson de Roland‘, das ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad und Strickers ‚Karl der Große‘ das Korpus, während von den mit Bildern ausgestatteten Handschriften der prominente St. Galler Codex VadSlg Ms. 302 als zentraler Untersuchungsgegenstand dient, in dessen Malereien³ Klang häufiger als in anderen Rolandsmanuskripten thematisiert wird. Im Fokus stehen dabei drei Bereiche: Das Schweigen im Sinne einer Absenz akustischer Artikulation, der Klang als Mittel der Kriegsführung sowie Rolands Horn Olifant als multifunktionales Klangobjekt.

Mit Hilfe der im vorliegenden Beitrag verfolgten interdisziplinären Perspektive sollen die Wahrnehmung sowie die künstlerische und kulturelle Bedeutung auditiver Aspekte im Mittelalter genauer ausgelotet werden. Trotz der Problematik

1 Zur mediävistischen Klangforschung siehe zuletzt etwa Clauss, Mierke u. Krüger 2020; Schlie 2020; Wagner 2019; Shepherd 2014; Bennwitz u. Layher 2013; Goerlitz 2007. Für konstruktive Hinweise danken wir den anonymen Gutachter*innen.

2 Vgl. hierzu etwa Bigalke 2016; Layher 2013; Klinger 2004; Warren 2004; Nichols 1983; Ruberg 1978.

3 Bewusst wird hier auf den Ausdruck ‚Illustration‘ verzichtet. Die Problematik, die der noch immer oftmals unreflektiert verwendete Begriff ‚Illustration‘ mit sich bringt, basiert auf der in der Buchmalereiforschung lange tradierten Terminologie, die mit Illustration ein Bild mit Textbezug meint (etwa Jakobi-Mirwald 2004, S. 204f.). Gerade die sich hierin ausdrückende und sich noch immer in der Forschung widerspiegelnde Auffassung, dass Bilder in Handschriften der Veranschaulichung des Textes dienen, ist aber seit dem Aufkommen der Bildwissenschaft kritisch betrachtet worden: Die Reduzierung auf die Textgebundenheit marginalisiert das sich genuin über das Visuelle entfaltende Potential des Bildes, das für die mittelalterliche Buchmalerei etwa 1994 von Max Imdahl dargelegt wurde.

des Ephemeren und der stark mit der Alltagswelt verbundenen Wahrnehmung und Wertung von Klang lässt sich am Beispiel der Erzählungen von Rolands Niederlage zeigen, dass klangliche Dimensionen in Literatur und Bildkunst zielgerichtet erschlossen, sprachlich wie visuell ästhetisiert und zweckgebunden eingesetzt wurden. Gerade die schriftlichen und bildlichen Adaptionen können daher als Belege dafür gelten, dass nicht nur singuläre Klangereignisse ausgestaltet werden, sondern dass auch gesamte Werke dem Auditiven mit konzeptuellen Ansätzen begegnen. In Bezug auf das Rolandsepos ist zudem die medial unterschiedliche Ausarbeitung und Nutzbarmachung des Klangs interessant. Während die Texte beispielsweise soziokulturelle Lautsphären generieren, also narrative Bereiche bestimmter kulturell geprägter Interaktion durch Klang definieren, zeigen sich bildliche Darstellungen hinsichtlich akustischer Phänomene vor allem am Horn Olifant interessiert, das als klingender Gegenstand innerhalb der Erzählung den wohl größten Kontrast zum stummen Medium der Malerei darstellt.

2 Die ‚Chanson de Roland‘ und ihre deutschsprachigen Bearbeitungen

Die mittelalterlichen Erzählungen von Roland haben einen historischen Hintergrund und gehen auf Ereignisse zurück, die 300 Jahre vor der ersten Verschriftlichung stattgefunden haben: Im Jahr 778 unternahm Karl der Große einen Sarazenen-Feldzug ins maurisch kontrollierte Spanien, der mit der Schlacht von Roncesvalles in einer katastrophalen Niederlage endete. In den engen und gefährlichen Pässen der Pyrenäen geriet Karls Heer in einen Hinterhalt und ein verzweifelter Kampf brach aus, bei dem alle fränkischen Kämpfer getötet wurden. Unter den Opfern befanden sich hohe Würdenträger des fränkischen Hofes, darunter der Statthalter der Bretonischen Mark, Graf Roland.⁴

Um 1100 entsteht die erste französische Fassung der ‚Chanson de Roland‘, in welcher die realhistorische Katastrophe umgedeutet wurde:⁵ Für den Überfall, der eigentlich von christlichen Basken ausging, sind die Sarazenen verantwortlich.

4 Zu den realhistorischen Hintergründen und deren Verarbeitung in der Literatur vgl. zuletzt Beckmann 2017, S. 894–977; mit weiterführender Literatur Hellgardt 2015, S. 36–38; Clauss 2010, S. 277f.

5 Auch wenn die Frage nach Konrads konkreter Vorlage weiterhin offenbleiben muss und Vergleiche mit der Oxforder Fassung des französischen Liedes daher grundsätzlich unter Vorbehalt stehen (die älteste Fassung der ‚Chanson de Roland‘ in der Oxforder Handschrift gehört einem anderen Überlieferungsweig an), ist ein komparatistischer Blick auf die ‚Chanson de Roland‘ durchaus aufschlussreich; vgl. hierzu u. a. Bigalke 2016, S. 185, Anm. 4; Freienhofer 2016, S. 61 mit weiterführender Literatur; Reichlin 2016, S. 272, Anm. 18; Tomasek 2015, S. 143, Anm. 20; Bastert 2010, S. 180, Anm. 40; Hennings 2008, S. 90–110; Bauschke 1995.

Mit dem christlichen Verräter Ganelun, der sich mit ihnen verbündet, wird die Spaltung zwischen den christlichen Kriegern beibehalten. Zudem ist es in der Erzählung nicht mehr die Nachhut von Karls Heer, die angegriffen wird. Sein Neffe Roland bleibt als Statthalter zurück und muss sich direkt nach dem Abzug des Kaisers dem Kampf stellen.⁶ Roland kann den Kaiser zwar noch mit seinem Horn zu Hilfe rufen, allerdings erreicht Karl das Schlachtfeld zu spät.

Im Sinne der Stilisierung zum Nationalepos wird diese historische Niederlage in der Erzählung zu einem guten Ende geführt, und so erfindet die französische ‚Chanson de Roland‘ im Anschluss eine zweite, die sogenannte Racheschlacht, in welcher Karl dann die Andersgläubigen vernichtet: nicht etwa nur die in Spanien ansässigen, sondern sämtliche Heidenheere der Welt, die der spanische Sarazenenherrscher zufälligerweise genau zu jenem Zeitpunkt dort versammelt hatte. Die ‚Chanson‘ berichtet zwar vom Tod des Heerführers und Neffen Karls des Großen, letztendlich ist es aber ein Text, der die Überlegenheit der christlichen Kämpfer propagiert und in seiner französischen Fassung bereits nationalverherrlichende Züge trägt, wenn er vom süßen Frankreich (*dulce france*) spricht.

Das mittelhochdeutsche ‚Rolandslied‘, das der Pfaffe Konrad um 1170 verfasst, lässt sich kultur- und rezeptionsgeschichtlich genauer verorten und ist auf das Engste mit den Kreuzzugsbestrebungen der Zeit verwoben. Es entsteht kurz nach der Heiligsprechung Karls des Großen (1165) im Auftrag Heinrichs des Löwen, der im Epilog selbst als großer Kreuzritter und Feind der Ungläubigen gefeiert wird.⁷ Um Karls Heiligkeit zu unterstreichen, hat der Pfaffe Konrad seiner französischen Vorlage nicht weniger als 360 Verse vorangestellt, in denen er den direkten Kontakt des Kaisers zu Gott darstellt.

Das prägendste Merkmal dieses Textes ist eine von der Forschung sogenannte ‚Vergeistlichung‘, also eine ideologische Vereinnahmung und Aufladung im Sinne des Kreuzzugsgedankens, die sich in einer äußerst scharfen Verurteilung von allem Nicht-Christlichen niederschlägt und beständig den Ruhm der Märtyrer preist, die im Kampf gegen die Heiden einen fröhlichen und seligen Tod gestorben sind.⁸

6 Dieser Aspekt wurde von der germanistischen Forschung bisher nicht beachtet, die dessen ungeachtet weiterhin von einer Nachhut ausgeht; vgl. u. a. Kaske 2016, S. 44; Tomasek 2015, S. 149; Derron 2010, S. 4; Mertens 1997, S. 80; Kartschoke 1993, Buchrückentext; Haug 1992, S. 78.

7 Heinrich der Löwe wird seit Kartschoke 1965, insb. S. 5–41 u. 141–163, üblicherweise als Gönner bzw. Auftraggeber für das ‚Rolandslied‘ angenommen, vgl. hierzu u. a. auch Reuvekamp-Felber 2013; Bastert 2010, S. 79–85; Derron 2010. Zu Datierung, Gönner und historischer Einbindung des ‚Rolandslieds‘ vgl. u. a. Schulz 2014, S. 41–44; Bastert 2002 mit Forschungsbericht; Ashcroft 1994b.

8 Sowohl in der Rezeption als auch in der Forschung hat man das ‚Rolandslied‘ daher noch im letzten Jahrhundert für politische Zwecke instrumentalisiert; vgl. hierzu zuletzt Kerth 2015; Hensler 2006, S. 30–36 mit Forschungsbericht. Zur geistlich-hagiographischen Intensivierung vgl. zuletzt u. a. Müller 2017, S. 114–118; Kerth 2015, S. 71; Müller 2015; Tomasek 2015, S. 142;

Strickers ‚Karl der Große‘ wiederum gilt als stilistische und formale Erneuerung des ‚Rolandslieds‘ des Pfaffen Konrad, in die noch weitere Quellen eingeflossen sind.⁹ Der Stricker erzählt ausführlicher und rückt Karl stärker in den Mittelpunkt; auch dieser zwischen 1215/1220 und 1233 zu datierende Text steht im Zusammenhang mit der Kanonisation Karls.¹⁰ Strickers 12 000 Verse umfassendes Werk ist für Fragen nach der klanglichen Wirkmacht zudem von besonderem Interesse, da es Rolands Horn Olifant früher als die ‚Chanson‘ und das Lied des Pfaffen Konrad als Akteur mit besonderem Potential einführt. Diesen Aspekt nimmt die St. Galler Handschrift in ihren Malereien auf: Während Roland in anderen Darstellungen vor allem als Schwertträger und -kämpfer zu sehen ist, kommt hier Olifant die Position der bedeutendsten Waffe zu.

3 Das Schweigen des Kaisers

Als Signum des Nicht-Sprechens ist das Schweigen in den Rolandslied-Erzählungen vor allem mit Karl dem Großen verbunden; daher soll der Blick zunächst auf den Kaiser, den eigentlichen Protagonisten der Erzählung, und die verschiedenen Charaktereigenschaften gelenkt werden, mithilfe derer er in den Texten als idealer Herrscher dargestellt wird. Allen voran ist seine Uneigennützigkeit zu nennen, seine auf das Allgemeinwohl gerichtete Aufmerksamkeit und sein Bestreben, sich selbst für die heilige Sache zur Verfügung zu stellen, ohne spezielle eigene Interessen zu verfolgen.¹¹

Als Kaiser ist Karl zur weltlichen Herrschaft verpflichtet, doch schon in den vorangestellten Versen, um die der Pfaffe Konrad seine Bearbeitung der französischen Erzählung ergänzt, zeichnet sich der Kaiser durch eine besonders enge Verbindung zur himmlischen Sphäre aus, die ihm mit Rat und Unterstützung stets zur Seite steht (RL 1–360). Karls Reaktionen auf Probleme kennzeichnen ihn als

Schulz 2014; Bastert 2012, S. 59–61; ders. 2010, insb. S. 269–272 mit weiterführender Literatur; ders. 2004, S. 131f.; ders. 2003, S. 91–110; Bauschke 1995 mit weiterführender Literatur. Zum Kreuzzugsgedanken im französischen und deutschen Rolandslied noch immer maßgeblich Wentzlaff-Eggebert 1960, S. 77–94; weiterhin Reichlin 2016; Kerth 2015; Schulz 2014; Bastert 2012; ders. 2010; Clauss 2010; Seidl 2009; Przybilski 2007; Hensler 2006; Bastert 2004; ders. 2003; ders. 2002; Mertens 1997; Bauschke 1995; Ashcroft 1981.

⁹ Zu Strickers ‚Karl der Große‘ siehe v. a. Singer 2016 mit umfassendem Literaturverzeichnis; Hellgardt 2015; Hammer 2012; Bastert 2003 mit Forschungsübersicht auf S. 93, Anm. 9; Schnell 1974; mit Bezug auf die St. Galler Handschrift Beer u. Herkommer 1987.

¹⁰ Vgl. hierzu etwa Singer 2016, S. XIII; Bastert 2003, S. 95; Schnell 1974.

¹¹ Zum Bild Karls des Großen in den deutschsprachigen Chanson-de-geste-Adaptationen siehe v. a. Bastert 2010, S. 272–293. Zum Kaiser in der ‚Chanson de Roland‘ und im ‚Rolandslied‘ noch immer grundlegend Geith 1977, S. 84–124 mit Forschungsbericht zur älteren Literatur.

gehorsames, selbst aber schwer geprüftes Werkzeug Gottes.¹² Seine Zurückhaltung, die aus Weisheit und Besonnenheit resultiert, ist ein Wesenszug, der ihn in den drei Texten gleichermaßen auszeichnet. Karl spricht erst, wenn er sich seine Worte zurechtgelegt hat, und selbst wenn ihn der Zorn übermannt, vermag er ihn im Gegensatz zu seinen Vasallen zu kontrollieren (RL 828).¹³ Das besonnene Schweigen ist die Reaktion Karls auf das von Blancandin überbrachte tückische Angebot des heidnischen Kaisers Marsilie, sich taufen zu lassen und Karl alle Länder zu unterstellen. Die französische ‚Chanson de Roland‘ schildert die Szene folgendermaßen:

<i>Li empereres tent [...] ses mains vers Deu,</i>	Der Kaiser erhebt seine Hände zum Himmel,
<i>Baisset sun chef, si cumencet a penser. AOI.</i>	Senkt sein Haupt und beginnt nachzudenken. AOI.
<i>Li empereres en tint sun chef enclin;</i>	Der Kaiser hielt sein Haupt gesenkt.
<i>De sa parole ne fut mie hastifs:</i>	Was das Reden anging, so war er keineswegs voreilig:
<i>Sa custume est qu'il parolet a leisir.</i>	Seine Gewohnheit war, zu reden, wenn er es für richtig hielt.
<i>Quant se redrecet, mult par out fier lu vis;</i>	Als er sich wieder aufrichtete, war sein Antlitz von äußerstem Stolz.
<i>Dist as messages [...].</i>	Er sagte zu den Boten [...].
(ChdR 137–143)	

An dieser Stelle findet sich auch eine Besonderheit des französischen Textes, die Vokalfolge AOI, die an verschiedene liturgische Formeln erinnert und im Oxforder Manuskript an mehreren Stellen im Text notiert ist. Sie scheint nach Ansicht der Forschung einen Laissen-Abschluss zu markieren, eine melismatische Tonabfolge, die den Text respektive das Lied in verschiedene Abschnitte teilt (Abb. 1).¹⁴ Die Forschung hat darin unter anderem eine performative Anweisung

12 Besonders eindrücklich kommt diese Position am Ende der ‚Chanson de Roland‘ zum Ausdruck, als Gott ihn zu einem neuen Heerzug aufruft und er entgegen seinem Willen gehorchen muss (ChdR 4000–4002). Die ‚Chanson de Roland‘ (ChdR) wird zitiert nach Steinsieck 2015. Zur Darstellung Karls des Großen im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad siehe u. a. Freienhofer 2016; Müller 2015; Tomasek 2015; Bastert 2010; Heisler 2009; Bastert 2004; Meyer 2003; Ashcroft 1994a; Geith 1977; Wentzlaff-Eggebert 1960.

13 Das ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad (RL) wird im Folgenden zitiert nach Kartschoke 1993.

14 Zum Detailproblem der Interpretation von AOI, das in der romanistischen Forschung unzählige Erklärungsversuche hervorgebracht hat, siehe exemplarisch Beckmann 2008. Auch die Anspielung auf das liturgische *pax Dom(i)ni* oder *pax vobis* muss spekulativ bleiben.

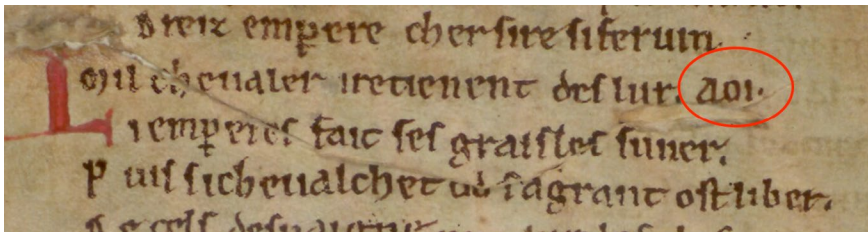


Abb. 1 | „AOI“. Chanson de Roland. MS Digby 23, part 2, fol. 44v. © Bodleian Libraries, University of Oxford, Digitalisat, Public domain.

vermutet, die eine Pause oder Unterbrechung im Vortrag markiert,¹⁵ was für diese Position mehr als passend wäre: Hier ist textintern genau an der Stelle, an der der Kaiser nachdenklich das Haupt senkt, eine Zäsur angebracht, die im Vortrag auf eine nicht näher rekonstruierbare Weise realisiert worden sein mag, und mit der Schilderung des gesenkten Hauptes setzt der Text dann auch wieder ein. So markiert die Handschrift einen Moment des Innehaltens, während Karl nachdenklich zu Boden sieht, und verleiht dem Schweigen des Herrschers damit ein besonderes Gewicht.

Im Vergleich mit der französischen Fassung wird der im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad einsetzende Perspektivwechsel deutlich: Während die ‚Chanson‘ die Innenperspektive des Kaisers aus dem Blickwinkel eines auktorialen Erzählers schildert, der über die Gefühle der Figur informiert, über Karls Gewohnheiten, seine Nachdenklichkeit und seinen Stolz, erzählt der Pfaffe Konrad die Reaktion des Kaisers eher aus der Perspektive der Anwesenden, aus einer reduzierten Außensicht:

*Der keiser sich allez enthielt,
alsô ime sin wistuom riet,
unze er die rede getichte.
daz houbet er wider ûf richte,
er sprach: [...]
(RL 771–775)*

Der Kaiser sagte nichts,
wie seine Weisheit ihn lehrte,
bis er sich die Worte zurechtgelegt hatte.
Dann hob er sein Haupt wieder
und sprach: [...]

Das Nicht-Sprechen wird hier ganz eindeutig als ein Zeichen der Weisheit ausgewiesen: Karl enthält sich aller Dinge, er spricht nicht, bis er seine Rede *getichte*, was impliziert, dass er seine Worte erst wie ein Dichter sorgfältig zurechtlegt, bevor er sie ausspricht. Einig sind sich sowohl die ‚Chanson‘ als auch das ‚Rolandslied‘ des

¹⁵ Soweit bekannt erstmals bei Frank 1933, S. 629–635.

Pfaffen Konrad darüber, dass diese Form der langsamen Reaktion ein Zeichen von Weisheit und Besonnenheit ist: eine spezielle Herrschertugend, die den Kaiser von seinen Untertanen abgrenzt, die oft stürmisch und unüberlegt reagieren, wobei sich aus solchen spontanen verbalen Reaktionen nicht selten heftige Konflikte ergeben. Wer also besonnen und weise agiert, denkt zuerst, bevor er redet.¹⁶ Schon in der Spätantike und im frühen Christentum ist dieser Topos verbreitet; RUBERG verweist etwa auf Ambrosius, bei dem das „Reden nicht ohne rechtes Reden, und rechtes Reden nicht ohne rechtes Schweigen gedacht“ werden könne.¹⁷

Mit dem klugen Schweigen sind zudem bestimmte Gesten Karls verbunden, auf die sowohl der französische als auch die deutschen Texte ein besonderes Gewicht legen.¹⁸ Die ‚Chanson de Roland‘ hatte bereits die Hände genannt, die der Kaiser zu Gott, also gen Himmel streckt, und erwähnt daneben das gesenkte Haupt als Gestus der Nachdenklichkeit. Dies wird mitunter im ‚Rolandslied‘ aufgegriffen, wenngleich eher implizit: Karl hebt hier sein Haupt wieder an, bevor er zur Rede ansetzt (RL 774); das besonnene Absenken des Kopfes wurde jedoch nicht thematisiert, sondern die Geste wird implizit mitgedacht. In der ‚Chanson‘ spielt zudem der Bart in diesen Situationen eine besondere Rolle. Er wird mehrfach erwähnt, und zwar immer dann, wenn der Kaiser still und nachdenklich zu Boden blickt, um seine Worte abzuwägen:¹⁹

*Li emper[er]e en tint sun chef enbrunc,
Si duist sa barbe, afaitad sun germun*

(ChdR 214f.)

Der Kaiser hielt sein Haupt gesenkt,
Strich sich den Bart und drehte den
Schnurrbart

Diese das Schweigen begleitende Gebärde übernimmt Konrad im mittelhochdeutschen ‚Rolandslied‘ nur an wenigen Stellen. Erstmals erwähnt wird sie, als Karl

¹⁶ Zur Herkunft dieses Topos und seiner Rezeption im Mittelalter vgl. Ruberg 1978, S. 31f.

¹⁷ Ruberg 1978, S. 21.

¹⁸ Schmitt (1992, S. 19) weist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Körpers und dessen Ritualisierung im mittelalterlichen Christentum hin.

¹⁹ Ein alter Kaiser – sowohl Karl als auch der heidnische Emir – hat einen weißen Bart; manchmal sogar so weiß wie eine Blume oder besonders poetisch: so weiß wie eine Blume im April (ChdR 3503). Bei der Bestrafung des Verräters Ganelun wird explizit erwähnt, dass man ihm erstens den Bart und zweitens dann auch noch die Schnurrbarthaare ausreißt (ChdR 182); Bart und Schnurrbart werden im Französischen immer unterschieden und der Bart wird darüber hinaus in der Schlacht als Erkennungszeichen benutzt: Die Krieger einer Partei verabreden sich, ihre Bärte aus der Rüstung herauszuziehen, damit sie sich daran während der Schlacht erkennen und nicht versehentlich jemanden aus den eigenen Reihen angreifen (ChdR 3520). Hierzu Coxon 2021, S. 30–61; Coxon 2018, insb. S. 25f.; Schmidt-Lornsen 1986, S. 792.

die Gelegenheit zur Racheschlacht erhält und der französische Text wieder einen Blick auf seine seelischen Vorgänge wirft:

<i>Carles li reis en ad prise sa barbe;</i>	König Karl fasste sich an seinen Bart.
<i>Si li remembret del doel e [del] damage,</i>	Und entsinnt sich seines Schmerzes und seines Verlustes;
<i>Mult fierement tute sa gent reguardet;</i>	Stolz blickt er auf sein gesamtes Kriegsvolk.
<i>Puis si s'escriet a sa voiz grand e halte:</i>	Dann ruft er mit seiner mächtigen und lauten Stimme:

(ChdR 2982–2985)

Diese sehr detaillierte Beschreibung, die sogar den Klang und die Intention der Stimme umfasst, reduziert Konrad jedoch auf die knappe Bemerkung: *Der kaiser begonde den bart straichen* (RL 7651). So nutzt also vor allem der französische Text das Bartstreichen als Geste des Schweigens und der Nachdenklichkeit, während es von Konrad als Zeichen der Weisheit eingesetzt wird. Schon zuvor hatte der Pfaffe das Motiv in einem Moment der Besonnenheit und des Abwägens verwendet: Während der Beratungen zu Marsilies Angebot, sich taufen zu lassen, entspinnt sich ein Streit zwischen Genelun und Roland, der den Kaiser erzürnt. Karl streicht sich den Bart (denkt also offenbar nach), zwirbelt die Barthaare, lässt sich dann das Gesetzesbuch bringen und droht mit Strafe (RL 1154–1157).

Auch in den Zeichnungen der Heidelberger Handschrift des ‚Rolandslieds‘ wird diese Geste dargestellt,²⁰ jedoch an einer anderen Stelle, wodurch die Bedeutung des Bartstreichens als Zeichen des schweigsamen Bedenkens und Nachsinnens evident wird: Auf fol. 8v ist der sich den Bart streichende Kaiser im Kreise mehrerer männlicher Figuren zu sehen (Abb. 2). Die dargestellte Episode zeigt die Boten Marsilies vor Karl, hinter ihm scheinen die ihn beratenden Fürsten versammelt zu sein. Hier wird also ein längerer Abschnitt des Textes (die Rede des Boten Blanscandiz vor Karl sowie das sich anschließende *consilium*) zusammengezogen, in dem die Fürsten ihre Meinung zum Angebot Marsilies bekanntgeben. Im Text der Handschrift ist das Bild dort positioniert, wo die Erzählung den Hof Marsilies verlässt und zur Ankunft der Boten in Karls Lager vor Cordoba wechselt; das Bild ist also als Vorausschau auf die folgenden Ereignisse zu verstehen. Das Bartstreichen fungiert als visuelles Äquivalent des im Text angesprochenen Absenkens des Kopfes, drückt stille Besonnenheit und Nachdenklichkeit aus.

20 Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 112; um 1200, 21 × 15 cm. Siehe Handschriftencensus 2017. <https://handschriftencensus.de/1145> (Zugriff: 10.02.2022); Digitalisat: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112> (Zugriff: 10.02.2022). Zu den Bildern der Heidelberger Handschrift siehe Domanski 2019 mit weiterführender Literatur; weiterhin Burrichter u. Tomasek 2014, S. 75–113; Bertemes 1984.



Abb. 2 | Blanscandiz vor Karl und seinem Rat. Rolandslied. Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 112, fol. 8v. Digitalisat, Public domain.

Hiervon zu unterscheiden ist eine weitere Bart-Geste, die ebenfalls mit einer schweigsamen Reaktion zusammenhängt. Im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad wird sie im Kontext der Trauer eingeführt, als Karl seinen Neffen Roland tot auf dem Schlachtfeld vorfindet. Entsprechend der Strafe des Ganelun, dem der Bart ausgerissen wird, rauft sich hier der Kaiser als Zeichen äußerster Verzweiflung selbst den Bart, um seinen mit Worten nicht zu benennenden Schmerz zum Ausdruck zu bringen, bevor er dann schließlich doch in eine Totenklage ausbricht:

*ûf den tôten si giengen.
ir iegelich suochte den sînen.*

die nôt nemächte niemen gscriben,

*diu unter in wart.
der kaiser brach ûz sîn bart.
er viel zuo der erde.*

(RL 6961–6966)

Über die Toten gingen sie.
Jeder suchte seinen nächsten
Verwandten.
Keiner konnte den Schmerz
beschreiben,
der sie erfaßte.
Der Kaiser rauft sich den Bart.
Er fiel zur Erde.

In den Rolandserzählungen ist das Schweigen Karls eng mit den kontrolliert ruhigen Gebärden des abgesenkten Kopfes und des Bartstreichens verknüpft und kommt so immer wieder als Eigenschaft eines guten Herrschers zum Tragen.²¹ Karl erscheint als besonnen schweigender Regent, sein stilles Nachdenken impliziert Weisheit. Der Griff an den Bart ist ebenfalls ein Zeichen des Schweigens, doch scheint er besonders darauf abzuzielen, die sich im Inneren des Kaisers abspielenden Vorgänge zu veranschaulichen und nach außen hin sichtbar zu machen. Die Geste kommt meistens dann zum Einsatz, wenn das Abwägen einer Entscheidung notwendig ist, etwa während der Beratungen über Marsilies Angebot, während der Entscheidung zur Racheschlacht und auch bei der Entdeckung der Leichen von Roland und dessen engem Kriegsgefährten Olivier, nun allerdings zum auto-aggressiven Trauergestus des Bartausreißen gesteigert. Das Schweigen Karls zeigt sich damit als ein ihm eigenes und sich von anderen Momenten des Nicht-Klingens unterscheidendes Charakteristikum.²²

4 Klang als Waffe im Krieg

Karls Schweigen kontrastiert in den Rolandserzählungen mit dem Lärm des Krieges und spiegelt damit auch die Opposition des einen besonnenen Herrschers und der großen, durch den Krieg affizierten Heeresschar. Letztere bildet im Schlachtruf eine Stimme, die gemeinsam mit den Kriegshörnern ein wesentliches Mittel der Kampfbeschreibungen darstellt:

<i>die Franken riefen alle samt,</i>	Die Franken riefen alle
<i>mit gelicher stimme huoben si:</i>	wie mit einer Stimme:
<i>„Monsoy! Monsoy!“</i>	„Monjoie! Monjoie!“
<i>daz was des kaiseres zaichen</i>	Das war des Kaisers Schlachtruf.
(RL 4066–4069)	

Auf diese Weise führt der Pfaffe Konrad den Schlachtruf erstmals in die Erzählung ein, der für die Christen eine identitätsstiftende Bedeutung trägt. Im Folgenden erwähnt er ihn wesentlich öfter als der französische Text, ohne weitere Interpretationen anzuschließen; nur einmal gebraucht er die Parole als Synonym für das Töten im Kampf:

21 Auf das wilde Gestikulieren als Zeichen der Unbeherrschtheit im Gegensatz zu Karls besonnenem Verhalten verweist Ruberg 1978, S. 149.

22 Siehe zu weiteren Schweigesituationen im ‚Rolandslied‘ ebd., S. 139–157.

<i>Die cristen durchdrungen si.</i>	Die Christen sprengten die Schlachtreihen.
<i>si riefen ander stunt: „Monsoy, Monsoy!“</i>	Wieder riefen sie: „Monjoie! Monjoie!“
<i>dâ vielen die haidenischen man,</i>	Da fielen so viele Heiden,
<i>daz ez iu nieman gesagen kan.</i>	daß sie euch niemand aufzählen könnte.
<i>sie vielen dicke unt dicke.</i>	Sie fielen übereinander.
<i>wec unt gewicke</i>	Weg und Steg
<i>was allez berunet.</i>	waren völlig verschüttet.
(RL 4571–4577)	

Neben dem Schlachtruf als Erkennungszeichen sind als zweites Element des Klangs im Krieg die Hörner und Trompeten zu nennen, die vor allem beim Angriff geblasen werden und bei deren Schilderung Konrad ebenfalls erhebliche Veränderungen im Vergleich zur französischen Vorlage vornimmt. Wie schon im letzten Zitat wird der Klang, insbesondere der Schall²³ der Helme, metonymisch zum Töten gebraucht, wenn es heißt: *der helme wart ain michel scal, grôz der haiden val* (RL 4465f.) oder:

<i>mit michelem gewalte</i>	Mit gewaltigen Schlägen
<i>den helm er im erscalte.</i>	ließ er seinen Helm erklingen.
<i>daz houbet sich dar unter cloup</i>	Der Schädel darunter wurde gespalten.
(RL 5093–5095)	

Vom Kriegslärm der Heiden wird sogar detaillierter als von demjenigen der Christen berichtet, denn sie lassen neben ihren Kampfhörnern sogar Kriegslieder, *wîcliet* (RL 5855), erklingen; an anderer Stelle ist die Rede von Trompeten, Pfeifen (Dudelsäcken) und ähnlichen Instrumenten. Der Lärm wird auch hier als narratives Mittel eingesetzt, um die Macht der Feinde zu illustrieren. Bei seinem Aufbruch in den Kampf macht das gegnerische Heer, das Felder und Täler bedeckt, ein solches Geschrei, dass sogar die Vögel tot vom Himmel fallen:

<i>die vogel unter dem himele</i>	Die Vögel unter dem Himmel
<i>muosen tôte nider vallen.</i>	fielen tot zur Erde.
<i>von dem ummâzen scalle</i>	Der mächtige Lärm
<i>geswaich in daz gevidere</i>	lähmte ihre Flügel.
(RL 3536–3539)	

23 In den mittelhochdeutschen Texten werden die hier behandelten Klangphänomene in der Regel mit dem Wort *scal/schal* benannt. Im Folgenden wird der Begriff Schall verwendet, wenn es sich um direkte Textbezüge handelt. Beziehen sich die Erörterungen auf intentional erzeugte Laute und allgemeinere oder übergeordnete Aspekte des auditiv Wahrnehmbaren, verwenden wir Klang. Ausnahmen bilden die allgemeingebräuchlichen Komposita wie Schallöffnung und Schallwellen.

Beim Stricker wiederum werden die feindlichen Truppen unterstützt von ihren 700 Göttern, zu deren Ehre ein 700-facher Hörnerschall erklingt (KdG 4150–4158).²⁴ Auch die Gegenseite ist also mit den Methoden akustischer Kriegsführung vertraut, auch sie kennt den psychologischen Nutzen von Klängen im Hinblick auf Vergemeinschaftung und Mobilmachung. Allerdings übertrifft der Lärm, den die Christen zu machen in der Lage sind, der ideologischen Aufladung des deutschen Textes entsprechend alles, was man jemals gehört hat – er wirkt regelrecht tödlich.

5 Die klangliche Wirkmacht von Rolands Olifant

Aus dem allgemeinen Kriegsgeschehen und seinen Lautsphären hebt sich ein besonderes Instrument ab: Rolands elfenbeinernes Horn. Wie schon in der französischen ‚Chanson‘ und im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad wird der Olifant auch beim Stricker eingeführt, ohne dass etwas über seine weitere Beschaffenheit mitgeteilt wird. Allein die Gattungsbezeichnung Olifant (altfrz. für Elefant), die bei Konrad und dem Stricker auch als Eigenname des Horns fungiert (*daz horn heizet Olivant* [KdG 372]), verweist auf die materiellen Eigenschaften. Dem höfischen Publikum dürften elfenbeinerne Hörner bekannt gewesen sein,²⁵ und entsprechend setzen die Texte gewisse Kenntnisse voraus: Sie verzichten auf Erläuterungen zum Material und fokussieren die Eigenschaften des Klangs, denn gerade hierdurch unterscheidet sich dieser Olifant von anderen Hörnern.²⁶

Wenn Roland sein Instrument bläst, ist der Ton durchdringend und über weite Strecken zu hören; auch er nimmt Einfluss auf das Kriegsgeschehen, wirkt auf die ihn Hörenden. Letztere erkennen Olifant an seiner den Feinden Angst einflößenden Stimme und so eilt Rolands Ruhm dem Klang des Horns weit voraus. Gerade

²⁴ Strickers ‚Karl‘ (KdG) wird im Folgenden zitiert nach Singer 2016.

²⁵ Siehe hierzu Ebitz 1986.

²⁶ Auch die rund 85 erhaltenen und von Shalem zusammengetragenen mittelalterlichen Olifante sprechen für eine gewisse Verbreitung solcher Objekte. Ähnliches gilt für das Elfenbein, bei dem es sich um ein kostbares Material handelt, das Adel und Klerus wohlbekannt war, da aus ihm zahlreiche Objekte gefertigt wurden, etwa Diptychen, Bischofsstäbe oder auch Kästchen, um nur einen kleinen Einblick in das große Spektrum der mittelalterlichen Verwendung von Elfenbein zu geben. Als Musikinstrumente waren Hörner aus Elfenbein jedoch wenig brauchbar, da sie nur ein äußerst geringes Tonspektrum abdecken. Sie konnten vielmehr als Signalgeber zur klanglichen Kommunikation über Distanz dienen, wie in der Rolandserzählung, und wurden zuweilen auch im Kontext der Jagd erwähnt. Dass Olifante allerdings tatsächlich regelmäßig beim Jagen eingesetzt wurden, muss bezweifelt werden. Zum einen haben diese Hörner ein gewisses Gewicht, zum anderen weisen die meisten erhaltenen mittelalterlichen Olifante kaum Gebrauchsspuren auf, was darauf hindeutet, dass die Hörner prestigeträchtige Repräsentationsobjekte waren, die etwa als diplomatische Gaben weitergereicht werden und dabei nicht selten ihren Weg in Kirchenschätze fanden. Shalem 2014, S. 115–203.

aufgrund seiner klanglichen Qualitäten, die die Funktionalität als Signalgeber weit überschreiten, ist Rolands Horn eine wichtige Waffe im Kreuzzug gegen die Andersgläubigen.

Wenngleich der Olifant auch in der ‚Chanson‘ und im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad eine Rolle spielt, tritt seine auditive Wirkmacht besonders deutlich in Strickers ‚Karl der Große‘ hervor. Noch mehr Evidenz gewinnt sie in der in St. Gallen aufbewahrten und mit Buchmalereien ausgestatteten Handschrift VadSlg Ms. 302 desselben Textes.²⁷ Insgesamt ist Olifant dort neun Mal bildlich dargestellt: In der Geschichte vom Spanienfeldzug und der Niederlage Rolands wird er damit zumindest im Bild zu einem Element, welches wesentlich zur Erzählung beiträgt.

Bereits anlässlich der Berufung Karls zum Kreuzzug wird Olifant in die Geschichte eingeführt. In einem Traum erscheint dem Kaiser ein Engel, der ihn mit der Heeresfahrt gegen Spanien beauftragt. Hierfür erhält Karl drei göttliche Hilfsmittel: das Schwert Durndart,²⁸ das Horn Olifant und einen namenlosen Handschuh. Schwert und Horn sind für Roland bestimmt, der später auch den Handschuh erhält, und schon bei der Einführung der Objekte wird betont, dass das Horn kein einfacher Signalgeber, sondern als ‚Klangwaffe‘ gegen die Feinde einzusetzen ist:

<i>dū solt diz swert unt diz horn</i>	Du sollst dieses Schwert und dieses Horn
<i>dinem neven Rulande geben.</i>	deinem Neffen Roland geben.
[...]	[...]
<i>daz swert daz heizet Dúrndart.</i>	Das Schwert das heißt Durndart.
[...]	[...]
<i>daz horn heizet Olivant.</i>	Das Horn heißt Olifant.
<i>di namen gab er in beiden.</i>	Die Namen gab er [Gott] den beiden.
[...]	[...]
<i>alse Rulant blæset daz horn,</i>	Sobald Roland das Horn bläst,
<i>so wirt den heiden so zorn,</i>	werden die Heiden so zornig,
<i>daz si verliesent ir sin.</i>	dass sie den Verstand verlieren.
(KdG 364f., 368, 372f., 377–379)	

²⁷ St. Gallen, Kantonsbibliothek, VadSlg Ms. 302, um 1300–1350, 30 × 20,5 cm. Teil 1 der kodiologischen Einheit: Rudolf von Ems, ‚Weltchronik‘, Teil 2: Der Stricker, ‚Karl der Große‘; entsprechend sind die folio-Angaben mit II bezeichnet. Die Handschrift ist vollständig digitalisiert: Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 302. In: e-codices. <https://www.e-codices.unifr.ch/en/description/vad/0302/> (Zugriff: 26.06.2021). Vgl. Handschriftencensus 2021. <https://handschriftencensus.de/5667> (Zugriff: 10.02.2022); Domanski 2020 mit weiterführender Literatur; weiterhin Beer u. Herkommer 1987. Zur Rolandserzählung in der Kunst siehe Lejeune u. Stiennon 1966.

²⁸ Zum Traum und zur Übergabe der Gegenstände siehe Geith 1989, S. 227–240; zu Rolands Schwert Durndart aus ikonologischer Perspektive Quast 2016, S. 34–36; dingkulturelle Aspekte des Schwertes verhandeln Bigalke 2016; Kaske 2016; Mühlherr 2014, S. 263–265.

Bereits hier klingt an, was an späteren Stellen wie der Eroberung Tortosas²⁹ oder beim Ruf nach dem Heer Karls noch deutlicher wird: Das Horn ist durch seinen Klang als Fernwaffe ausgewiesen. Der Text operiert bei der Charakterisierung von Olifant also mit zwei zentralen Eigenschaften von Klängen: Sie überwinden Distanzen und tragen so zu einer räumlichen Neuordnung bei, indem sie Emittenten und Hörende direkt miteinander verbinden.³⁰ Roland kann die Heiden schädigen, ohne ihnen körperlich nahe zu sein, weil die akustische Wahrnehmung schlecht zu regulieren ist: Klänge dringen unmittelbar in den Körper ein, wo sie im Augenblick des Hörens Empfindungen auslösen.³¹

In der St. Galler Handschrift sind die Übergabe von Schwert und Horn an Karl sowie deren Weiterreichung an Roland auf fol. II 3v in zwei aufeinander Bezug nehmenden, untereinanderstehenden Bildern dargestellt (Abb. 3). In der oberen Szene wird Karl zunächst als Auserwählter präsentiert, dem im Traum der Engel begegnet. Seine Bettstatt ist von seinen zwölf Paladinen umgeben, die der Traumszene jedoch den Rücken kehren, wodurch die Exklusivität der Offenbarung an Karl verdeutlicht wird. Zugleich wird in dieser Komposition ein weit verbreitetes Motiv der christlichen Ikonographie aufgerufen, die Auferstehung Christi. Auch dort verschlafen die Wachen vor dem Grab den Moment der Auferstehung, sehen das Wunder also nicht. Mit dieser Überlagerung wird der Anspruch der Szene, einen Akt göttlicher Auszeichnung und göttlichen Wohlwollens darzustellen, noch verstärkt. Das untere Bild zeigt Karl als Herrscher, der die erhaltenen Gaben gemäß der Anweisung des Engels an den vor ihm knienden Roland übergibt. Bischof Turpin ist rechts im Bild bei der Übergabe der gottgesandten Gegenstände als Zeuge anwesend.

Die über zwei Register angelegte Komposition betont die von oben nach unten laufende Hierarchie, die zudem dem Weg der Objekte entspricht. Die obere Karlsfigur empfängt die Gaben vom Engel, die untere ist fast direkt unter der oberen positioniert und analog platziert. Sie übergibt Schwert und Horn mit nahezu identischer Geste an Roland, der sich wiederum unter dem Engel befindet und mit dieser Position ebenfalls ausgezeichnet wird, Karl aber untergeordnet bleibt. Mit

²⁹ Wir verwenden hier die moderne Schreibweise der in den Texten gemeinten Stadt, die in der ‚Chanson‘ Turteluse, im ‚Rolandslied‘ Tortolose und beim Stricker Tortüse heißt.

³⁰ Layher (2013, S. 23) verweist noch auf die sich so ergebenden Hierarchien zwischen Emittenten und Hörenden: „Der Schall verfügt [...] über besondere Fähigkeiten der Grenzüberschreitung. Das heißt, die räumliche Verbreitung eines Klangs verwirrt die bestehenden Subjekt/Objekt-Beziehungen innerhalb seines Schallraums, denn der Schall wirkt dominant während der Zuhörer sich stets in einem passiven, ja rezeptiven Zustand befindet.“

³¹ „Das Hörbare bleibt jedoch auf keinen Fall ‚da draußen‘, sondern erlangt im Augenblick der Wahrnehmung eine unangenehme Innerlichkeit. Der Klang bleibt nicht, wo er war. [...] Das Hörbare drängt in das Ohr und damit in den Körper ein. Und weil Klänge nicht nur hörbar, sondern auch spürbar sind, hat jedes Geräusch eine materielle Präsenz inne, die den Zuhörer berührt, ja sogar penetriert.“ Ebd.



Abb. 3 | Übergabe von Schwert und Horn. Karl der Große. St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg Ms. 302, fol. 113v. <https://www.e-codices.ch>.

dieser Figurendisposition wird zwischen den beiden unterschiedlichen Szenen eine Handlungsfolge etabliert, die durch die Anordnung in kausal aufeinander bezogenen Registern besonders deutlich gelenkt wird, indem sie den Blick durch beide Bilder führt und die Rezipient*innen so die Weitergabe sukzessive miterleben lässt.

Durch ungewöhnliche Ordnungen werden bereits hier die Objekte in den Fokus gerückt: So halten Engel und Karl das Schwert jeweils in der linken und Olifant in der rechten, also der schwertführenden Hand. Da Schwert und Olifant über Kreuz gereicht werden, entsteht in der oberen Szene eine verkomplizierte Übergabechoreographie. Demonstriert wird die Gleichwertigkeit der beiden Objekte, was sich im unteren Bild noch einmal durch die dicht nebeneinander positionierten und damit parallelisierten Waffen Horn und Schwert wiederholt. Schon hier werden die Prämissen der folgenden Bilderzählung angelegt, die Olifant mindestens ebenso viel Bedeutung beimisst wie Durndart.

Bei dem Angriff auf die spanische Stadt Tortosa kommt es dann zum ersten Einsatz von Olifant, den Roland dreimal bläst:

*do sazt der helt Rūlant
sin horn an sinen munt.
daz erschalt er dri stunt
mit einer sōlhen stimme,
daz er mit des schalles grimme
die apgot unt di heiden
berobete unde in beiden
den sin benam unt di chraft.
si wūrden also zagehaft,
daz sie niht truweten genesen
unde wollten ane wer wesen;
(KdG 772–782)*

Da setzte der Held Roland
sein Horn an seinen Mund.
Das erschallte drei Mal
mit einer solchen Stimme,
dass er mit dem Zorn des Schalles
die Abgötter und die Heiden
schädigte und ihnen beiden
den Verstand nahm und die Kraft.
Sie wurden dann so zaghaft,
dass sie nicht zu überleben glaubten
und meinten, ohne Gegenwehr zu sein.

Die Buchmalerei auf fol. 6v räumt Olifant erneut eine prominente Position ein (Abb. 4): Die angreifende Truppe anführend lässt Roland das Horn erklingen. Dessen Ton nimmt hier die Funktion einer Vorhut des Angriffs ein – noch vor den Kreuzrittern erreicht er die Gegner, treibt sie im oberen Bild vor sich her und erreicht im linken Teil der unteren Szene als erstes die Stadt. Der Klang des Olifants erweist sich als eine über Distanz wirkende Waffe. Noch bevor es zum direkten Kontakt mit den Feinden kommt, sind sie schon durch seinen Klang geschwächt. Das Publikum dürfte sich an dieser Stelle an die biblische Erzählung um die Einnahme und Vernichtung der Stadt Jericho erinnern haben, die ebenfalls durch den Einsatz von Hörnern erobert wird, doch wirkt sich der Klang der dort eingesetzten Schofaroth zerstörerisch auf die Mauern der Stadt aus. Gerade mit Blick auf die Jericho-Erzählung wird deutlich, dass die Wirkmacht Olifants nicht



Abb. 4 | Kampf um Tortosa. Karl der Große. St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg Ms. 302, fol. II 6v. <https://www.e-codices.ch>.

allein physisch, sondern vor allem seelisch angelegt ist: Der Zorn des Schalls (*des schalles grimme* [KdG 776]) schädigt die Heiden und nimmt ihnen den Verstand.³²

In der St. Galler Handschrift wird der von Olifant ausgelöste Effekt durch die Mimik der von Roland und seiner Schar verfolgten Reiter angedeutet, die sich umdrehen und besorgt blicken, während die Gesichter ihrer Verfolger Entschlossenheit zeigen. Ungewöhnlich ist, dass nicht nur die Wirkmacht des Klangs im Bild thematisiert, sondern auch der Klang selbst sichtbar gemacht wird und so eine gewisse Materialität gewinnt: Sowohl im oberen als auch im unteren Bild treten Wellen aus der Schallöffnung hervor. Olifant wird hier dezidiert als ein Objekt mit einer spezifischen, genuinen Klangqualität ausgezeichnet, die Wellenlinien dienen als Äquivalent der Beschreibung der klanglichen Kraft im Text. Auch in der Berliner Karls-Handschrift wird das Horn an einer Stelle mit Schallwellen versehen, dort allerdings bereits in der Szene, in der der Engel Olifant Karl übergibt.³³ Darüber hinaus sind solche Schallwellen jedoch selten in bildlichen Darstellungen zu finden,³⁴ es handelt sich nicht um ein gängiges, weit verbreitetes Bildformular.

Über die Wellenform ergeben sich allerdings Verbindungen zu zeitgenössischen Vorstellungen von Akustik und Klangerzeugung:³⁵ Bereits in der Antike wurde Klang mit angeschlagener oder in Bewegung versetzter Luft erklärt, für die mittelalterlichen Überlegungen sind vor allem die vielfach rezipierten Ansätze des Boethius relevant, der in ‚*De institutione musica*‘ antike Ideen aufnimmt und weiter ausführt. Die aus Olifant hervortretenden Linien lassen sich insbesondere mit zwei hieraus abgeleiteten Vorstellungen verbinden: Zum einen vergleicht Boethius, wiederum angelehnt an ältere Hypothesen, sich ausbreitenden Klang mit Wellen auf dem Wasser,³⁶ zum anderen spricht Robert Grosseteste von transversalen und longitudinalen Vibrationen eines Körpers, die dann auf die Luft übertragen

32 Durch Klang ausgelöster seelischer Schmerz ist ein in den Bildkünsten, insbesondere des späten Mittelalters, immer wieder aufkommendes Thema. Der zentrale Bezugspunkt sind bildliche Passionserzählungen. So erfolgt etwa die erste Verspottung Christi zuweilen unter Zuhilfenahme von Musikinstrumenten, darunter auch Posaunen, die nah am Ohr Christi geblasen werden. Damit einher geht die Schandmusik im weiteren Sinne, bei der es sich ebenfalls um einen Aspekt klanglicher Wirkmacht handelt, der sich dezidiert an die Seele der Geschändeten richtet und auch als auditives Zeichen für das der Verspottung beiwohnende Publikum fungiert. Siehe hierzu Dittmeyer 2014, S. 213–217.

33 Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 1416, fol. 269v. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00008D0400000000> (Zugriff: 09.07.2021).

34 Eine weitere Darstellung von Schallwellen, die eine Jagdszene zeigt, findet sich auf fol. 202v des ‚*Codex Manesse*‘; Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 848. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> (Zugriff: 09.07.2021).

35 Eine Übersicht über Ansätze und Diskussionen mittelalterlicher Theorien bietet Burnett 1991, S. 43–69.

36 Boethius: *De institutione musica*, 1.14; dieser Vergleich findet sich bereits bei Vitruv: *De architectura*, V. 3.

werden,³⁷ und kommt damit dem heutigen Verständnis von Schallwellen nahe. Im Mittelalter wird Klang zudem als materielles Phänomen betrachtet; er ist spürbar, kann beobachtet werden (etwa an den schwingenden Saiten von Instrumenten) und bewegt sich zwischen Emittenten und Rezipienten.³⁸ Wenngleich unklar bleibt, ob allgemeine Vorstellungen zur Ausbreitung von Klang in die bildliche Darstellung der Schallwellen eingeflossen sind oder dem Künstler konkrete Ausführungen bekannt waren, lässt sich doch anhand der Wellenlinien zumindest ein Bedürfnis attestieren, Klang zu visualisieren und darüber nachzudenken, wie dies möglich sein könnte.

Die nächste Episode, in der Olifant wesentliche Bedeutung zukommt, ereignet sich kurz vor der Niederlage der Christen bei Roncesvalles. Unter Rolands Führung entspinnt sich eine Diskussion zwischen ihm und seinem engen Kriegsgefährten Olivier darüber, ob sie mit dem Olifant um Hilfe rufen sollen. Olivier hatte die zur Unterstützung herannahenden Heereskontingente der Heiden gesehen und festgestellt, dass die Christen dieser Übermacht nicht würden standhalten können. Noch vor Beginn des Kampfes bittet er seinen Freund Roland also darum, das Horn zu blasen und Karl damit zurückzurufen. Roland verweigert den Hilferuf zunächst aus Angst, die Heiden könnten ihm Feigheit unterstellen, und will die Schlacht trotz der überwältigenden Übermacht allein weiterführen; er ist zum Martyrium entschlossen und sieht seine Ehre gefährdet. Als Olivier ihn mit schweren Vorwürfen konfrontiert, lässt er sich schließlich doch überreden, Olifant zu blasen. Karls Heer befindet sich gerade erst im Abzug; wenn der Kaiser das Hornsignal hören würde, könnte er umkehren und seinem Neffen zu Hilfe eilen.³⁹ In dieser Hoffnung und mit einer Anstrengung, die ihm den Schädel spaltet, bläst er schließlich den Olifant und zieht sich dabei eine erhebliche innere Verletzung zu, die der französische Text überaus drastisch schildert:

37 Robert Grosseteste: *De generatione sonorum*.

38 Layher 2013, S. 18; siehe auch Burnett 1991, in dessen Übersicht deutlich wird, wie die Theorien von einem materiellen Verständnis von Klang und Schall geprägt sind.

39 Nur die ‚Chanson de Roland‘ betont die Schuld des Heerführers, der sich selbst hinterher die Verantwortung für seine toten Krieger zuspricht, als er sie beweint: *Barons Franceis, pur mei vos vei murier: / Jo ne vos pois tenses ne garantir* [„Fränkische Ritter, um meinetwillen sehe ich euch sterben: / Ich kann euch weder schützen noch retten“ (ChdR 1863f.)]. Rolands „Wunsch, sich als Märtyrer im Kampf gegen die Feinde des christlichen Glaubens zu opfern und dadurch unmittelbar und auf ewig ins Paradies aufgenommen zu werden“, wird vielfach als Grund für die Verweigerung des Hornsignals angeführt; vgl. Seidl 2009, S. 60; dazu ebenfalls Kerth 2015, S. 72; Przybilski 2007, S. 269; Haug 1992, S. 80. Zur Szene siehe weiterhin Meyer 2003, S. 34–36; Mertens 1997, S. 80f. Zu diesen und weiteren Fragen vgl. demnächst auch die in der Publikation begriffene Habilitationsschrift von Tina Terrahe: *Berufsrisko Tod. Narrative Konzepte des Über- und Ablebens in der höfischen Epik um 1200*.

<i>Rollant ad mis l'olifan a sa buche,</i>	Roland hat den Olifant an den Mund gesetzt,
<i>Empeint le ben, par grant vertut le sunet.</i>	Er setzt ihn richtig an und bläst mit voller Kraft.
<i>Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge,</i>	Hoch sind die Berge und der Schall wird sehr weit getragen.
<i>Granz .XXX. liwes l'oïrent e ses cumpaignes tutes.</i>	Gute dreißig Meilen entfernt hörte man ihn widerhallen.
[...]	[...]
<i>Li quens Rollant, par peine e par ahans,</i>	Mit Mühe und Qual, unter großem Schmerz,
<i>Par grant dulator sunet sun olifan.</i>	Bläst Graf Roland seinen Olifant.
<i>Par mi la buche en salt fors li cler sancs.</i>	Aus dem Mund schießt ihm das helle Blut,
<i>De sun cervel le temple en est rumpant.</i>	Die Schläfe an seinem Schädel zerspringt dabei.
[...]	[...]
<i>Li quens Rollant ad la buche sanglente.</i>	Graf Rolands Mund ist voller Blut.
<i>De sun cervel rumpant en est li temples.</i>	Die Schläfe an seinem Schädel ist zersprungen.
<i>L'olifan sunet a dulator e a peine.</i>	Unter Schmerzen und Qualen bläst er den Olifant.
<i>Karles l'oït e ses Franceis l'entendent.</i>	Karl hörte es, und seine Franken vernehmen es.
<i>Ço dist li reis: ‚Cel corn ad lunge aleine!‘</i>	Da sagte der König: „Dieses Horn tönt lange Zeit.“
<i>Respont dux Neimes: ‚Baron i fait la p[e]jine!‘</i>	Herzog Naimes antwortet: „Ein Ritter bietet dort seine ganze Kraft auf. [...]“
[...]	[...]
<i>Adubez vos, si criez vostre enseigne,</i>	Wappnet Euch, stoßt Euren Kriegsruf aus
<i>Si sucrez vostre maisnee gente:</i>	Und eilt Eurem edlen Getreuen zu Hilfe.
<i>Asez oez que Rollant se demenet!‘</i>	Ihr hört doch deutlich, daß Roland verzweifelt ist.“
(ChdR 1753–1756, 1761–1764, 1785–1790, 1793–1795)	

Das Hornsignal verdeutlicht in der französischen ‚Chanson‘ in erster Linie die Verzweiflung des Hilferufenden und es setzt eine immense Kraftanstrengung voraus, um einen so durchdringenden und langanhaltenden Ton mit dem Kriegshorn zu erzielen. Für den weiteren Handlungsverlauf ist in der Szene vor allem der innere

Druckaufbau relevant, der für die extreme Klangerzeugung notwendig ist,⁴⁰ und der eine innere Verletzung hervorruft: Im französischen Text liegt Roland später tot da, während ihm das Gehirn aus den Ohren heraustritt. Diese für die französische Chanson-de-geste-Tradition typisch martialische Hyperbolik mildert Konrad in seiner Bearbeitung ab und schildert stattdessen, wie der Schall den Heiden zusetzt:

*Roulant vie mit baiden hanten
den guoten Olivanten
sazt er ze munde,
blâsen er begunde.
der scal wart sô grôz –
der tumel unter die haiden dôz –,
daz niemen den anderen machte gehôren.
si verscuben selbe ir ôren.
diu hirnrîbe sich im entrante
dem kûenen wigante.
sich verwandelôt allez, daz an im waz,
vil kûme er gesaz
sîn herze crahte innen.
di sine kunden stimme
vernâmen si alle samt.
der scal flouc in diu lant.
(RL 6053–6068)*

Roland faßte mit beiden Händen
den guten Olifant
und setzte ihn an den Mund.
Er begann zu blasen.
Der Schall war so mächtig –
der Lärm drang zu den Heiden –,
daß keiner den andern verstand.
Sie hielten sich den Ohren zu.
Der Schädel sprang ihm fast,
dem kühnen Recken.
Er wechselte die Farbe,
hielt sich kaum auf dem Pferd,
und sein Herzschlag setzte aus.
Seinen vertrauten Klang aber
vernahmen sie alle.
Der Schall breitete sich weithin aus.

Die Schilderung des Pfaffen Konrad ist blutärmer und weniger drastisch als die französische Fassung; es geht ihm offenbar eher darum, wie die Heiden reagieren, sowie um die Kraft und das Potential des Klanges.⁴¹ Noch mehr Augenmerk

⁴⁰ Auch hier ist ein Anschluss an spätantike Theorien möglich, so spricht schon Pseudo-Aristoteles davon, dass ein lauter Klang erzeugt wird, wenn viel Luft bewegt wird. Pseudo-Aristoteles: *Problemata* XI.29, erwähnt bei Burnett 1991, S. 66.

⁴¹ Vgl. zur Szene auch Bigalke 2016, S. 197. Den hyperbolischen Darstellungsgestus des Krachens verwendet auch Wolfram von Eschenbach im ‚Parzival‘, zitiert nach Nellmann 2015, um Gahmuret in seiner Liebesnot zu beschreiben: *er want sich dicke alsam ein wit, | daz im krachten diu lit* [„er wand sich wie ein Weidenstrick, sodass seine Gliedmaßen krachten“ (Pz 35, 23f.)]. Als der besiegte Clamide am Artushof von seinem Seneschall Kingrun erkannt wird, windet er so sehr die eigenen Hände, dass ihm ebenfalls die Gelenke krachen (Pz 219, 7–10). Ähnlich kracht vor allem aber Isoldes Herz beim Liebestod in der Version Heinrichs von Freiberg: *tôt uf dem tôten lac sie hie. | dem minnetôten wibe | in sterbendem libe | begonde ir herze krachen, | recht als ob tûsent spachen | krahten von des viuwers nôt: | sus gelâgen die gelieben tôt* [„tot lag sie auf dem Toten. Der liebestoten Frau begann in ihrem sterbenden Körper ihr Herz zu krachen, als ob Brennholzer in der Not des Feuers krachten, so starben die Liebenden“]; zitiert nach Buschinger 1982, V. 6576–6582.

auf den Klang selbst legt dann der Stricker, der aus dem französischen und dem mittelhochdeutschen Text jene den Klang betreffenden Stellen kombiniert und sowohl von dem sich weit über die Berge ausbreitenden Schall berichtet als auch den Effekt auf die ihn Hörenden – Christen ebenso wie Heiden – beschreibt:

*er blies so sere dristunt,
daz den kristen unt den heiden
diu houbt chume beiden
gestünden vor dem schalle.
si vieln zû der erden alle.
und verschuben diu oren mit der hant.
do blies der edele Rûlant,
daz im der hirn kopf zespielt
unt daz herce chume ganz behielt
unt daz sin stimme dan schal*

*beide über berge und über tal
eine grozze tageweide.*
(KdG 6970–6981)

Er blies so drei Mal so kräftig,
dass Christen und Heiden
gleichermaßen kaum der Kopf
oben blieb von dem Schall.
Sie fielen alle zu Boden
und verschlossen die Ohren mit der Hand.
Da blies der edle Roland,
dass es ihm das Hirn spaltete
und das Herz nur knapp ganz blieb
und dass seine Stimme [die des
Horns] dann erschallte
über Berge und Tal,
eine Tagesreise weit.

Rolands Anstrengung scheint nötig, um mit dem Ton die Distanz – eine Tagesreise – zwischen sich und Karl zu überwinden. An dieser Stelle verbindet sich Rolands körperliche Stärke mit der psychologischen Wirkmacht von Olifant. Der erzeugte, weithin hörbare Klang ist mehr als zuvor ein Gemeinschaftsprodukt von Mensch und Instrument, mit der Synthese der Kräfte von Held und Olifant entsteht eine neue Klangqualität und -intensität: Der Schall überwindet eine außergewöhnlich weite Strecke und transportiert zugleich eine neue Botschaft. So hört Karl, dass es sich bei dem ihn erreichenden Klang um die Stimme Olifants handelt und erkennt zugleich, dass das Horn nicht geblasen wurde, um die Gegner zu zermürben. Der Ton lässt den Kaiser wissen, dass Roland und sein Heer in Bedrängnis geraten sind und Hilfe benötigen (KdG 6982–6993, 7745–7754). An dieser Stelle zeigt Olifants Klang beim Stricker erstmals einen deutlich ambigen Charakter.⁴² Einerseits ist das Horn tatsächlich ein Signalgeber, der Karl ruft und ihm zudem eine ganz bestimmte Information vermittelt. Andererseits fungiert der Klang weiterhin als Waffe, doch diesmal hat er physische und psychische Auswirkungen: Die schiere Lautstärke streckt alle ihn Hörenden nieder. Sie versuchen sich zu schützen, indem sie ihre Ohren verschließen. Den Verstand verlieren jedoch nur Rolands Gegner (KdG 7105–7108) wie schon beim Kampf um Tortosa. Michelle

⁴² Warren 2004 erkannte diese kommunikative Ambiguität des Horns schon in der ‚Chanson de Roland‘.

WARREN siedelt den Klang aufgrund seiner Ambiguität im Bereich der sozialen Kommunikation an:⁴³ Ein und derselbe Klang kann gleichzeitig erschrecken und Mut zusprechen, den einen Informationen vermitteln und zugleich anderen Schmerzen zufügen. Entscheidend für die Funktion und Wirkmacht des Klangs ist also weniger das Zusammenspiel von Roland und Olifant als das soziale Verhältnis zwischen Roland und denjenigen, die den Klang hören.

In der St. Galler Handschrift ist die Szene des Hilferufs im oberen Bildfeld auf fol. 50v zu sehen (Abb. 5). Roland hebt Olifant mit seiner Rechten weit in die Höhe, mit seiner Linken greift er sich an die Brust und verweist so gestisch auf die körperliche Anstrengung, insbesondere auf das dadurch in Mitleidenschaft gezogene Herz, das in Strickers Text (KdG 6978), aber auch schon beim Pfaffen Konrad (RL 6065) erwähnt wird. Neben ihm steht Turpin, erkennbar an der von der Seite zu sehenden Mitra. Mehr noch als in den vorhergehenden bildlichen Darstellungen ist in dieser Szene kompositionell eine auf Roland und Olifant fokussierende Dynamik angelegt. Von beiden Seiten stürmen Reiter auf den annähernd mittig positionierten Roland ein. Die Intensität ihres Zudrängens auf die Mitte wird über Roland und durch den hoch erhobenen Olifant nach oben abgeleitet, der somit als Katalysator der Bedrohung wirkt. Mit dem emporstrebenden Horn und den nach unten deutenden Lanzen wird zudem der Dualismus ‚oben‘/‚unten‘ aufgegriffen, der schon im Text durch die Kontrastierung der zu Boden fallenden Menschen mit dem über Berge und Täler ziehenden Schall angelegt ist (KdG 6973, 6980).

Wie in früheren Darstellungen lässt auch hier der Einbezug der durch Rahmungen markierten Bildfeldgrenzen die Exorbitanz von Olifant hervortreten. Während bei der Darstellung der Schlacht um Tortosa die Schallwellen eingezeichnet wurden, verzichtet der Maler in dieser Szene darauf und setzt auf Räumlichkeit, um den durch den Hornstoß ausgelösten Dynamiken gerecht zu werden: Durch die Überschreitung des Rahmens, erst von außen nach innen durch die Reiter und dann von innen nach außen durch Olifant, werden räumliche Beziehungen gerade in dem Moment vermittelt, in dem der Klang in der Erzählung Raum und Distanz überwindet – also Berge, Täler und die Strecke von einer Tagesreise. Da die Schallöffnung Olifants zudem weit in die Außenzone ragt, kann sich in der Imagination der Betrachter*innen auch der Klang ungehindert ausbreiten: Er stößt nicht an die Grenzen des Bildfeldes, sondern tönt über der Szenerie wie über Berge und Täler, bewegt sich also ungehindert durch den Buchraum.

Wenngleich sich der Maler der St. Galler Handschrift den Rahmen in verschiedenen Darstellungen als Kunstgriff zunutze macht – er legt zuerst einen Rahmen an, um ihn dann kalkuliert von seinen Figuren überschreiten zu lassen –, greift doch keine der übrigen Darstellungen so weit in den Außenraum wie diese. Eine

43 Ebd.



Abb. 5 | Roland bläst das Horn. Karl der Große. St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg Ms. 302, fol. II 50v. <https://www.e-codices.ch>.

solche Nutzbarmachung von Grenzen und Grenzüberschreitung in Verbindung mit klanglichen Aspekten findet sich auch in anderen Beispielen, darunter weitere Darstellungen vom hornblasenden Roland: Im Karlsfenster der Kathedrale von Chartres, an einer Hauswand in Cluny sowie in einer Sammelhandschrift mit Dichtungen Roberts von Blois.⁴⁴ Allen ist gemein, dass sie die Grenze des Bildfeldes bzw. die Rahmung nutzen, um ein räumliches Überschreiten zu visualisieren, damit den Klang über die Grenzen des Bildfeldes hinaustragen und so auf die besonderen, Distanzen überwindenden und über große Entfernungen wirkenden Eigenschaften des Klangs von Olifant aufmerksam machen.

Das zweite, darunterliegende Bildfeld zeigt die zum Tod Rolands führenden Ereignisse: Nachdem die Christen dank Olifant kurzzeitig wieder im Vorteil waren (KdG 7105–7109), greift Marsilie mit der Gruppe seiner besten Ritter ein. Bischof Turpin ist schwer verletzt und bittet Roland, ein zweites Mal zu blasen. Karl hört Olifant erneut, erfährt so von der Bedrängnis der Paladine und ihrem nun um Leben und Tod geführten Kampf, und treibt seine Männer zur Eile. Als Roland, bereits vom ersten Blasen tödlich verwundet, sein Horn schließlich zum dritten Mal erklingen lässt, erhält er Antwort von den viertausend Hörnern Karls, was die Heiden erschreckt und in die Flucht treibt. Turpin erleidet weitere Verwundungen und stirbt im Beisein von Roland, zu sehen in der Darstellung unten links. Roland sinkt schließlich erschöpft unter einem Baum zusammen; ein feindlicher Kämpfer entdeckt ihn, hält ihn für tot und will das Schwert Durndart an sich nehmen. Olifant, im oberen Bildfeld trotz der nahen feindlichen Gegner noch eine auf Distanz wirkende Waffe, wird nun im Nahkampf eingesetzt: In einem letzten Kraftakt hebt Roland das Horn und schlägt es dem Dieb ‚durch‘ den Kopf.

*sin horn Olivanden er nam,
daz erhûbe er chûme genûch.
durch daz houbt er in slûch,
daz erz nimmer über want.
,nû müzze din‘, sprach Rûlant,
,der leide tiufel walten:*

*ich han daz horn zespalten.‘
(KdG 7984–7990)*

Er nahm sein Horn Olifant,
das erhob er hoch genug.
Er schlug es ihm durch das Haupt,
so dass er es nicht überstand.
„Nun muss sich“, sprach Roland,
„leider der Teufel um dich
kümmern:
ich habe das Horn gespalten.“

⁴⁴ Chartres, Notre-Dame, Karlsfenster, ca. 1225. <http://e-chastel.huma-num.fr/xmlui/handle/123456789/205105> (Zugriff: 08.07.2021); Cluny, Rue Saint Mayeul 9, Fassadenrelief, 12. Jahrhundert (Lejeune u. Stiennon, Abb. 57); Pseudo-Turpin in Sammelhandschrift mit Werken Roberts von Blois, Paris, Bibliothèque nationale de France/Bibliothèque de l’Arsenal, Ms 5201 réserve, fol. 215r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550101223> (Zugriff: 08.07.2021). In allen drei Beispielen überschneidet das Horn den Rahmen des Bildfeldes, so dass die Schallöffnung in den Außenraum ragt.



Abb. 6 | Roland und Turpin im Kampf. Karl der Große. St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg Ms. 302, fol. 11 35v. <https://www.e-codices.ch>.

Olifant wird dabei ebenso gespalten wie das Haupt des Diebes. Hierin findet sich nach der Übergabeszene eine weitere Variation der Analogie von Horn und Schwert, die bereits in einer früheren Malerei angelegt ist (Abb. 6): Auf fol. 35v kämpfen Roland und Turpin in der Schlacht, unten wird der Heerführer Alderot durch das von Roland geführte Schwert Durndart gespalten. Ein Unterschied zwischen Olifant und Schwert besteht jedoch weiterhin: Anders als das unzerstörbare Schwert Durndart zeigt Olifant eine ähnliche materiale Schwäche wie Rolands verletzter Körper, denn auch das Horn ist nun vom Kampf gezeichnet. In ihm klafft ein langer Riss, der allerdings nicht die Verletzung Rolands, sondern des links im Bild zu sehenden Turpin spiegelt, dessen Haupt ebenfalls gespalten wurde. Roland, laut Text tödlich verletzt durch den ersten Stoß ins Horn, bleibt im Bild hingegen ohne äußere Verletzungen. Der eigentlich gesprungene Schädel Rolands wird, so scheint es, in Olifant ausgelagert, wobei implizit auch die materiale Ähnlichkeit von Elfenbein und (Schädel-)Knochen aufgerufen wird. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die visuell im Bild erfolgende qualitative Reorganisation der bestehenden Paare von Dingen (also Horn und Schwert) und Menschen (Roland und Turpin): Turpin wird dem ebenfalls versehrten Olifant und Roland dem unzerstörbaren Durndart zugeordnet.

Auch auf fol. 52v, dessen Darstellungen unmittelbar an die vorhergehenden anschließen, klingt diese vom Text abweichende Umlagerung noch nach (Abb. 7): Roland versucht Durndart zu zerstören, damit es nicht in die Hände des Feindes fällt, scheidet jedoch daran. Der Ritter liegt nun im Sterben, gibt vorher aber den



Abb. 7 | Rolands Tod. Karl der Große. St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg Ms. 302, fol. II 52v. <https://www.e-codices.ch>.

Handschuh in den Besitz Gottes zurück. Im Bild ist er körperlich noch immer unverseht, nur Olifants Spalt ist deutlich erkennbar; das Horn fungiert als Substitut für die nicht visualisierten Verletzungen Rolands, seine Beschädigung zeigt an, dass eine letale Veränderung eingetreten ist. Bald darauf erreicht Karl den Kampfplatz und findet den toten Roland mitsamt dem unversehten Schwert und dem gespaltenen Olifant (fol. 52v unten).

Die Szene rund um den tödlichen Hornstoß wird in der Literaturwissenschaft üblicherweise in Bezug auf die Diskussion zwischen Roland und Olivier interpretiert, in welcher sich die beiden streiten, ob es überhaupt statthaft und ehrenvoll sei, Karl mit dem Horn um Hilfe zu rufen. Roland wird dabei von der Forschung meist Hybris und verantwortungslose Ruhmsucht unterstellt, da er das Überleben seines Heeres und somit die Existenz der Christenheit in Spanien riskiere, als er das Hornsignal verweigert.⁴⁵

Bislang wurde dabei übersehen, dass Roland in dieser Schlacht allein und ohne einen äußeren Angriff seitens eines Feindes stirbt: Er stirbt nämlich ganz konkret an nichts anderem als an den Verletzungen, die er sich beim Blasen des Olifants zugezogen hat. Nur die Herstellung des Klanges ist ursächlich für seinen Tod: Durch den Hilferuf verletzt er sich selbst tödlich – insofern ist die Klangproduktion hier ein Akt der Selbstzerstörung oder des Selbstopfers und somit in gewissem Sinne auch ein Suizid.

Auch die hier untersuchten Texte nehmen auf diesen Umstand in keiner Weise Bezug; Rolands Tod wird in christlicher Analogie zum Tod Jesu dargestellt und in Anlehnung an die Märtyrerlegende hagiographisiert.⁴⁶ Verweigert er dementsprechend zunächst das Hornsignal nicht aufgrund des drohenden Feigheitsverdachts, sondern einfach deshalb, weil er im Vorhinein schon weiß, dass er sich beim Blasen des Olifants verletzen wird? Will er nur deshalb Karl nicht mit seinem Horn um Hilfe rufen, weil er ahnt, welche tödlichen Folgen der innere Druckaufbau zeitigen wird?

Insgesamt scheint in diesen Passagen eine handlungslogische Inkohärenz vorzuliegen, beziehungsweise die Verletzung durch das Horn scheint eher der hyperbolischen Narration geschuldet zu sein: So, wie der Hornstoß hier narrativ inszeniert wird, zeigt der Held damit den bedingungslosen Kampfeinsatz ohne

45 So zuletzt u. a. Kerth 2015, S. 72; Seidl 2009, S. 60; Przybilski 2007, S. 269; Haug 1992, S. 80. Als Beleg wird hierzu RL 3880–3888 zitiert, wo Roland äußert, dass er selbst wünscht, *gotes marterære* (RL 3881) zu werden. Zuvor jedoch betont er ausdrücklich sein Vertrauen darauf, mit Gottes Hilfe siegen zu können und stellt anschließend nochmals den Aspekt der Ehre ins Zentrum. Man wird die Weigerung, das Horn zu blasen, deshalb nicht nur auf seinen Wunsch, als Märtyrer zu sterben, reduzieren können. Zur Szene siehe auch Meyer 2003, S. 34–36; Mertens 1997, S. 80f.

46 Vgl. u. a. Bigalke 2016, S. 192f.; Kerth 2015, S. 74; Przybilski 2007, S. 268; Nichols 1983, S. 127–147.

Rücksicht auf das eigene Leben im Sinne der Selbstopferung für die gemeinsame große Sache. Als Vasall ist Roland dem Kaiser bedingungslosen Gehorsam schuldig, was auch eine rückhaltlose Todesbereitschaft einschließt, die Roland durch das Blasen des Hornes unter Beweis stellt. Hinzu kommt der Verlust der Ehre, der mit der Darstellung einer fremdverschuldeten Verletzung verbunden wäre: Indem Roland sich ‚nur‘ beim Blasen des Hornes verletzt, kann er als unangefochtener Held dargestellt werden, dem niemand etwas anzuhaben in der Lage ist. Hier schließt die bildliche Darstellung der St. Galler Handschrift an, die Roland unverletzt zeigt.

Vielleicht lassen sich die narrativen und handlungslogischen Inkohärenzen auf diese Weise etwas besser einordnen; letztendlich lässt sich die Szene aber nur unter der Annahme eines übergreifenden göttlichen Plans sinnvoll interpretieren, also unter rezeptionsästhetischer und kulturhistorischer Perspektive: Roland muss im ‚Rolandslied‘ nicht nur allein der Handlungslogik wegen zwangsläufig sterben, sondern auch aufgrund der finalen Motivation des Textes muss er unter allen Umständen den Kaiser herbeirufen.⁴⁷ Nur so kann es zur großen Racheschlacht kommen, bei der Karl schließlich sämtliche heidnischen Heere der Welt vernichtet, womit er das Überleben der Christenheit garantiert, die sich ja auch zum Entstehungszeitpunkt der mittelhochdeutschen Fassungen massiven heidnischen Bedrohungen gegenüber sah.

Im weiteren Verlauf der Erzählung wird Olifant nur noch kurz erwähnt, in den Bildern der Stricker-Handschrift erscheint er von nun an nicht mehr. Anlässlich der bevorstehenden Racheschlacht werden Durndart und Olifant an zwei Ritter weitergegeben. Sowohl beim Pfaffen als auch beim Stricker hebt sich Olifant noch immer durch seinen Klang von den anderen Hörnern ab. Dass das elfenbeinerne Horn mit seinem Riss nun aber anders klingen müsste, wird hier wie im Französischen geflissentlich übergangen. Im Gegensatz zur ‚Chanson de Roland‘, die vor allem auf die Lautstärke des Olifants als Alleinstellungsmerkmal abzielt,⁴⁸ betont Konrad besonders die Schönheit des Klanges:

ir horn bliesen sie alle.

dô lütte üz dem scalle

diu süeze Olivantes stimme.

dô erwaiten die Karlinge,

si clageten Ruolanten harte.

(RL 7935–7939)

Alle bliesen ihre Hörner.

Über den Schall erhob sich

die süße Stimme Olifants.

Da brachen die Franzosen in

Tränen aus

und klagten bitterlich um Roland.

⁴⁷ Zur finalen Motivation vgl. Reichlin 2016, insb. S. 279 mit weiterführender Literatur; Martinez 1997.

⁴⁸ *Sur tuz les altres bundist li olifant* [„Lauter als alle anderen ertönt der Olifant“ (ChdR 3119)].

Die süße Stimme übertönt hier sogar den Klang der sechzigtausend Hörner, die der Kaiser blasen lässt, um zu signalisieren, dass er Roland nun zu Hilfe kommen wird. Gleichmaßen betonen alle drei Fassungen die Trauer, die der Klang bei den Truppen der Karolinger hervorruft, in Erinnerung an den ehemaligen Besitzer des Horns: Roland.⁴⁹

<i>sie bliesen ir horn alle.</i>	Alle bliesen ihr Horn.
<i>do bechande man in dem schalle</i>	Da erkannte man in dem Schall
<i>Rûlandes horn Olivanden.</i>	Rolands Horn Olifant.
<i>do weinten Rûlanden</i>	Da weinten
<i>alle di von Kærlingen.</i>	alle Karolinger um Roland.
(KdG 9225–9229)	

In der Bearbeitung des Strickers zeigt der Klang auch bei den Feinden seine übliche Wirkung, die sich wiederum deutlich von jener unterscheidet, die der Hornstoß auf das eigene Heer hat:⁵⁰

<i>Do si so nahe quamen,</i>	Als sie so nahe kamen
<i>daz si diu horn vernamen,</i>	dass sie das Horn vernahmen
<i>do begonde den heiden</i>	da begannen die Heiden
<i>der schal so vaste leiden,</i>	unter dem Schall, der von
<i>der von Olivande doz,</i>	Olifant ertönte, so sehr zu leiden
<i>daz sie des lebes verdroz.</i>	dass sie des Lebens müde wurden.
(KdG 9319–9324)	

Deutlich wird, dass ein und derselbe Klang unterschiedlich wahrgenommen wird: Die Christen empfinden ihn als „süß“, bei ihnen löst er Trauer aus, während die Heiden unter dem Klang leiden, wie es schon an früheren Stellen beschrieben wurde. William LAYHER hat in Bezug auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Klang darauf hingewiesen, dass nicht dieser der zentrale Gegenstand einer auditiven Interpretation sei, sondern die menschliche Wahrnehmung entscheidend ist, „denn der Hörsinn [...] unterliegt besonderen Denk- und Verhaltensmustern, die die Verarbeitung und Deutung eines akustischen Impulses beeinflussen.“⁵¹ Die kulturell

49 *Plurent Franceis pur pitet de Rollant* [„Die Franken weinen aus Mitleid um Roland“ (ChdR 3120)].

50 Äquivalent hierzu ist vermutlich die letzte Erwähnung des Olifants in der ‚Chanson de Roland‘, die aber von beiden mittelhochdeutschen Bearbeitungen nicht übernommen wird und in welcher der Fokus auf der muteinflößenden Wirkung des Kampfhorns liegt: *Li emperere i fait suner ses greisles, | E l’olifan, ki trestuz les esclairet.* [„Der Kaiser läßt die Trompeten erklingen | Und den Olifant, der ihnen allen Mut einflößt.“ (ChdR 3301f.)].

51 Layher 2013, S. 25.

unterschiedlich geprägten Opponenten nehmen auch den Klang verschieden war. LAYHER sieht im ‚Rolandslied‘ in dieser Stelle bereits die Vorwegnahme des Sieges; so würden die Sarazenen hier zunächst auf akustische Weise geschlagen, bevor sie auch im späteren Kampf unterliegen.⁵² Die Wirkung des Hornklangs auf die Heiden wird noch einmal personalisiert, wenn der Fokus der Erzählung sich auf den Heidenkaiser Marsilie richtet, dem der Olifant ein besonderer ‚Dorn im Ohr‘ ist, weil seine Stimme ihm Angst einflößt: Explizit beklagt er sich in Konrads Bearbeitung, man möge ihn vom Schall dieses Hornes befreien. Kein Mensch solle jemals das Horn führen, weil er seinen Klang nicht ertragen könne (RL 8167–8176). Beim Stricker verspricht der feindliche König Palligan zusätzlich noch demjenigen die Erfüllung aller Wünsche, der den Olifant zum Schweigen bringt. Auch hierin zeigt sich wieder eine Ausdifferenzierung der Wirkmacht: Für die feindlichen Herrscher ist der Klang, der das heidnische Heer um den Verstand bringt, den christlichen Kämpfern als Signalgeber dient und später bei ihnen Trauer auslöst, ein fast schon persönliches, auf die eigene Seele wirkendes Moment.

6 Fazit

„Etwas zu hören heißt: der Macht der Klänge ausgeliefert sein,“⁵³ wie William LAYHER schreibt, und auch für Phänomene des Akustischen und Auditiven in den Erzählungen um Roland und Karl den Großen trifft dies zu. Die vorgestellten Textpassagen und Bilder zeigen, dass die Ebene des Klangs produktiv genutzt wurde, um verschiedene Themen zu verhandeln, und dabei wurde das Potential der betreffenden Lautsphären ausgelotet und spezifisch nutzbar gemacht: Das Schweigen Karls impliziert seine Besonnenheit und charakterisiert ihn als guten Herrscher, wodurch seine Autorität im Kreise des *consilium* bestärkt wird. Im Zusammenhang mit den Gesten des gesenkten Kopfes und des Bartstreichens wird sein Nicht-Sprechen als ein Mittel der Machtkommunikation dargestellt, das den Kaiser nicht als passiv oder schwach kennzeichnet, sondern im Gegenteil seine Souveränität unterstreicht. Für den Lärm im Krieg wiederum, also für die Schlachtrufe und den Klang der Hörner, kann festgehalten werden, dass er als Ordnungselement im Raum sowie als Konstruktionsmedium von sozialer Inklusion und Distinktion funktioniert. Olifant hingegen wird gerade über die nur ihm eigene Klangqualität zu einem für die Erzählung wichtigen Akteur, der über Distanz Verbindungen herstellt und dabei auch immer Wissen vermittelt und so Emotionen hervorruft: Angst und Schrecken erzeugt er bei den Heiden, wenn sich

52 Ebd.

53 Ebd., S. 23.

Roland mit seinem Schall ankündigt. Karl erkennt am Klang die Notlage seiner Männer, und wenn Olifant nach Rolands Tod erklingt, evoziert er das Vergangene und ruft Trauer hervor.

Die Bilder der St. Galler Handschrift wiederum heben Olifant als ein Objekt hervor, welches Visualität und Auditivität vereint. Mehr noch als der Text machen die Malereien die bildgebende Qualität des Horns evident, das über seine materiale Sichtbarkeit auch seinen Träger auszeichnet. Der Olifant erscheint jedoch nicht attributiv als inaktives, Roland schlicht beigegebenes Objekt. Er ist nach den Darstellungen der Übergabe fast immer in Gebrauch zu sehen. In den Buchmalereien sind Horn und Schwert gleichrangig und doch ist Olifant der auffälligere Gegenstand, denn in den Schlachtszenen sind zahlreiche Schwerter zu sehen, aber nur ein Horn. Die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen wird so immer wieder auf das elfenbeinerne Instrument gelenkt. Diese über das Objekt gesteuerte Fokussierung regt auch ein Nachdenken über den Klang an, wenn aus ihm gewellte Linien hervortreten oder sich die Schallöffnung jenseits des Bildfeldes befindet. Die Darstellung von Klang unterliegt in der St. Galler Handschrift jedoch keinem deutlich hervortretenden Konzept. Der Einsatz von Wellenlinien, Rahmen und Räumlichkeit ist nicht immer eindeutig oder gar kohärent, vielmehr entsteht der Eindruck, dass anhand der Bilderzählung verschiedene bildkünstlerische Mittel zur Visualisierung von Klang erprobt wurden. Der Maler widmet dem Olifant und seinem Klang hier besondere Aufmerksamkeit, die sich allerdings nicht in einer detaillierten künstlerischen Ausgestaltung des Horns zeigt, sondern in einer explorativen Auseinandersetzung mit der akustischen Wirkmacht und ihrer Sichtbarkeit.

In den Texten der Rolandserzählung wie den Bildern der St. Galler Handschrift ist das Potential des Klangs im Hinblick auf den Handlungsverlauf und die narrative Strategie von essentieller Bedeutung, und in Bezug auf Rolands Tod, der durch das Blasen des Olifants verursacht ist, lässt sich resümieren: Den potentiellen Kreuzzugsteilnehmern, die als Publikum für das Werk mit großer Sicherheit vorausgesetzt werden können, wird mit Roland, seiner Kampfmotivation und seiner Todesbereitschaft ein idealer Gotteskrieger präsentiert, dessen Heldentod direkt mit der Passion Christi gleichgesetzt wird. Der Klang des Olifants wird bei Konrad schließlich vom Gesang der Engel abgelöst, die seine Seele in den Himmel geleiten. Als Teil eines göttlichen Plans, der im Endeffekt auf die vollständige Vernichtung der Feinde abzielt, ergibt demnach das Selbstopfer durch Klangproduktion im narrativen Gefüge dieses Textes durchaus einen Sinn.

Klang erweist sich in den Rolandserzählungen als essentielles Mittel zur Gestaltung der Erzählung. Autoren und Künstler trotzen der intermedialen Herausforderung, Hörbares und Nicht-Hörbares durch Worte und Bilder darzustellen. Ermittelt werden konnte eine Auffassung vom Klang als etwas Räumlichem, die paradigmatisch für das mittelalterliche Verständnis von Klang zu sein scheint. Danach wird Klang nicht allein als akustisches Geschehen wahrgenommen, sondern ebenso als

Mittel, um Räumlichkeit zu konstituieren und Beziehungen herzustellen. Auffällig ist zudem, dass das Akustische stark auf einzelne Wirkfelder und Hörende zugeschnitten wird und daher für die Rezipient*innen häufig eine Leerstelle bleibt: Die Stille infolge des kaiserlichen Schweigens ist ein Substitut für die verborgenen inneren Vorgänge und Gedanken Karls, der Kriegslärm hingegen ist tödlich, aber in seiner Exorbitanz genauso inkommensurabel wie der Klang Olifants, dessen Signifikanz und Wirkmacht sich erst beim Hören individuell einstellen.

Im Kontext der Erzählungen von Roland ist es also nicht allein die Erzeugung akustischer Phänomene, die für Autoren und Künstler von Bedeutung und Interesse ist. Bilder und Texte verweisen gleichermaßen auf deren Wahrnehmung: Wenn das Publikum beim Lesen, Zuhören und Betrachten dann die Leerstellen füllen muss und dabei auf das eigene Hörgedächtnis zurückgreift, so fungiert der Klang auch als intersensorisches Verbindungselement zwischen dem Werk und seinem Publikum.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Boethius:** De institutione musica. Hrsg. v. Gottfried Friedlein. Leipzig 1867.
- Chanson de Roland. Das altfranzösische Rolandslied. Hrsg. v. Wolf Steinsieck (Reclams Universal-Bibliothek 2746). Stuttgart 2015.
- Heinrich von Freiberg:** Tristan. Hrsg. v. Danielle Buschinger (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 270). Göppingen 1982.
- Pfaffe Konrad:** Rolandslied. Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch/ neuhochdeutsch. Hrsg. v. Dieter Kartchoke (Universal-Bibliothek 2745). Stuttgart 1993.
- Robert Grosseteste:** De generatione sonorum. In: Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Hrsg. v. Ludwig Baur (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters IX). Münster 1912, S. 7–10.
- Stricker:** Karl der Große. Hrsg. v. Johannes Singer (Deutsche Texte des Mittelalters 96). Berlin, Boston 2016.
- Vitruv:** Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und deutsch. Hrsg. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.
- Wolfram von Eschenbach:** Parzival. Hrsg. v. Eberhard Nellmann u. Dieter Kühn (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 7). Frankfurt a. M. 2015.

Sekundärliteratur

- Ashcroft, Jeffrey:** miles dei – gotes ritter. Konrad's Rolandslied and the Evolution of the Concept of Christian Chivalry. In: Forum Modern Language Studies XVII, 2 (1981), S. 146–166.
- Ashcroft, Jeffrey:** "Honor imperii – des riches ere". The Idea of Empire in Konrad's 'Rolandslied'. In: Volker Honemann (Hg.): German Narrative Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries.

Studies Presented to Roy Wisbey on his Sixty-Fifth Birthday. Tübingen 1994a, S. 139–156.

Ashcroft, Jeffrey: Magister Conradus Presbiter. Pfaffe Konrad at the Court of Henry the Lion. In: Donald Maddox (Hg.): *Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*; University of Massachusetts, Amherst, USA, 27 July–1 August 1992 (Selected Papers from the Triennial Congress of the International Courtly Literature Society 7). Woodbridge 1994b, S. 301–308.

Bastert, Bernd: „Wie er daz gotes rîche gewan ...“. Das ‚Rolandslied‘ des Klerikers Konrad und der Hof Heinrichs des Löwen. In: Christoph Huber, Henrike Lähnemann u. Sandra Linden (Hgg.): *Courtly Literature and Clerical Culture = Höfische Literatur und Klerikerkultur*. Tübingen 2002, S. 195–210.

Bastert, Bernd: Konrads ‚Rolandslied‘ und Strickers ‚Karl der Große‘. Unterschiede in Konzeption und Überlieferung. In: Christa Bertelsmeier-Kierst u. Christopher Young (Hgg.): *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300: Cambridger Symposium 2001*. Tübingen 2003, S. 91–110.

Bastert, Bernd: „Der Cristenheyt als nûcz als kein czelffbott“. Karl der Große in der deutschen erzählenden Literatur des Mittelalters. In: Ders. (Hg.): *Karl der Grosse in den europäischen Literaturen des Mittelalters. Konstruktion eines Mythos*. Tübingen 2004, S. 127–147.

Bastert, Bernd: Helden als Heilige. Chanson-de-geste-Rezeption im deutschsprachigen Raum (*Bibliotheca Germanica* 54). Tübingen, Basel 2010.

Bastert, Bernd: Von der Hagiographisierung zur Literarisierung des Epischen.

Adaptationsformen der französischen Heldenepik in Deutschland. In: Susanne Friede u. Dorothea Kullmann (Hgg.): *Das Potenzial des Epos. Die altfranzösische Chanson de geste im europäischen Kontext (Germanisch-romanische Monatsschrift GRM-Beiheft 44)*. Heidelberg 2012, S. 53–72.

Bauschke, Ricarda: ‚Chanson de Roland‘ und ‚Rolandslied‘. Historiographische Schreibweise als Authentisierungsstrategie. In: Annegret Fiebig, Ursula Hennig u. Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): *Deutsche Literatur und Sprache von 1050–1200. Festschrift für Ursula Hennig zum 65. Geburtstag*. Berlin 1995, S. 1–18.

Beckmann, Gustav A.: Aoi und kein Ende? In: *Zeitschrift für romanische Philologie* 124 (2008), S. 199–223.

Beckmann, Gustav A.: Onomastik des Rolandsliedes. Namen als Schlüssel zu Strukturen, Welthaltigkeit und Vorgeschichte des Liedes (Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie* Band 411). Berlin, Boston 2017.

Burrichter, Brigitte u. Stefan Tomasek: Karlsbilder. ‚Chanson de Roland‘ – ‚Rolandslied‘. Miniaturen der Heidelberger Handschrift. In: *Karl der Große (Ausstellungskatalog Darmstadt)*. Petersberg 2014, S. 75–113.

Beer, Ellen u. Hubert Herkommer: Kommentar zu Ms 302 Vad. Luzern 1987.

Bennewitz, Ingrid u. William Layher (Hgg.): *der äventiuren dôn – Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters (Imagines medii aevi* 31). Wiesbaden 2013.

Bertemes, Paul: Bild- und Textstruktur. Eine Analyse der Beziehungen von Illustrationszyklus und Text im Rolandslied des Pfaffen Konrad in der Handschrift P. Frankfurt a. M. 1984.

- Bigalke, Fridtjof:** Der Klang der Dinge. Über heldische Exorbitanz im Rolandslied des Pfaffen Konrad. In: Anna Mühlherr, Bruno Quast, Heike Sahn u. a. (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte 9). Berlin, Boston 2016, S. 185–207.
- Burnett, Charles:** Sound and Its Perception in the Middle Ages. In: Ders., Michael Fend u. Penelope Gouk (Hgg.): The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century (Warburg Institute Surveys and Texts 22). London 1991, S. 43–69.
- Claus, Martin:** Kriegsniederlagen im Mittelalter. Darstellung, Deutung, Bewältigung (Krieg in der Geschichte 54). Paderborn 2010.
- Claus, Martin, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.):** Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Köln 2020.
- Coxon, Sebastian:** Heroes and Their Beards. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 147 (2018), S. 21–50.
- Coxon, Sebastian:** Beards and Texts. Images of Masculinity in Medieval German Literature. London 2021.
- Derron, Marianne:** Heinrich der Löwe als reuiger Büsser und Realpolitiker. Die Bedeutung der Psalmen im ‚Rolandslied‘ und eine neue These zu dessen Entstehung. In: Germanistik in der Schweiz. Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik 7 (2010), S. 1–26.
- Dittmeyer, Daria:** Gewalt und Heil. Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter (Sensus 5). Köln, Weimar, Wien 2014.
- Domanski, Kristina:** Karl der Große. Pfaffe Konrad, ‚Rolandslied‘. Handschrift Nr. 66.1.1. In: Ulrike Bodemann, Kristina Freienhagen-Baumgardt, Norbert H. Ott u. a. (Hgg.): Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott. Bd. 7. München 2017 (zuletzt geändert 18.12.2019). <http://kdi.h.badw.de/datenbank/handschrift/66/1/1> (Zugriff: 19.07.2021).
- Domanski, Kristina:** Karl der Große. Stricker, ‚Karl der Große‘. Handschrift Nr. 66.2.4. In: Ulrike Bodemann, Kristina Freienhagen-Baumgardt, Norbert H. Ott u. a. (Hgg.): Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH). Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott. Bd. 7. München 2017 (zuletzt geändert 16.03.2020). <http://kdi.h.badw.de/datenbank/handschrift/66/2/4> (Zugriff: 19.07.2021).
- Ebitz, David MacKinnon:** The Olifant. Its Function and Meaning in a Courtly Society. In: Edward R. Haymes (Hg.): The Medieval Court in Europe (Houston German Studies 6). München 1986, S. 123–140.
- Frank, Grace Edith:** AOI in the Chanson de Roland. In: Publications of the Modern Language Association 48 (1933), S. 629–635.
- Freienhofer, Evamaria:** Verkörperungen von Herrschaft. Zorn und Macht in Texten des 12. Jahrhunderts (Trends in Medieval Philology 32). Berlin, Boston 2016.
- Geith, Karl-Ernst:** Carolus Magnus. Studien zur Darstellung Karls des Großen in der deutschen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts (Bibliotheca Germanica 19). Zugl.: Freiburg, Schweiz, Univ., Habil.-Schr., 1973. Bern 1977.

- Geith, Karl-Ernst:** Die Träume im Rolandslied des Pfaffen Konrad und in Strickers Karl. In: Agostino Paravicini Bagliani u. Giorgio Stabile (Hgg.): Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien. Stuttgart, Zürich 1989, S. 227–240.
- Goerlitz, Uta:** Erzählte Klänge. Formen und Funktionen auditiver Wahrnehmung im „Buch von Bern“. In: Zeitschrift für Germanistik 17 (2007), S. 518–532.
- Hammer, Andreas:** Erinnerung und „memoria“ in der „Chanson de Roland“ und im „Karl der Große“ von dem Stricker. In: Susanne Friede u. Dorothea Kullmann (Hgg.): Das Potenzial des Epos. Die altfranzösische Chanson de geste im europäischen Kontext (Germanisch-romanische Monatsschrift GRM-Beiheft 44). Heidelberg 2012, S. 237–260.
- Haug, Walter:** Programmatische Fiktionalität. Hartmanns von Aue ‚Wein‘-Prolog. In: Ders. (Hg.): Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Darmstadt 1992, S. 118–130.
- Heisler, Evamaria:** Christusähnlicher Karl. Die Darstellung von Zorn und Trauer des Herrschers in der ‚Chanson de Roland‘ und im ‚Rolandslied‘. In: Das Mittelalter 14, 1 (2009), S. 67–79.
- Hellgardt, Ernst:** Das ‚Rolandslied‘ im europäischen Kontext. In: Johannes Keller, Florian Kragl u. Stephan Müller (Hgg.): Spuren der Heldensage. Texte – Bilder – Realien. 12. Pöchlerner Heldenliedgespräch (Philologica Germanica 36). Wien 2015, S. 33–59.
- Hennings, Thordis:** Französische Heldenepik im deutschen Sprachraum. Die Rezeption der Chansons de Geste im 12. und 13. Jahrhundert. Überblick und Fallstudien (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte). Heidelberg 2008.
- Hensler, Ines:** Ritter und Sarrazin. Zur Beziehung von Fremd und Eigen in der hochmittelalterlichen Tradition der „Chansons de geste“ (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 62). Köln 2006.
- Imdahl, Max:** Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 300–324.
- Jakobi-Mirwald, Christine:** Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung. Stuttgart 2004.
- Kartschoke, Dieter:** Die Datierung des deutschen Rolandsliedes (Germanistische Abhandlungen 9). Univ. Diss. Heidelberg 1965.
- Kaske, Romana:** Objekte des Heros – heroische Objekte? Das Wirkungspotential militärischer Artefakte im Rolandslied. In: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 4, 1 (2016), S. 43–52. <https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/05>.
- Kern, Peter:** Bildprogramm und Text. Zur Illustration des Rolandsliedes in der Heidelberger Handschrift. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 101, 3 (1972), S. 244–270.
- Kerth, Sonja:** Gotteskrieger als interkulturelle Grenzgänger. Auf den Spuren eines kulturellen Traumas in ‚Chanson de Roland‘ und ‚Rolandslied‘. In: Öcal Cetin (Hg.): Fuzzy Boundaries. Grenzüberschreitungen, Grenzerfahrungen und Interdependenzphänomene im interdisziplinären Fokus. Trier 2015, S. 57–83.
- Klinger, Judith:** Stimmklang und Erzählraum. Zur performativen Dimension illustrierter Epenhandschriften. In: Renate Brosch (Hg.): Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern (Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte 2). Berlin 2004, S. 103–152.

- Layher, William:** Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick. In: Ders. u. Bennewitz 2013, S. 9–29.
- Lejeune, Rita u. Jacques Stiennon:** Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst. 2 Bde. Brüssel 1966.
- Martinez, Matias:** Motivierung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, New York 1997, S. 643–646.
- Mertens, Volker:** Religiöse Identität in der mittelhochdeutschen Kreuzzugsepik. In: Danielle Buschinger u. Wolfrang Spiewok (Hgg.): ‚Chanson de Roland‘ und ‚Rolandslied‘. Actes du colloque du Centre d’Etudes médiévales de l’Université de Picardie Jules Verne, 11 et 12 janvier 1996 (Wodan 41). Greifswald 1997, S. 77–86.
- Meyer, Matthias:** Monologische und dialogische Männlichkeit in Rolandsliedversionen. In: Martin Baisch (Hg.): Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts (Aventiuren 1). Göttingen 2003, S. 25–50.
- Mühlherr, Anna:** Helden und Schwerter. Durchschlagkraft und ‚agency‘ in heldenepischem Zusammenhang. In: Victor Millet (Hg.): Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 87). Berlin, Boston 2014, S. 259–275.
- Müller, Jan-Dirk:** Memoriales Erzählen. Gleichzeitigkeit und memoria. In: Susanne Köbele u. Coralie Rippl (Hgg.): Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Philologie der Kultur 14). Würzburg 2015, S. 255–280.
- Müller, Jan-Dirk:** ‚Episches‘ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit (Philologische Studien und Quellen 259). Berlin 2017.
- Nichols, Stephen G.:** Romanesque Signs. Early Medieval Narrative and Iconography. New Haven, London 1983.
- Przybiski, Martin:** Ein Leib wie ein Fels oder: Von der Schönheit des Blutvergießens. Gewalt und Ästhetik im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad. In: Euphorion 101 (2007), S. 255–272.
- Quast, Bruno:** Dingpolitik. Gesellschaftstheoretische Überlegungen zu Rundtafel und Gral in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘. In: Anna Mühlherr, Bruno Quast, Heike Sahn u. a. (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Literatur – Theorie – Geschichte Band 9). Berlin, Boston 2016, S. 171–184.
- Reichlin, Susanne:** Das Neben- und Miteinander providentieller Deutungsmuster im Rolandslied des Pfaffen Konrad. In: Hartmut Böhme, Werner Röcke u. Ulrike C. A. Stephan (Hgg.): Contingentia. Transformationen des Zufalls (Transformationen der Antike Band 38). Berlin, Boston 2016, S. 267–294.
- Reuvekamp-Felber, Timo:** Genealogische Strukturprinzipien als Schnittstelle zwischen Antike und Mittelalter. Dynastische Tableaus in Vergils ‚Aeneis‘, dem ‚Roman d’Eneas‘ und Veldekes ‚Eneasroman‘. In: Manfred Eikelmann u. Udo Friedrich (Hgg.): Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen, Literatur, Mythos. Berlin 2013, S. 57–74.
- Ruberg, Uwe:** Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters. Mit kommentierter Erstedition spätmittelalterlicher Lehrtexte über das Schweigen (Münstersche Mittelalter-Schriften 32). München 1978.

- Schlie, Heike:** Klangraum – Wissensraum – Territorium. Die mediale Spatialität des Bußpsalmenwerks Albrechts V. In: Andrea Gottdang u. Bernhold Schmid (Hgg.): Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit. Der Bußpsalmencodex Albrechts V. (BSB München, Mus.ms. A). Wiesbaden 2020, S. 433–463.
- Schmidt-Lornsen, Jutta:** Der Griff an den Bart. Wikingerzeitliche Bildzeugnisse zu einer bekräftigenden Gebärde. In: Karl Hauck, Karl Kroeschell, Stefan Sonderegger u. a. (Hgg.): Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Festschrift für Ruth Schmidt-Wiegand zum 60. Geburtstag. Berlin, Boston 1986, S. 780–796.
- Schmitt, Jean-Claude:** Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. Stuttgart 1992.
- Schnell, Rüdiger:** Strickers „Karl der Große“. Literarische Tradition und politische Wirklichkeit. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 93 (1974), S. 50–80.
- Schulz, Monika:** *Wir zetreten si in ir bluote.* Kreuzzugskonzeption und Vergeistlichung im „Rolandslied“ des Pfaffen Konrad. In: Rainer Barbey u. Erwin Petzi (Hgg.): Kleine Regensburger Literaturgeschichte. Regensburg 2014, S. 41–49.
- Seidl, Stephanie:** Narrative Ungleichheiten. Heiden und Christen, Helden und Heilige in der ‚Chanson de Roland‘ und im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad. In: Uta Goerlitz u. Wolfgang Haubrichs (Hgg.): Integration oder Desintegration? Heiden und Christen im Mittelalter (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 156, Jg. 39). Stuttgart 2009, S. 46–64.
- Shalem, Avinoam:** Die mittelalterlichen Olifante (Die mittelalterlichen Elfenbeine 8). 2 Bde. Berlin 2014.
- Shepherd, Tim:** The Routledge Companion to Music and Visual Culture. New York, London 2014.
- Tomasek, Stefan:** Ambivalenz eines Kaisers. Die Figur Karls des Großen im ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad. In: Franz Fuchs (Hg.): Karlsbilder in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Akten eines interdisziplinären Symposions anlässlich des 1200. Todestages Kaiser Karls des Großen (Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 1). Würzburg 2015, S. 139–171.
- Wagner, Daniela:** The Vocal in the Visual. Auditory Issues and the Potential of the Voice in Late Medieval and Early Modern Visual Art. In: Heather Hunter-Crawley u. Erica O’Brien (Hgg.): The Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance. London, New York 2019, S. 135–153.
- Warren, Michelle:** The Noise of Roland. In: Exemplaria 16 (2004), S. 277–304.
- Weber, Stefanie:** Strickers Karl der Große. Analyse der Überlieferungsgeschichte und Edition des Textes auf Grundlage von C (Schriften zur Mediävistik 18). Hamburg 2010.
- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm:** Kreuzzugsdichtung des Mittelalters. Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit. Berlin 1960.