

DAS MITTELALTER

Perspektiven mediävistischer Forschung
Zeitschrift des Mediävistenverbandes

2022 · 27/1

Akustische Dimensionen des Mittelalters

Herausgegeben von
Martin Clauss
Gesine Mierke



HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

DAS MITTELALTER

Perspektiven mediävistischer Forschung
Zeitschrift des Mediävistenverbandes

2022 · 27/1

Akustische Dimensionen des Mittelalters

Martin Clauss, Gesine Mierke (Hrsg.)

Herausgeberin

Prof. Dr. Isabelle Mandrella
Katholisch-Theologische Fakultät, Philosophie und philosophische
Grundfragen der Theologie, LMU München, Geschwister-Scholl-Platz 1,
80539 München, isabelle.mandrella@lmu.de

Redaktion

Brigitte Endres-Ludwig, M. A., Anna-Sophie Lange, M. A.
redaktion-das-mittelalter@posteo.de

Logo des Mediävistenverbands von Walter Wolf, Riedstadt, nach Hs Florenz,
Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. sopp. 319, f. 90v

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung
unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2022

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://heiup.uni-heidelberg.de>

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von
Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft
frei verfügbar (Open Access).
doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.mial.2022.1>

Text © 2022. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

ISSN 0949-0345
eISSN 2196-6869

ISBN 978-3-96822-161-8 (Softcover)
ISBN 978-3-96822-160-1 (PDF)

Die Zeitschrift ‚Das Mittelalter‘ ist ein Forum für die interdisziplinäre Mediävistik. Die einzelnen Hefte behandeln jeweils ein aktuelles Thema der Mittelalter-Forschung unter fächerübergreifender Perspektive. Daneben werden in einem berichtenden Teil die wesentlichen Ergebnisse, Diskussionen und Neuerscheinungen der verschiedenen Disziplinen in ihrer Bedeutung für die gesamte Mediävistik vorgestellt.

Peer reviewed

Der Mediävistenverband e. V.

Präsidium

Prof. Dr. Wolfram Drews (Präsident), Münster
Prof. Dr. Matthias Müller (Vizepräsident), Mainz
Prof. Dr. Albrecht Fuess (Schatzmeister), Marburg
Prof. Dr. Isabelle Mandrella (Schriftführerin), München
Prof. Dr. Brigitte Burrichter (Vertreterin des Tagungsortes), Würzburg

Beirat

Funktionsstellen

Prof. Dr. Andrea Sieber (Mediävistik und Schule), Passau
Prof. Dr. Stephan Conermann (Beihefte), Bonn
PD Dr. Carla Meyer-Schlenkrich (Öffentlichkeitsarbeit), Köln
Dr. Jonathan Reinert (Nachwuchsarbeit), Tübingen

Fachvertretung

Prof. Dr. Ingrid Baumgärtner (Geschichte), Kassel
Prof. Dr. Brigitte Burrichter (Romanistik), Würzburg
Jun.-Prof. Dr. Eva von Contzen (Anglistik), Freiburg
Prof. Dr. Philippe Depreux (Geschichte), Hamburg
Prof. Dr. Stephan Dusil (Rechtsgeschichte), Tübingen
Prof. Dr. Juliane von Fircks (Kunstgeschichte), Jena
Prof. Dr. Michael Grünbart (Byzantinistik), Münster
Prof. Dr. Irene Holzer (Musikwissenschaft), München
Prof. Dr. Manfred Kern (Germanistik), Salzburg
Prof. Dr. Katrin Kogman-Appel (Jüdische Studien), Münster
Prof. Dr. Karl-Heinz Leven (Medizingeschichte), Erlangen
Dr. Christine Magin (Grundwissenschaften), Greifswald
Prof. Dr. Isabelle Mandrella (Philosophie), München
Prof. Dr. Natascha Mehler (Mittelalterarchäologie), Tübingen
Prof. Dr. Bernd Røling (Mittellatein), Berlin
Prof. Dr. Roland Scheel (Skandinavistik), Göttingen
Prof. Dr. Regina Toepfer (Germanistik), Würzburg
Prof. Dr. Gabriel Viehhauser (Digital Humanities), Stuttgart

Anfragen und Mitteilungen bezüglich der Mitgliedschaft (Beitritts-
erklärungen, Änderungen von Adresse und Bankverbindung) richten
Sie bitte an den Schatzmeister des Mediävistenverbandes:
Prof. Dr. Albrecht Fuess, Fachgebiet Islamwissenschaft, Deutschhausstraße 12,
35032 Marburg; albrecht.fuess@uni-marburg.de.

Inhaltsverzeichnis

- Martin Clauss und Gesine Mierke
1 **Einleitung**
Akustische Dimensionen des Mittelalters
- Tina Terrahe und Daniela Wagner
12 **Souveränes Schweigen, zorniger Schall**
Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild
- Oliver Landolt
51 **Akustische Dimensionen in der Militärgeschichte
der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft**
- Ralf Lützelschwab
68 **Wie Donner?**
Gedanken zur Perzeption von Orgelklang im Mittelalter
- Margret Scharrer
91 **Klangliche Inszenierungen**
Burgunds Herzöge als Klangkörper
- Joanna Olchawa
110 **Die „Ohren der Zuschauer“**
Das hörende (und schauende) Predigtpublikum vor der Kanzel
im 15. Jahrhundert
- Boris Gübele
144 **Die Stimme des Heiligen in der frühmittelalterlichen
Hagiographie**
- Roberto Ubbidiente
168 ***Ein wild verwornnes Tosen in der ewig düstren Luft***
Dichterische Gestaltung und handlungsimmanente
Implikationen der Klangwelt in Dantes ‚Inferno‘
- Andreas Zecherle
183 **Schweigen und Stille in der Mystik Johannes Taulers**
- Stefan Abel
200 **Auditive Subversion und (un)erhörtes Skandalon
in der höfischen Literatur des Mittelalters
(am Beispiel von Kürenberger und ‚Tristan Menestrel‘)**

- Christoph Schanze
 223 **fröude, fröude, fröude ...!**
 Wortklang als Medium in der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen

FORUM MITTELALTER

243 Rezensionen

Tobias Bulang u. Regina Toepfer (Hgg.): Heil und Heilung (Isabell Maria Bläßer) – Richard Engl: Die verdrängte Kultur (Lioba Geis) – Deborah Frick: Authority and Authorship in Medieval and Seventeenth Century Women’s Visionary Writings (Nicole Oesterreich) – Annette Gerok-Reiter, Anna Sara Lahr u. Simone Leidinger (Hgg.): Raum und Zeit im Minnesang (Jan Mohr) – Annette Gerok-Reiter, Anja Wolkenhauer, Jörg Robert u. Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne (Cornelia Logemann) – Berndt Hamm: Spielräume eines Pfarrers vor der Reformation (Sarah Bender) – Fritz Peter Knapp: Blüte der europäischen Literatur des Hochmittelalters (Sabine Griese) – Anna Sara Lahr: Diversität als Potential (Alexander Rudolph) – Elisabeth Martschini (Hg.): Reinfried von Braunschweig (Wolfgang Achnitz) – Lynne Miller Renberg u. Bradley Phillis (Hgg.): The Cursed Carolers in Context (Gregor Rohmann) – Micha J. Perry: Eldad’s Travels (Katrin Kogman-Appel) – Hannah Rieger: Die Kunst der ‚schönen Worte‘ (Sandra Hofert) – Konrad Schellbach: Erdbeben in der Geschichtsschreibung des Früh- und Hochmittelalters (Christian Pfister) – Thomas von Aquin, Klaus Jacobi (Hg.): Ziel und Handeln des Menschen (Isabelle Mandrella) – Thomas Wozniak: Naturereignisse im frühen Mittelalter (Simon Groth)

Einleitung

Akustische Dimensionen des Mittelalters

Kontakt

Prof. Dr. Martin Clauss,

Technische Universität Chemnitz,
Institut für Europäische Studien und
Geschichtswissenschaften,
Professur für Geschichte Europas im
Mittelalter und in der Frühen Neuzeit,
Reichenhainer Str. 39,
D-09126 Chemnitz,
martin.clauss@phil.tu-chemnitz.de

PD Dr. Gesine Mierke,

Technische Universität Chemnitz,
Institut für Germanistik und
Kommunikation. Deutsche Literatur-
und Sprachgeschichte des
Mittelalters und der Frühen Neuzeit,
Thüringer Weg 11,
D-09107 Chemnitz,
gesine.mierke@phil.tu-chemnitz.de

Abstract As any other historical time, the Middle Ages were not silent but full of sounds. In order to come to a fuller understanding of medieval societies and cultures, we need to look at the acoustic dimensions, traces of which can be found in all kinds of sources such as texts, objects and notations. Some of the issues that are prominent in a lot of papers in this issue – such as inter-sensuality, mediatization, the function of instruments, the aesthetics of sounds – are exemplified in this introduction by looking at medieval belliphony: by examining a quote from the ‘Colloquia Familiaria’ (Erasmus of Rotterdam) and the ‘Nibelungenlied’, the sounds of war and the sound used to narrate wars come into focus.

Keywords Sound; Belliphony; War; Colloquia Familiaria; Nibelungenlied

Wie jede andere Epoche, so war auch das Mittelalter keineswegs stumm, sondern von zahlreichen akustischen Phänomenen geprägt; diese reichten von den Klängen der Musik zu den Geräuschen des Handwerks, vom Lärm des Krieges zur Stille der Klöster.¹ Verschiedene Personen waren beständig unterschiedlichen akustischen Eindrücken ausgesetzt, und auch Gemeinschaften waren durch das

1 Wir danken allen Autor*innen für ihre Bereitschaft, sich an diesem Heft zu beteiligen, der Schriftleitung der Zeitschrift ‚Das Mittelalter‘ für die konstruktive und

geprägt, was ihre Mitglieder hören konnten. Klänge und Geräusche vermittelten Informationen, strukturierten den Alltag und waren ein wesentlicher Bestandteil ritueller und performativer Handlungen. Das Akustische durchdrang alle Bereiche mittelalterlicher Gesellschaften, Kulturen und Künste, so dass jede Annäherung an die Epoche unvollständig bleiben muss, wenn sie die akustischen Dimensionen vernachlässigt.

Diese Aspekte finden denn auch vermehrt Aufmerksamkeit in der mediävistischen Forschung, die dabei Anregungen aus Nachbardisziplinen – insbesondere der Musikwissenschaften und der ‚Sound Studies‘ – aufgreift und vertieft.² Der vielleicht wichtigste Impuls der ‚Sound Studies‘ ist dabei, kein akustisches Phänomen von der Betrachtung auszuschließen. Nicht nur kulturell positiv konnotierte oder künstlerisch aufgeladene Klänge – wie Musik oder Gesang – verdienen die Aufmerksamkeit der Forschung, sondern auch Geräusche, die beiläufig entstehen oder als Lärm sozio-kulturell negativ konnotiert werden. Dabei liefern die ‚Sound Studies‘ kategoriale Hinweise zur Klassifizierung und Beschreibung von Lauten, deren Übertragbarkeit auf mittelalterliche Phänomene jeweils zu prüfen ist.³

Ausgangspunkt aller Überlegungen ist die Beobachtung, dass akustische Phänomene entscheidende Impulse für ein detaillierteres und umfangreicheres Verständnis der Epoche (Wahrnehmung und Wahrnehmungsweisen, Raumkonstruktionen, Intermedialität, Medialität etc.) liefern können. So rekurrieren etwa viele soziale Interaktionen auf akustische Signale, und narrative Ausgestaltungen beziehen sich auf Akustisches und sind dabei in sich lautliche Ausformungen. Lautliche Phänomene strukturierten mittelalterliche Alltage und bestimmten verschiedene sozio-kulturelle Präsentationsformen gleichermaßen.

Die mediävistische Forschung zu Lauten steht vor der grundlegenden methodischen Herausforderung, dass die zu untersuchenden Phänomene verklungen und nur noch als Ergebnis medialer Transformationen zugänglich sind.⁴ Das Forschungsthema ist in seinem Wesenskern interdisziplinär angelegt und auf die Vielfalt methodischer Zugriffe angewiesen, da Laute in verschiedenen Quellen (Geschichtswissenschaft), in unterschiedlichen literarischen Gattungen (Literaturwissenschaft), in Artefakten (Kunstgeschichte) sowie in Notationen

geduldige Zusammenarbeit, Christoph Schanze (Gießen) für produktive Hinweise und Ricarda Rausch (Chemnitz) für die redaktionelle Unterstützung.

2 Clauss, Mierke u. Krüger 2020a; Schlie 2020; Wagner 2019; Stock 2016; Symanczyk, Wagner u. Wendling 2016; Mertens 2015; Missfelder 2015; Schneider 2015; Schneider 2012a; Schneider 2012b; Bruggisser-Lanker 2014; Shepherd 2014; Bennewitz u. Layher 2013; Goerlitz 2007.

3 Diesem Ziel ist das von Martin Clauss und Gesine Mierke koordinierte, interdisziplinäre DFG-Netzwerk ‚Lautsphären des Mittelalters‘ (lautsphaeren.de) verpflichtet, dem auch etliche Autor*innen dieses Bandes angehören.

4 Vgl. hierzu mit weiterer Literatur Clauss, Mierke u. Krüger 2020b und Clauss 2019.

(Musikwissenschaften) greifbar sind. Dabei gilt es, nicht nur solche Lautäußerungen zu erfassen, die unmittelbar auf Hörereignisse rekurren, sondern auch Darstellungskonventionen, literarische Vorbilder und Bedeutungszuschreibungen in den Blick zu nehmen. Nicht jeder Hinweis auf Akustisches, der uns in den Quellen entgegentritt, basiert auf Hörerfahrungen der Autorinnen und Autoren oder der Zuhörerschaft.

Vor diesem Hintergrund ergeben sich eine Reihe an Fragestellungen. Einige davon, die für den vorliegenden Band besondere Relevanz besitzen, seien im Folgenden anhand von zwei Beispielen aus dem Bereich der Lautsphäre Krieg skizziert. Die Belliphonie – verstanden als die Summe aller vom Krieg ausgehenden und sich auf den Krieg beziehenden Klänge und Geräusche – bietet ein für die Militär- und Lautgeschichte bislang wenig erforschtes, aber sehr erkenntnisverprechendes auditives Feld des Mittelalters.⁵

In den ‚Colloquia Familiaria‘ des Erasmus von Rotterdam findet ein Gespräch über den Krieg zwischen dem aus der Schlacht heimkehrenden Thrasymachus und dem an den Kämpfen unbeteiligten Hanno statt.⁶ Beide äußern sich sehr kritisch über den Krieg an sich, die in ihm begangenen Verbrechen und die Motivationen der Kriegsteilnehmer. Hanno will dabei wissen, wie die Schlacht geführt wird und was über den Sieg entscheidet. Thrasymachus gibt ihm folgende, auf die Belliphonie verweisende Antwort:

Das Getöse und das Durcheinander war so groß, der Klang der Kriegstrompeten, der Donner der Hörner, das Wiehern der Pferde, das Geschrei der Leute, dass ich nicht sehen konnte, was sich ereignete, ja dass ich kaum wusste, wo ich mich befand.⁷

Diese Schlachterzählung verweigert sich jeder Heroisierung und ist von zahlreichen akustischen Phänomenen geprägt, die Auswirkungen auf den Kämpfer und seinen Körper haben. Thrasymachus gibt an, durch den Klang der Trompeten und der Hörner, das Wiehern der Pferde und das Schreien der Kombattanten so stark beeinflusst worden zu sein, dass er seine Orientierung verlor. Erasmus versucht, das Geschehen auf besonders eindrückliche Weise darzustellen und so

⁵ Vgl. dazu den Beitrag von Oliver Landolt in diesem Band, das von Martin Clauss geleitete Chemnitzer DFG-Projekt ‚Der laute Krieg und die Laute des Krieges. Belliphonie im Mittelalter‘ (belliphonie.de) und beispielhaft Clauss 2020.

⁶ Vgl. hierzu etwa Gutmann 1968.

⁷ Erasmus von Rotterdam: *Colloquia Familiaria*, S. 12f.: *Tantus erat strepitus, tumultus, tubarum bombi, cornuum tonitrua, hinnitus equorum, clamor virorum, ut neque videre potuerim, quid gereretur, adeo ut vix scirem, ubi esse ipse.*

dem Rezipienten den Krieg vor Augen zu stellen.⁸ Er verschränkt dabei in einer für viele mittelalterliche Texte typischen Weise verschiedene Sinneseindrücke miteinander: Vor lauter Lärm konnte Thrasymachus nicht sehen, wo er sich befand. Die überbordenden Klangeindrücke haben Einfluss auf die visuelle Ebene; Hören und Sehen sind auf chiasmatische Weise miteinander verbunden, womit das grundsätzliche Problem der medialen Vermittlung des Akustischen angesprochen ist. Wir haben es hier nicht mit einer Schlachtenbeschreibung und ihrer akustischen Dimensionen zu tun, sondern mit einer sorgfältig komponierten Erzählung. Diese verweist auf verschiedene Klänge, die auf mittelalterlichen Schlachtfeldern zu hören waren, ohne sie detailliert oder umfänglich zu charakterisieren. Sie bilden einen narrativen Lautteppich, mit dessen Hilfe die Kampfhandlungen facettenreich und emotionsgeladen dargestellt werden. Erzählt wird hier eine belliphone Kakophonie, deren Klanglichkeit sich vor allem durch Lautstärke auszeichnet.

Überdies sind die militärmusikalischen Klänge der Trompeten und Hörner, die Erasmus beschreibt, Teil eines akustischen Raumes, der sich der Lautsphäre Krieg zuordnen lässt und der gravierenden Einfluss auf die Körper der Kombattanten hat. Die lauten Klänge des Krieges wirken nicht nur auf die Ohren der Kombattanten, sondern auch auf andere Körperteile. Kriegslaute waren Teil einer ästhetischen und ganzkörperlichen Erfahrung. Damit berührt das zitierte Beispiel auch die Frage nach der Wirkung von Klängen, die wiederum mit der Vermittlung des Akustischen, mit der Transformation auf eine andere Sinnebene, verknüpft ist.⁹

Ein Blick auf das ‚Nibelungenlied‘ (um 1200) soll dies verdeutlichen. Kampf und Musik sind hier auf besondere Weise miteinander verbunden. Dies zeigt sich eindrücklich an der Figur des Spielmanns Volker, der mit seiner Fiedel an der Seite Hagens von Tronje wie mit einem Schwert kämpft. Insbesondere in der letzten Schlacht am Hunnenhof werden Volkers kämpferische Qualitäten hervorgehoben, begleiten seine „tötenden Töne“¹⁰ doch den Untergang. Letzterer gipfelt in einer gewaltigen „Klangorgie“,¹¹ die schrittweise akustisch entwickelt wird. Diese Inszenierung steht in Verbindung mit den Klängen Volkers, dessen musikalisches Repertoire über die gesamte Erzählung entfaltet und in seinen unterschiedlichen Facetten beschrieben wird, ähnlich einer Kampfmelodie, die die Erzählung begleitet.

So baut der Text sukzessive eine Analogie zwischen Volkers Fiedelbogen und seinem Schwert auf, was auf der Bildebene eine besondere Wirkung auf den Rezipienten erzeugt: Die Töne dringen so tief in die Feinde wie die Schläge der

⁸ Vgl. dazu ausführlich Wenzel 2021.

⁹ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Tina Terrahe und Daniela Wagner in diesem Band.

¹⁰ Schwab 1991.

¹¹ Müller 1998, S. 429.

Angreifer. Dabei wird der Bogen der Fiedel auch deshalb mit dem Schwert in Verbindung gebracht, weil er ähnlich beschaffen ist. Er sei, so heißt es im Text, *michel* und *lanch*,¹² demnach so groß und so lang wie das Schwert und ebenso scharf und breit, und er bringt entsprechende Töne hervor.

Mit Blick auf Boethius' Traktat ‚De institutione musica‘ (um 500), in dem die Einteilung der Musik in *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* grundlegend vorgenommen wurde, erscheint der Zusammenhang von Bewegung und Klang besonders evident. Boethius führt aus, dass langsame und seltenere Bewegungen schwere Töne (*gravis*), kurze schnelle Bewegungen hingegen leichte, spitze Töne (*acutus*) hervorbringen.¹³ Auch die Bewegungen Volkers beim Fiedeln und im Kampf sind entsprechend schnell. Vor dem Hintergrund der musiktheoretischen Ausführungen Boethius' geht es damit bei der Darstellung von Volkers Schnelligkeit im ‚Nibelungenlied‘ nicht nur um die Quantität der Schläge bzw. Töne, sondern auch um deren Qualität, um jene Töne also, die mit dem Kampf vernehmbar sind.

Schließlich wird auch die entscheidende Schlacht im Hunnenpalast als rauschende Klangkulisse beschrieben. Die *hōchchzīt*¹⁴ wandelt sich in ein brutales Gemetzel, dessen ‚Gott‘ Hagen ist. Die Lautsphäre des höfischen Festes wird zum tosenden Kampf, bei dem die Burgunden akustisch Regie führen, allen voran Volker, dessen Bogen *lūte*¹⁵ (laut) und oft erklingt. Der Festklang erschallt in *ungefuogen*,¹⁶ unangemessenen Tönen, Missklängen also, die den Kampf begleiten. Überdies wird der Saal von entsetzlichem Geschrei, *von wuofe grœzlichen schal*, erfüllt.¹⁷ Das KlangszENARIO gipfelt im ‚Nibelungenlied‘ im massenhaften Tod der Anwesenden. Für die Dramaturgie der Klänge ist die Figur Volkers zentral, denn er musiziert auf verschiedene Weise: zur Unterhaltung, zur Beruhigung, vor allem aber mit seinem Schwert im Kampf. Seine Töne dringen ebenfalls tief in die Körper der Feinde, und werden so auch haptisch erfahrbar und auf diese Weise medial vermittelt. Es steckt folglich nicht nur die visuelle Vermittlung des Auditiven in der Metapher der „tötenden Töne“, sondern ebenso die haptische Erfahrung. Mit dieser Verbindung von *auditus*, *visus* und *tactus* entsteht eine Akzentverschiebung hin zu einer multisensorischen Wahrnehmung, die für die Auseinandersetzung

12 Nibelungenlied 1785, 2.

13 Vgl. Boethius: De musica, S. 189. Zur Deutung der Stelle vgl. auch Wagner 2015, S. 88–90.

14 Nibelungenlied 2002, 1.

15 Ebd. 1966, 2.

16 Ebd. 1966, 3.

17 Ebd. 1972, 4.

mit der akustischen Dimension der Kultur des Mittelalters wesentlich ist und dazu beiträgt, das „bislang dominierende[] Visualitätsparadigma“¹⁸ zu ergänzen.

Die einzelnen Beiträge dieses Bandes knüpfen an die hier anhand der beiden Beispiele entwickelten Themenfelder der medialen Vermittlung des Akustischen,¹⁹ der Bedeutung und Dekodierung von einzelnen Lauten, der Funktion von Instrumenten,²⁰ der spezifischen Medialität und Semantik der Stimme,²¹ der multisensorischen Wahrnehmung, der Klangästhetik²² sowie an die Frage nach einem spezifischen Hörwissen²³ an. Dabei trägt das vorliegende Themenheft verschiedenen akustischen Dimensionen des Mittelalters Rechnung und nimmt diese aus unterschiedlichen Fachperspektiven in den Blick. Mit dem bewusst offenen und wertneutralen Begriff ‚akustische Dimension‘ sind alle lautlichen Phänomene von Musik bis Stille und ihre medialen Funktionen sowie die Vielzahl von möglichen zeitgenössischen und modernen Deutungsansätzen gemeint. Damit steht nicht ein als unveränderlich gedachtes Klang-Ereignis im Zentrum der Analysen, sondern multimediale Konstruktionen von Lautsphären. Diese lassen sich entlang unterschiedlicher Aspekte operationalisieren, wie die einzelnen Beiträge eindrücklich illustrieren.

Mit dem Klang und der Wirkung eines in der Literatur des Mittelalters prominenten Instruments, Olifant, setzen sich Tina TERRAHE und Daniela WAGNER in ihrem interdisziplinär angelegten Beitrag zum ‚Rolandslied‘ auseinander. Der Text bietet für die Analyse akustischer Dimensionen, vor allem für die Frage nach der Visualisierung und der medialen Vermittlung von Klang, vielfältige Anknüpfungspunkte, wobei zwei lautliche Phänomene besonders fokussiert werden. Zum einen geht es um den Klang des Horns, seine grundsätzliche Funktion und seine Wirkung auf die Feinde. Dabei werden insbesondere die Malereien zu Strickers Rolandserzählung in der St. Galler Handschrift VadSlg Ms. 302 (um 1300) in den Blick genommen, wobei auch nach der bildlichen Darstellung des Tons (etwa mittels Schallwellen) gefragt wird. Der Olifant erscheint so als Klangobjekt, das assoziative Verbindungen zu zeitgenössischen Vorstellungen von Akustik und Klangerzeugung zulässt. Zum anderen geht es neben dem Instrument Olifant auch um das Schweigen des Herrschers, das, so die Autorinnen, nahezu programmatisch hervorgehoben wird.

18 Emmelius 2013, S. 66.

19 Vgl. die Beiträge von Terrahe/Wagner, Schanze, Ubbidiente und Zecherle in diesem Band.

20 Vgl. die Beiträge von Terrahe/Wagner, Landolt, Lützelshwab und Scharrer in diesem Band.

21 Vgl. die Beiträge von Olchawa, Gübele und Ubbidiente in diesem Band.

22 Vgl. vor allem den Beitrag von Schanze in diesem Band.

23 Vgl. den Beitrag von Abel in diesem Band.

Der klanglichen Dimension von Krieg in der Eidgenossenschaft in Spätmittelalter und Früher Neuzeit widmet sich Oliver LANDOLT in seinem Beitrag, der den Einsatz von Harsthörnern zur akustischen Kriegsführung einbezieht. Dabei wendet er sich unterschiedlichen Quellengattungen zu, literarischen Texten ebenso wie den bislang eher vernachlässigten „Lärmenordnungen“ des Spätmittelalters. LANDOLT versucht, den Kriegs- bzw. Schlachtenlärm in all seinen Klangnuancen zu erfassen: Kommunikation unter Kombattanten, Spottrufe und -reden zwischen den Gegnern, Stöhnen und Schreien der Verwundeten und Sterbenden sowie der Verängstigten, tierische Laute (Pferdegetrappel und Pferdegewieher etc.), Waffengeklirr.

Um den Sound und die Bedeutung eines Instruments geht es auch im Beitrag von Ralf LÜTZELSCHWAB zur Perzeption des Orgelklangs. Obwohl Orgeln ab dem 10. Jahrhundert zunehmend Einzug in die großen Abtei- und Kathedralkirchen des Abendlandes hielten, existieren kaum Quellen, die ihren Klang beschreiben. LÜTZELSCHWAB wendet sich daher erzählenden lateinischen Quellen aus dem späten Mittelalter, vor allem Predigten als der umfangreichsten Quellengattung, zu, um die symbolische Klangperzeption der Orgel in den Blick zu nehmen.

Im Beitrag von Margret SCHARRER steht die höfische Lautsphäre des Burgunderhofes im Fokus. Der Herrscher und seine Entourage erzeugten verschiedene Klänge, um so den Herrschaftsraum akustisch abzustecken und zu inszenieren. Dabei spielten etwa die Glöckchen an Gewändern und Zaumzeug eine wichtige Rolle. Diese Klanggeber verweisen auf die dingliche Dimension der Lautgeschichte, die sich etwa in den Rechnungen der höfischen Finanzverwaltung niedergeschlagen hat, und in Form der Devisenglöckchen auf die Verschränkung von akustischer mit optischer Kommunikation.

Auch bei Joanna OLCHAWA ist die Laut- als Objektgeschichte konzipiert, wenn es um die Kanzel als Teil und Ausgangspunkt der Lautsphäre ‚Predigt‘ geht. Kanzeln lassen sich nicht nur als klangverstärkende Lautmöbel, sondern auch als sprechende Objekte interpretieren, die das Predigen unterstützen und bildlich inszenieren. Indem die Bildsprache etlicher mittelalterlicher Kanzeln auf das Hören und Zuhören verweist, unterstreichen sie polyästhetisch die rezipierende Raumerfahrung des Publikums und die produktive Raumgestaltung des Predigers. Ähnlich wie dem Sprechen der Heiligen kommt der Modulation der Stimme in der Predigt eine große Bedeutung zu, da das rein akustische Verstehen ebenso bedeutend ist wie das inhaltliche.

Die Stimme der Heiligen untersucht Boris GÜBELE am Beispiel frühmittelalterlicher Heiliger und der von ihnen erzählenden Hagiographie. Die Stimme war ein wesentliches Instrument der Heilsvermittlung, und immer wieder werden Sprech- und Hörkonstellationen rund um die Heiligen erzählt. Dabei werden deren Stimmen auch als akustische Phänomene be- und umschrieben, die verschiedene inner- und außerräumliche Lautsphären prägen konnten.

Roberto UBBIDIENTE nimmt sich ebenfalls der narrativen Vermittlung von Lauten und Lautsphären an, und zwar in Dantes ‚Divina comedia‘. Dabei analysiert er die lautliche Beschaffenheit bestimmter erzählter Räume und spürt etwa der ‚Echographie‘ der Hölle nach, die aus dem Zusammenspiel diverser Laute besteht. Auch hier finden sich Hinwendungen zur Synästhesie, wenn in der dunklen Hölle akustische und olfaktorische Sinneseindrücke der Orientierung dienen. Deutlich wird dabei, dass das literarische Erzählen von Lautsphären entkoppelt ist von alltäglichen Hörerfahrungen, wenn etwa trotz diverser als lautmächtig charakterisierter Geräusche die verbale, stimmliche Kommunikation möglich bleibt.

Bei Andreas ZECHERLE steht die Ausdeutung des Schweigens in der Mystik des Johannes Tauler im Mittelpunkt. Auf der Basis von Predigttexten geht es darum, der theologischen Aufladung des intentionalen Nicht-Sprechens auf verschiedenen Ebenen nachzugehen. Wie eng hier die Beziehungen zwischen Laut- und Geistesgeschichte sind, belegt etwa die Unterscheidung zwischen innerem und äußerem Schweigen. Diese theologischen Überlegungen werden dabei immer wieder an Beispiele aus der alltäglichen Hörerfahrung der Adressaten rückgebunden. Hier zeigt sich deutlich, dass Tauler seine Welt auch als akustisch geprägt wahrgenommen und ausgedeutet hat.

Mit Hörerfahrung und Hörwissen setzt sich ebenso Stefan ABEL am Beispiel von Kürenbergers ‚Zinnenwechsel‘ und Gerberts de Montreuil ‚Tristan Menestrel‘ auseinander. ABEL beschreibt Situationen, in denen die öffentliche Aufführung eines Liedes bzw. der Vortrag einer Flötenmelodie als ‚auditive Subversion‘ verstanden werden kann. Dabei hört das höfische Publikum zunächst das Lied Kürenbergers, das von der unerwiderten Liebe einer fiktiven Dame zu einem Ritter erzählt, und es hört eine Melodie, die scheinbar vordergründig nichts mit Yseuts und Tristrans Ehebruch zu tun hat. Tatsächlich erzählt Kürenbergers Lied vom ‚wirklichen‘ tragischen Konflikt zwischen Dame und Sänger, wobei beide Teil jener höfischen Gesellschaft sind, die das Lied hört. Auch bei Gerbert spielt Tristan eine Melodie, deren wahrhafte Bedeutung nur Yseut kennt. Aufgrund ihres Hörwissens kann Yseut also Tristan identifizieren. Mittels dieser auditiven Subversion werden ‚gefährliche‘ Intimitäten öffentlich geäußert und von den Ohren der Öffentlichkeit unmittelbar wahrgenommen, ohne jedoch als solche verstanden zu werden.

Abschließend wendet sich Christoph SCHANZE in seinem Beitrag den Minneliedern Gottfrieds von Neifen zu, die von einer spezifischen Klangästhetik, welche sich zumeist in einem überbordenden Reimreichtum und in klangindizierten Sprachspielereien äußert, geprägt sind. SCHANZE fragt anhand ausgewählter Lieder nach der Funktion der medialen Vermittlung von Klang im schriftlich tradierten Text des Gottfried-von-Neifen-Corpus im ‚Codex Manesse‘, der als Ergebnis einer medialen Transformation die einzige Zugriffsmöglichkeit auf den längst verklungenen und nicht wirklich rekonstruierbaren ‚Klang‘ von Gottfrieds Liedern bietet.

Die ‚Klangform‘, so SCHANZE, kann als Medium der Sinnvermittlung in manchen Liedern eine spezifische Bedeutung haben, indem sie auf einer unmittelbaren, ‚präsenten‘ Ebene die Aussage des Liedtextes entweder unterstützt oder unterläuft.

Im Zusammenspiel der benannten akustischen Dimensionen will das Themenheft eine Annäherung an ein aktuelles Forschungsfeld bieten, Anknüpfungspunkte für weiterführende interdisziplinäre Diskussionen eröffnen sowie anhand von Fallstudien das Potential des Themenfeldes ausloten. Damit versteht sich das Heft als ein Plädoyer dafür, die auditive Dimension der Kulturen des Mittelalters, die gesellschaftlichen, politischen, historischen, sozialen und literarischen Bedeutungen von Klängen stärker zu berücksichtigen sowie dem Hören, Zuhören und Mithören im Sinne der auditiven Rezeption allgemein, aber auch als wichtigen Formen der Wissensaneignung künftig mehr Beachtung zu schenken.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Boethius, Anicius Manlius Severinus:** De institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque. Acedit geometria quae fertur Boetii. Hrsg. v. Gottfried Friedlein. Leipzig 1867.
- Erasmus von Rotterdam:** Colloquia Familiaria / Vertraute Gespräche. Hrsg. u. übers. v. Werner Welzig. Darmstadt 1967.
- Das Nibelungenlied. Mhd./Nhd. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. u. komm. v. Siegfried Grosse. Stuttgart 2003.

Forschungsliteratur

- Bennewitz, Ingrid u. William Layher (Hgg.):** der äventiuren dōn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters (Imagines medii aevi 31). Wiesbaden 2013.
- Bruggisser-Lanker, Therese (Hg.):** Den Himmel öffnen ... Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2/56). Bern u. a. 2014.
- Clauss, Martin:** Zusammenfassung. In: Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte e. V. (Hg.): Protokoll Nr. 421 über die Arbeitstagung auf der Insel Reichenau vom 12.–15. März 2019. Thema: „Klangräume des Mittelalters“. Konstanz 2019, S. 79–87.
- Clauss, Martin:** Akustische Kommunikation im Krieg. Die Lautsphäre ‚Belagerung von Neuss‘ in der „Histori des beleegs van Nuis“ des Christian Wierstraet. In: Portal Militärgeschichte (27.07.2020). <https://doi.org/10.15500/akm.27.07.2020> (Zugriff: 11.03.2022).

Clauss, Martin, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.): Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Köln 2020a.

Clauss, Martin, Gesine Mierke u. Antonia Krüger: Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband. In: Clauss, Mierke u. Krüger 2020a, S. 7–25.

Emmelius, Caroline: *süeze stimme, süezer sang*. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43/171 (2013), S. 64–85.

Görlitz, Uta: Erzählte Klänge. Formen und Funktion auditiver Wahrnehmung im „Buch von Bern“. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 17 (2007), S. 518–532.

Gutmann Elsbeth: Die Colloquia Familiaria des Erasmus von Rotterdam. (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 11). Basel, Stuttgart 1968.

Mertens, Volker: Klang und Sinn. Beobachtungen und Überlegungen zur Musik in geistlichen Spielen. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 75 (2015), S. 32–52.

Missfelder, Jan-Friedrich: Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound history. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 66/11–12 (2015), S. 633–649.

Müller, Jan-Dirk: Spiegeeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998.

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.

Schneider, Almut: Vielfarbige Klänge. Liebesgaben im Diskurs der ‚Synästhesie‘. In: Margreth Egidi, Ludger Liebe, Mireille Schnyder u. a. (Hgg.): Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Philologische Studien und Quellen 240). Berlin 2012a, S. 281–190.

Schneider, Almut: *er liez ze himel tougen erhellen siner stimme dôn*. Sprachklang als poetische Fundierung normativen Sprechens. In: Elke Brügggen, Franz-Josef Holznagel, Sebastian Coxon u. a. (Hgg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium. Berlin 2012b, S. 199–216.

Schneider, Almut: Sprachästhetik als ‚ars cantandi‘. Poetik im Diskurs der ‚musica‘ in Konrads von Würzburg „Goldener Schmiede“. In: Elisabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung u. Silvia Reuvekamp (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Berlin 2015, S. 247–262.

Schwab, Ute: Tötende Töne. Zur Fiedelmeta-phorik im ‚Nibelungenlied‘. In: Carola L. Gottzmann u. Herbert Kolb (Hgg.): Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zu ihrem 65. Geburtstag. Frankfurt a.M. u. a. 1991.

Shepherd, Tim: The Routledge Companion to Music and Visual Culture. New York, London 2014.

Stock, Markus: Triôs, triên, trisô. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 138 (2016), S. 365–389.

Symanczyk, Anna, Daniela Wagner u.

Miriam Wendling (Hgg.): Klang – Kontakte. Kommunikation, Konstruktion und Kultur von Klängen (Schriftenreihe der Isa Lohman-Siems Stiftung 9). Berlin 2016.

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.

Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik (Trends in Medieval Philology 28). Berlin, Boston 2019.

Wenzel, Franziska (Hg.): Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Wiesbaden 2021.

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 Roncevaux: 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 Roncevaux 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 Kriegeren 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.

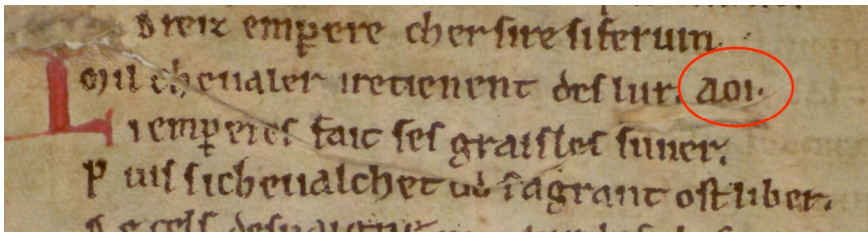


Abb. 1 | „AOI“. Chanson de Roland. MS Digby 23, part 2, fol. 44v. © Bodleian Libraries, University of Oxford, Digitalisat, Public domain.

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 iegelîch suochte den sînen.*

die nôt nemâchte niemen gescriben,

*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 abzielen, 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 kodi-kologischen 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 wūrdē 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.⁴
(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 unversehrt, 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 unversehrten 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 werden, 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 Kampfhornes 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.
- Clauss, Martin:** Kriegsniederlagen im Mittelalter. Darstellung, Deutung, Bewältigung (Krieg in der Geschichte 54). Paderborn 2010.
- Clauss, 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.

Akustische Dimensionen in der Militärgeschichte der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft

Abstract Every war has its own sounds, which differ from earlier and later wars. This statement by the German historian Gerhard Paul also applies to the war history of late medieval Switzerland. Special musical instruments like the Harsthorn could have a psychological effect on enemies in fight. Other musical instruments like trumpets, pipes and drums played an important role in different war and battle situations (as signals or other signs). The interplay between noise and silence was an important tactic in assaults, especially at night. War sounds changed in late medieval times due to the invention of firearms.

Keywords Switzerland; Battlefield; Harsthorn; War Noise; Music

*des gelichen lúyet das horn von Ury, ouch die harschorne von Lutzern und was ein sôlich tofen, das des hertzogen von Burgunn lüt ein grusen darab entpfiengent und trattend hinder sich.*¹ So beschreibt Petermann Etterlin († um 1509) in seiner 1507 im Druck erschienenen Chronik den Angriff der Eidgenossen auf das burgundische Heer Karls des Kühnen in der Schlacht bei Grandson am 2. März 1476. Der Luzerner Chronist Etterlin war als Gefechtsteilnehmer Augen- und insbesondere auch Ohrenzeuge

Kontakt

Dr. Oliver Landolt,
Stadtarchiv, Fronwagplatz 24,
CH-8200 Schaffhausen,
Oliver.Landolt@stsh.ch
<https://orcid.org/0000-0001-9124-3216>

1 Petermann Etterlin: Kronica, S. 252.

dieser für die Eidgenossen siegreichen Schlacht.² Der Luzerner Chronist Diebold Schilling († 1515) berichtet ebenfalls in seiner Bilderchronik von der psychologischen Wirkung der Harsthörner in dieser Schlacht auf die Burgunder:

*Ouch hort der hertzog miner heren von Lucern grusenlich
harschhörner, ouch den stier von Ure und anderer orten spil, so man in
ein velt für, sollichermaß erschellen, das die vyend ein grossen schre-
cken darab entpfiegend.*³

Die urtümlichen Klänge der Harsthörner der Innerschweizer Truppenteile sollen das burgundische Heer in eine solche Panik versetzt haben, dass es sich zur Flucht wendete. Auch andere Quellen erwähnen den Einsatz dieser zum Teil noch heute als Gegenstand erhaltenen Harsthörner im Gefecht, deren spezieller Klang eine psychologische Wirkung auf die feindlichen Truppen gehabt zu haben scheint.⁴ In späterer Zeit wird der Einsatz der Harsthörner, speziell das als ‚Uristier‘ immer wieder genannte Urner Harsthorn, in literarischen Quellen ebenfalls erwähnt. Dieses soll – gleichsam wie ein ‚Wüetisheer‘ (Geisterheer) – schreckerregend auf die Feinde gewirkt haben, wie in der Reimchronik des Niklaus Schradin († zwischen 1506 und 1518) zum Schweizer- respektive Schwabenkrieg von 1499 vermerkt wird.⁵ Gemäß dem Luzerner Chronisten Melchior Russ († 1499) sollen die Harsthörner des eidgenössischen Stadortes Luzern ursprünglich eine Auszeichnung Kaiser Karls des Großen für die militärischen Dienste der Luzerner gewesen sein,

2 Zur Biografie Etterlins: Weishaupt 2005.

3 Die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling, S. 154. Auch die historisch-politischen Ereignislieder zur Schlacht bei Grandson erwähnen die Harsthörner und deren Wirkung: So findet sich im Rudolf Montigel zugeschriebenen Lied ‚Von dem strit und der slacht vor Granson‘ folgender Vers (Die Berner-Chronik des Diebold Schilling, S. 394):

*Der spiegel aller Eidgnosschaft
sechs ort merk wie Burgunnen sprach,
da er den stier hort brülen harin ziehen:
„wolluf es kompt als tufelsch geslecht!“
Do vingen an sin ritter und knecht
gar schantlichen zü fliehen.*

Ebenso im Grandson-Lied, zugeschrieben Veit Weber († 1483), (Textanfang: *In welschem lande hebt sich ein struß*) wird die psychologische Wirkung der Harsthörner hervorgehoben (Druck: Die historischen Volkslieder, Nr. 139, S. 80).

4 Zu den Harsthörnern: Gessler 1925; Wolfram 1980, S. 40–42; Meyer 1998, S. 227–229.

5 Der Schwabenkrieg vom Jahre 1499, S. 35:

*Der stier von ure treib ein grob gesang,
Daß in holtz, jn veld, in berg, jn tal erklang,
Zu horen grusam, alß werß ein wuttißher,
Den vinden brach das hertz ye lenger ye mer,
Der masszen, daß ein groß flucht vnder sy kam.*

die diese für den Kaiser geleistet hatten. Fortan durften die Luzerner diese Harsthörner *nach sitten Rúlandi sines súnns* führen.⁶ Die Innerschweizer Harsthörner müssen für feindliche Heere ein ähnlich eigenartiger Brauch akustischer Art gewesen sein wie das ebenfalls aus dieser Zeit belegte *beten mit zertanen armen* als spezielles Gebetsritual der Eidgenossen vor und bisweilen auch nach Schlachten, wobei dieses Ritual neben einer besonderen Körperhaltung auch lautmalerisch mit dem fünfmaligen Beten des ‚Pater noster‘ (Mt 6, 9–13) und des ‚Ave Maria‘ (Lk 1, 28 und 1, 42) eindrücklich gewesen sein muss.⁷ Allerdings stellt sich quellenkritisch die Frage, inwieweit der Klang Innerschweizer Harsthörner nicht zu einem Topos von Chronisten für literarische Schlachtbeschreibungen wurde, die häufig aus derselben Region stammten, in der solche Instrumente auch verbreitet waren.⁸ Lärm oder Schall als kriegerisches Mittel war den mittelalterlichen Zeitgenossen allerdings durchaus geläufig, und zwar allein schon alttestamentarisch mit dem Fall der Stadtmauern Jerichos, verursacht durch Posaunenschall und Kriegsgeschrei (Jos 6, 1–27).⁹

Zum ‚Wüetisheer‘: Art. Wuetisher. Über die psychologische Wirkung der Harsthörner in der Schlacht an der Calven 1499 berichtet auch der Humanist Willibald Pirckheimer (Willibald Pirckheimer: *Der Schweizerkrieg*, S. 90f.).

- 6 Melchior Russ: Cronika, T 6–7. Interessanterweise bezeichnet Russ Rúlandi als einen Sohn Kaiser Karls des Großen, häufig wird er in der sagenhaften Überlieferung als Neffe des Kaisers benannt. Der historische Roland oder Hruodland († 778) war Markgraf der Bretagne und soll im Rückzugsgefecht in der Schlacht bei Roncesvalles gefallen sein, wobei in der sagenhaften Überlieferung Rolands Kriegshorn ‚Olifant‘ eine spezielle Rolle spielte. Allgemein zu Roland: Prietzel 2006, S. 70–76; zum Olifant: Terrahe u. Wagner in diesem Band. Der bereits genannte Etterlin behandelt in seiner Chronik ebenfalls die legendenhafte Überlieferung des Privilegs für die Luzerner, Harsthörner führen zu dürfen (Petermann Etterlin: *Kronica*, S. 55f.). Auch der Luzerner Stadtschreiber Renward Cysat (1545–1614) erwähnt in seinen Aufzeichnungen die Luzerner Harsthörner (zit. nach Hoffmann-Krayer: *Cysatiana*, S. 238): *Alls der heilige vnd grossthättige christlich Fürst Carolus die vnglößigen Saracenen by dem Ronceualischen Gebirg mit Hilff der Hochtütschen vnd Allpvölckern geschlagen, haben die Burger der Statt Lucern sich ouch dermassen so dapferlich jn söllchem Strytt erzeigt vnd verhalten, das der Keyser jnen ein sonder Lob bekannt, sy ouch mit diser Fryheit eeret vnd begabet, dass sy in jren Kriegen, wohin sy vsszühent, by jror Paner zwey Harsthörner füeren vnd gebruchen mögent, glych wie sin Vetter vnd Schwösterson Rolandus, sin oberster Feldherr. Wie dann ein lobliche Statt Lucern sich deren noch biss vff disen Tag gebrucht.*
- 7 Landolt 2019.
- 8 Interessanterweise fehlt in den Chroniken bernischer und freiburgischer Provenienz, also im westschweizerischen Bereich, der Einsatz der Innerschweizer Harsthörner in der Schlacht bei Grandson. Siehe hierzu die minutiöse Auswertung dieser Chroniken durch Himmelsbach 1999, S. 274–300.
- 9 Siehe hierzu Beispiele mit Darstellungen aus mittelalterlichen Bilderhandschriften aus dem Raum der heutigen Schweiz: Basel, Universitätsbibliothek, A II 3, Nicolaus de Lyra, *Postilla super libros Iosue, Iudicum, Ruth, Esdrae, Iob*. www.e-codices.unifr.ch/de/ubb/A-II-0003//12v (Zugriff: 13.06.2021); Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Msc. 40. fol., Nicolaus

Während zumindest der Einsatz und die Bedeutung von Musikinstrumenten auf den spätmittelalterlichen Schlachtfeldern und in Kriegen schon verschiedentlich untersucht wurde,¹⁰ ist die allgemeine Klangdimension des Kriegslärms für die Eidgenossenschaft eigentliches ‚Neuland‘ und noch kaum erforscht. Dieser Beitrag befasst sich dementsprechend zunächst mit den methodischen Problemen, die die Erforschung kriegerischer Klangräume im Spätmittelalter mit Fokus auf die damalige Eidgenossenschaft mit sich bringt; anschließend werden verschiedene Aspekte wie das Aufkommen der Feuerwaffen auf den Schlachtfeldern des Spätmittelalters und deren akustische Rezeption, die Bedeutung von Stille und Lärm als taktisches Prinzip, akustische Alarmsignale sowie zeitgenössische Kriegsmusik als Propaganda- und Erinnerungsmedium behandelt.

1 Methodische Probleme der Rekonstruktion akustischer Dimensionen von Kriegsklängen

„Jeder Krieg besitzt eine eigene Klangsignatur, die ihn von früheren oder späteren militärischen Auseinandersetzungen unterscheidet.“ Diese Feststellung machte Gerhard PAUL 2016 im Zusammenhang mit dem besonderen Klangraum des Grabenkrieges im Ersten Weltkrieg.¹¹ Museal wurde die Sinneswahrnehmung des Ersten Weltkrieges im ‚Haus der Geschichte Baden-Württemberg‘ in Stuttgart in der Ausstellung ‚Fastnacht der Hölle. Der Erste Weltkrieg und die Sinne‘ 2014/15 inszeniert, wobei auch der ‚Lärm‘ thematisiert wurde. In der Begleitpublikation zur Ausstellung stellt Franziska DUNKEL zum ‚Lärm‘ selbst noch für die Zeit des Ersten Weltkrieges resignierend fest, dass trotz der Überlieferung phonographischer Tonaufnahmen des Schlachtenlärms mit dem Medium Schrift nur sehr unvollständig die erlebte Wirklichkeit dargestellt werden kann. „Mit Metaphern und lautmalerischen Beschreibungen versuchten die Soldaten, einen Eindruck des Unbeschreiblichen zu vermitteln, doch stellte sich dies meist als vergebliches Unterfangen heraus.“¹² Das Gleiche gilt natürlich für diejenigen Zeiträume vor der Erfindung phonographischer Aufnahmetechniken, obwohl bisweilen noch Instrumente oder andere lärmverursachenden Objekte wie beispielsweise Feuerwaffen in Museen oder als Nachbauten existieren, die einen lautmalerischen Eindruck vermitteln können. Für die ‚vorphonographische‘ Zeit sind wir weitgehend auf schriftliche Überlieferungen angewiesen, die ‚Lärmemissionen‘ – verstanden im

de Lyra; Petrus Comestor, *Biblia sacra*. www.e-codices.unifr.ch/de/zh/0040//15r (Zugriff: 13.06.2021).

¹⁰ Elgger 1873, S. 112–114; Gessler 1925; Weber 1938; Rindlisbacher 1977.

¹¹ Paul 2016.

¹² Dunkel 2014, S. 44.

weitesten Sinne vom Kanonendonner bis zu musikalischen Darbietungen wie auch dem Einsatz der Stille oder des Schweigens in unterschiedlichen Kriegssituationen – in beschreibender Weise wiedergeben.

Diese vorangehenden Ausführungen gelten im Besonderen auch für die Militärgeschichte des Spätmittelalters, wobei die ‚Kriegsklangwelten‘ bzw. die akustischen Dimensionen des Krieges nicht nur nach Kriegen zu verschiedenen Zeiten – um hier das bereits erwähnte Zitat von PAUL aufzugreifen – sondern auch je nach Kulturkreis unterschiedliche akustische Nuancen haben konnten. So klang der Einsatz englischer Langbogenschützen in den Schlachten des Hundertjährigen Krieges sicherlich anders¹³ als der Angriff eidgenössischer tief gestaffelter Gewalthaufen in den Burgunderkriegen der 1470er Jahre oder den oberitalienischen Feldzügen zu Beginn des 16. Jahrhunderts.¹⁴ Der Kriegs- respektive Schlachtenlärm umfasste die unterschiedlichsten Klangnuancen, wobei neben menschlichen und tierischen Lauten auch die akustischen Signale und natürlich das Waffengeklirr einen speziellen Klangraum schufen. Zu den menschlichen Lauten gehörten Kommunikation unter Kombattanten, Spottrufe und -reden zwischen den Gegnern, Stöhnen und Schreien der Verwundeten und Sterbenden sowie der Verängstigten, während die tierischen zum Beispiel Pferdegetrappel und Pferdegewieher, verletzte und sterbende Pferde etc. umfassten. Neben dem ohrenbetäubenden Schlachtenlärm spielte aber auch die Stille oder im Besonderen das Wechselspiel zwischen Stille und Lärm eine wichtige Rolle in der Kriegstaktik.

2 Das Aufkommen der Feuerwaffen als neue akustische Dimension auf den Schlachtfeldern des Spätmittelalters

Im Laufe des Spätmittelalters kamen Feuerwaffen auf den Schlachtfeldern auf, wodurch sich die akustischen Dimensionen in besonderem Maße veränderten. Im Gebiet der heutigen Schweiz lässt sich die Existenz dieser Waffengattung in den schriftlichen Quellen erstmals für das Jahr 1361 belegen.¹⁵ Obwohl der Einsatz dieser neuen Waffengattung den Krieg entscheidend veränderte, wurde dies in lautmalerischer Hinsicht textuell häufig nicht weiter ausgeführt. Erwähnungen

13 Interessant ist die beim Berner Chronisten Diebold Schilling erwähnte Beschreibung des burgundischen Einsatzes von englischen Langbogenschützen in der Schlacht bei Grandson 1476 gegen das angreifende eidgenössische Heer, wobei der Pfeilbeschuss mit einem Regen verglichen wird (Die Berner-Chronik des Diebold Schilling, S. 379): *wie wol inen [gemeint sind die Eidgenossen, OL] von den vienden ouch we beschach mit schiessen und sunderlich von den bogern, die gar vast schussen glich einem regen und ouch grossen schaden tatent.*

14 Zu den eidgenössischen Gevierthaufen im Spätmittelalter: Montmollin 2012; Senn 2008, S. 446f.; Landolt 2010, S. 328f.

15 Weck 2002.

beschränkten sich auf den Einsatz wie auch die Wirkung von Geschützen und weiterer, vor allem auch kleinkalibriger Feuerwaffen, auf dem Schlachtfeld. Immerhin finden sich gelegentlich Hinweise, die lautmalerische Vergleiche herbeizogen, um die Intensität des artilleristischen Einsatzes zu charakterisieren. So soll das feindliche Geschützfeuer in der Schlacht bei Frastanz (20. April 1499) während des Schwaben- bzw. Schweizerkrieges das eidgenössische Heer in solcher Weise bedrängt haben, *als ob es vast hagelte*.¹⁶ Das feindliche Feuer verglich der Chronist Etterlin mit einem heftigen Hagelgewitter.¹⁷ Ebenfalls mit einem Gewitter beschreibt Niklaus Schradin in seiner Reimchronik das Artilleriefeuer in derselben Schlacht, wobei er auch lautmalerische Ausdrücke in seine Verse einfließen lässt:

*Uff das geschütz hadt man gut acht,
Ettwa dugkt man sich, alß ich verstanden ha!
So mortlich schoß das geschütz ab
Recht alß der hagel vnd der tonnder,
Ein schlaffenden mocht machen monder.
Geschossen ward gantz grusam
Ein klapff vber den anderen kam.
Biff Baff, alß gemeinlich die sag stadt,
Welcher die krieg ye gebrucht hat.*¹⁸

In seinen Ausführungen zum Schweizerkrieg („De bello Suitense sive Eluetico“) erklärt der gelehrte Nürnberger Humanist Willibald Pirckheimer (1470–1530), dass die Italiener aufgrund des Knalles, den abgefeuerte Geschütze verursachen, diese Waffen Bombarden nennen (*bombardas Itali a sono uocant*).¹⁹

Der weithin hörbare Geschützlärm bei der Belagerung von Städten wird gelegentlich erwähnt, so wie im sogenannten ‚Waldshuter Lied‘ des zeitweilig in Appenzell lebenden Lieddichters Töni Steinhuser über die Belagerung der Stadt Waldshut im Jahre 1468:

¹⁶ Petermann Etterlin: *Kronica*, S. 293.

¹⁷ In ähnlicher Weise beschreibt der Luzerner Hans Fründ († um 1468), damals Landschreiber des Ländersortes Schwyz und Augenzeuge des Geschehens, vom Geschützfeuer im Gefecht am Hirzel (24. Mai 1443) zwischen den Eidgenossen einerseits und den Zürichern samt den verbündeten Österreichern andererseits (Die Chronik des Hans Fründ, S. 137): *Es giengen ouch die stich und streich und das geschütz als stark als der hagel uf ein schindeltach*.

¹⁸ Der Schwabenkrieg vom Jahre 1499, S. 34.

¹⁹ Willibald Pirckheimer: *Der Schweizerkrieg*, S. 73. Pirckheimer kommandierte im Schwaben- respektive Schweizerkrieg von 1499 das Nürnberger Truppenkontingent auf kaiserlicher Seite.

| *Mit mengerlei büchsen groß und klein
 schußend sie mengen herten stein,
 daß es gar wit tat brummen.*²⁰

Tatsächlich nahm der Einsatz von Feuerwaffen seit dem Ende des 15. Jahrhunderts im Kampfeinsatz stetig zu, was sich im Übrigen an gestiegenen Gefallenenzahlen auch in den eidgenössischen Heeren auf unterschiedlichen Kriegsschauplätzen in verschiedenen Schlachten zeigte.²¹ Allerdings blieb diese artilleristische Klangatmosphäre weitgehend auf Schlachten wie auch auf Belagerungen von Städten und Burgen beschränkt, die als eigentliche Großereignisse im Spätmittelalter innerhalb von Kriegen allerdings verhältnismäßig selten waren.

3 Stille und Lärm als taktische Elemente des Krieges

In spätmittelalterlichen wie auch noch in frühneuzeitlichen Kriegszügen war der Kleinkrieg vorherrschend, in welchem sich die Kriegsgegner durch Überfälle und die gegenseitige Verwüstung ihrer Territorien schädigten.²² Bei solchen kriegerischen Überfällen war die Heimlichkeit bzw. die Stille Grundbedingung für den Erfolg der Unternehmung. Der unmittelbare Angriff wurde dann jedoch mit wildem Geschrei begleitet. Insbesondere bei nächtlichen Überfällen auf feindliche Stellungen war das Wechselspiel zwischen Stille und Geschrei ein immer wieder eingesetztes akustisches Kampfmittel, um die Feinde zu erschrecken.

Belegt ist dies – zumindest chronikalisch – im sogenannten Guglerkrieg zu Ende des Jahres 1375, als englische und französische Söldner (wegen ihrer eigentümlichen Kopfbedeckung auch als ‚Gugler‘ bezeichnet) unter Führung von Enguerrand VII. de Coucy († 1397) im Streit um habsburgisches Erbgut plündernd und mordend ins schweizerische Mittelland einfielen. In nächtlichen Gefechten überfielen eidgenössische Krieger bei Buttisholz (24./25. Dezember), Ins (25./26. Dezember) und Fraubrunnen (26./27. Dezember) die feindlichen Truppen und brachten ihnen empfindliche Verluste bei. Kriegstaktisch wurde einerseits die Nacht als Angriffszeitpunkt und andererseits das Wechselspiel zwischen stiller Heimlichkeit und Lärmen angewendet. Beim Überfall bei Ins griffen die Berner die Feinde *mit einem grossen geschrey, nemlich: hie bern! von dem geschrey die viggende sere ersraken*, an,²³ während beim Überfall auf die im Kloster

20 Die historischen Volkslieder der Deutschen, Nr. 122, S. 557.

21 Siehe hierzu: Landolt 2018, S. 91–95.

22 Landolt 2010, S. 329.

23 Die Berner-Chronik des Conrad Justinger, S. 143.

Fraubrunnen biwakierenden ‚Gugler‘ die Situation heimlich ausgekundschaftet und dann beschlossen wurde, die Feinde *mit einem grossen geschrey* anzugreifen, was schliesslich auch geschah.²⁴

Auch Kriegsrufe dienten bei Überfällen als Signal zum Angriff, wie sie beispielsweise die Zürcher bei ihrem Überfall auf die Stadt Baden im Aargau am frühen Morgen des 22. Oktobers 1444 während des Alten Zürichkrieges anwendeten. Mittels einer List – sie gaben sich als Eidgenossen *mit wysse(n) crütz* auf ihrer Kleidung aus – konnte eine kleine Gruppe Zürcher die Torwächter überzeugen, sie in die Stadt einzulassen. Wie der Chronist Hans Fründ berichtet, soll einer der Zürcher den verabredeten *kry* [Kriegsruf, Schlachtruf, Losungswort,²⁵ OL] *heyo! heyo! frölich! heyo!* gerufen haben, um die verborgene Zürcher Truppe zum Sturm auf das Stadttor aufzufordern. Ein herbeigeeilter Zürcher Trompeter *pließ* ebenfalls zum Angriff, wobei in der Stadt Baden *ein gros geschrey* ausbrach und *mänglich zuoluf, wib und man*. Schliesslich konnte der Zürcher Überfall aber abgewehrt werden.²⁶

Losungsworte wurden insbesondere bei militärischen Streifzügen ausgegeben, wie das Beispiel einer Kriegsordnung aus der Zeit des Alten Zürichkrieges, festgelegt durch die zürcherisch-habsburgische Heeresleitung, von ca. 1445/46 zeigt. Als Losungsworte wurden bestimmt: *hie Oesterrich, retta Brandenburg, und unser losung Sant Joerg*.²⁷ Insbesondere Angriffe in der Nacht oder im Morgengrauen waren militärische Aktionen, die mit Heimlichkeit und Stille in der Vorbereitung und häufig mit einem lautmalerischen Anschlag bzw. Lärm als Schockmoment verbunden waren.

Allerdings scheint im Vorfeld von militärischen Angriffen nicht immer Stille geherrscht zu haben. Manchmal dienten Lärm und Getöse im Vorfeld von militärischen Aktionen auch als ein Mittel kriegerischer Machtdemonstration und Einschüchterung, selbst gegenüber der eigenen Bevölkerung. Eindrücklich schildert dies Hans Salat (1498–1561) anhand des Auszugs der militärischen Hauptmacht Luzerns 1529 im Ersten Kappelerkrieg: Nachdem ein erstes *fennly* aufgebrochen war, *schlûg man mit den trumen* zum Aufbruch des Luzerner Hauptbanners,

24 Ebd.: *und nachdem do man heimlich hinzusante und kuntschaft gehat, waz ir gelegenheit were, wart man ze rate, daz man si angreifen solte mit einem grossen geschrey; daz geschach und greif man si videntlich an mit grossem geschrey*. In ähnlicher Weise griffen die katholischen Innerschweizer während des Zweiten Kappelerkrieges im Gefecht am Gubel am 24. Oktober 1531 in der Nacht um 2 Uhr eine zürcherische Übermacht an, wobei die Innerschweizer *heimlich und still one trummen* vorgingen; der unmittelbare Angriff erfolgte mit *geschrei* (Hans von Hinwils Bericht über den Kappelerkrieg, S. 173).

25 Zur Bedeutung von *kry*: Art. Chri, Chrei.

26 Die Chronik des Hans Fründ, S. 211f. Zum Überfall der Zürcher auf die Stadt Baden: Aegidius Tschudi: *Chronicon Helveticum*, S. 334–337.

27 Häne 1928, S. 63.

*da dan gantz mit herlichem kriegischem pracht / alls erschrentzung der
harsthörner (das doch jn jr statt / wyben und kinden / und den unmu-
genden allten / und ungwonten / ein pinlich hören was / aber der man-
hafften jugend / und jetzt gerüsten zumm krieg / frölichen hellden / mit
ufwachsendem / springendem hertzen / ein begirlicher handel) und schies-
sen / trumeten / ufblasen / rumorischen hurtigem getemmer / gehandelt
ward.²⁸*

Lärmen als Machtdemonstration vor Angriffen kam verschiedentlich zum Einsatz. Im Alten Zürichkrieg standen sich Anfang November 1440 die Gegner – Zürich auf der einen und Schwyz mit seinen verbündeten Eidgenossen auf der anderen Seite – im Raum Pfäffikon am Zürichsee gegenüber. In der Nacht vor dem Angriff, der morgens am 4. November erfolgen sollte, machten die Schwyzer und ihre Verbündeten einen ohrenbetäubenden Lärm, worauf ein Großteil der Zürcher Truppen sich verängstigt zurückzog.²⁹ Sogar im Kleinkrieg wurde gelegentlich provokatives Lärmen eingesetzt, um den Gegner zum Kampf herauszufordern, so beispielsweise im sogenannten Rheinfelderkrieg von 1448. Nachdem die Stadt Rheinfelden im Oktober desselben Jahres handstreichartig durch den in lockerer Verpflichtung zu Habsburg stehenden Kriegsunternehmer Hans von Rechberg († 1464) erobert worden war, kam es zwischen der Stadt Basel und den neuen Machthabern in Rheinfelden zu kriegerischen Auseinandersetzungen, die einander in fehdartigen und kleinkriegerischen Formen bekämpften. Am 14. Dezember 1448 schickte die Stadt Basel *zú mitternacht* einen Geleitzug mit 19 Wagen beladen mit Wein nach Liestal, damals zu Basels Territorium gehörig. Als die den Geleitzug begleitenden Basler *wider heim zugend, machtend sú umbendum für, hattend trümblen pfiffelen, tanzetend, obe die vigen woltend komen; sú sochentz wol, sú getorstend sich nit wogen.*³⁰

28 Johannes Salat: Reformationschronik, S. 562f. Anlässlich des Auszugs des Zürcher Kontingents in der Größenordnung von 4000 Mann im St. Gallerkrieg 1490 aus der Limmatstadt berichtet der mailändische Gesandte Bernardinus Imperialis über die musikalische Begleitung, die aus *taborri, uno grosso tamborro* (im ganzen Auszug waren es gemäß Bericht über 20 *taborri*), *li pifari, tri trombetti a cavallo vestiti cum le trombe alla divisa de la Comunitá* bestand (Häne 1898–1901, S. 165f.).

29 Die Chronik des Hans Fründ, S. 67: *Nach mitternacht, do hies aman Reding hoptman von gesellschaft zuo gesellschaft sich jederman rusten und zuobereiten. Wellte ouch ieman enklein essen, der möchte es tuon, das man die von Zürich fruoz angendem tag angriffe. Also was jederman willig und brunstig über das volk und vestmuotig, und was ein wildes getälle, spies und halnbarten, piften und trumen, und was ein wilder kardumel, und das der tag hargieng und man mit den panern begund ze weg ziehen.*

30 Die Chronik Erhards von Appenwiler, S. 288. Zum teilweise äußerst brutal geführten Kleinkrieg: Kanter 1903, S. 52–64.

Auch gegenseitige Spottreden zwischen den Gegnern werden in verschiedenen Überlieferungen immer wieder dokumentiert. So provozierten die Zürcher an der Letzimauer am Hirzel bei Horgen am 24. Mai 1443 die Eidgenossen zu einem Angriff, indem sie *böse, wüste und unsubre wort* riefen.³¹ Mit Spottrufen und Lärmen provozierten die Zürcher aus ihrer durch die Eidgenossen während neun Wochen (24. Juni–30. August 1444) belagerten Stadt:

*Sy gabent ouch den eidgnossen mänig bös wort und mochsetent als küge
 us der statt und ab den türnen und mit den hornen, und schruwend dick:
 hie Oesterrich! und vil böser uncristanlicher worten spartent sy nit.*³²

Der gegenüber den Eidgenossen und ihren Verbündeten geäußerte ‚Kuhspott‘ war seit dem 14. Jahrhundert eine Provokation, die wiederholt – gerade in Kriegszeiten – zu Gewaltexzessen führen konnte.³³ Besonders im Schwaben- oder Schweizerkrieg von 1499 war der ‚Kuhspott‘ weit verbreitet.³⁴

4 Der Einsatz von Musikinstrumenten im Krieg

Neben den vor allem aus der Innerschweiz bekannten und bereits erwähnten Harsthörnern spielten auch andere Musikinstrumente wie Trommeln, Pfeifen, Dudelsäcke und Hornbläser eine große Rolle in Kriegszügen.³⁵ In unterschiedlichen Quellengattungen, wie vor allem Rechnungen kommunaler Gemeinwesen, Kriegsordnungen und weiteren Quellen, werden solche Musikinstrumente oder aber Instrumentenspieler erwähnt, die in den Diensten von Städte- wie Ländern im Gebiet der heutigen Schweiz nicht nur in Friedenszeiten verschiedene Aufgaben übernahmen, sondern auch in Kriegszeiten beschäftigt wurden.³⁶ Auch

³¹ Die Chronik des Hans Fründ, S. 136.

³² Ebd., S. 202.

³³ Allgemein zum ‚Kuhspott‘ gegenüber den Eidgenossen: Weishaupt 1992, S. 36–51; Sieber-Lehmann u. Wilhelmi 1998; Maurer 1993, S. 51–61.

³⁴ Siehe z. B. Wiler Chronik des Schwabenkriegs, S. 213. Ebenso das Schreiben des Hans Kretz, Vogt zu Sargans, vom 4. Februar 1499, in: Aktenstücke zur Geschichte des Schwabenkrieges, Nr. 41, S. 25: *Ouch uf dem schloss Güttemberg* [Burg Gutenberg bei Balzers, Liechtenstein], *nach bi mir, da fürend si* [die Feinde, OL] *ein wilde wis, etliche nacht durch ze plären und böcken wie kelber*. Der Berner Chronist Valerius Anshelm (1475–1547) berichtet ebenfalls von diesen Spottreden (Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm, S. 114): Die 200 auf der Burg Gutenberg stationierten Landsknechte *schruwend die lanzknecht haruss: ir küekiger, ir küekiger! war wend ir? Mu, Mu! plé, plé! liessend hiemit ir gschúz under si* [die Eidgenossen, OL] *gon*.

³⁵ Rindlisbacher 1977.

³⁶ Weber 1938; Bernoulli 1918, S. 156f. Siehe auch schon Elgger 1873, S. 112–114.

illustrativ werden solche Musikanten in den bekannten, aus dem Spätmittelalter stammenden eidgenössischen Bilderchroniken dargestellt, wobei diese zumeist nur auf den Bildillustrationen gezeigt werden, in den Chroniktexten häufig aber gar nicht thematisiert werden. Die wichtige Bedeutung etwa von Trommlern zur Signalgebung in Gefechtssituationen dürfte in der Darstellung eines eidgenössischen Kriegsrates im Felde aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts durch Urs Graf dem Älteren († um 1528) dokumentiert sein (Abb. 1). Der Schlagrhythmus der eidgenössischen Trommler unterschied sich vom Trommelrhythmus anderer Heere. So stellt der Zürcher Theologe und Historiker Josias Simler (1530–1576) zum eidgenössischen Trommelschlag fest, dass *ein grosser vnderscheid zwüschen dem Landsknechtischen vnd Eydgnössischen schlag / dann der vnser etwas gemecher ist.*³⁷

Das Spiel von Trommlern und Pfeifern war nicht nur Taktgeber beim Marsch und bei sonstigen militärischen Aktionen, sondern wurde auch eingesetzt, um Mut und Trost zu spenden. Ende Februar 1476 belagerte ein großes burgundisches Heer unter dem Kommando von Herzog Karl dem Kühnen die am Neuenburgersee gelegene Stadt und Burg Grandson, die durch eine eidgenössische Besatzung von rund 500 Mann verteidigt wurden. Über den See hinweg wurde der Versuch unternommen, der hart bedrängten Burgbesatzung mit vier Schiffen Entsatz zu leisten, was aber aufgrund des heftigen burgundischen Geschützfeuers nicht möglich war.

*Und konden noch mochten denen fromen gefangenen gesellen in dem schlos keinen andren trost geben, denn das [der hauptmann hies] die pfiffer, so sy by inen hatten, frölich uffpiffen und den trumenschleger ouch dran schlachen [nach tütschen sitten,] davon die im schloss sich frölich erzougten mit tanzen und mit springen uff einer siten im schlos.*³⁸

³⁷ Simler: Regiment, Buch 2, fol. 162v.

³⁸ Peter von Molsheims Freiburger Chronik, S. 138. Siehe auch die Textvariante in der Berner Chronik des Diebold Schilling, S. 365.



Abb. 1 | Zeichnung von Urs Graf dem Älteren, 1515 Wikimedia Commons, gemeinfrei.

5 Akustische Alarmsignale

Alarmzeichen, zeitgenössisch auch als *wortzeichen* bezeichnet,³⁹ konnten visuell oder akustisch erfolgen. Visuell waren in der Schlacht vor allem die Banner, Fahnen und Fähnlein wichtig;⁴⁰ Rauch- oder Feuerzeichen waren über weitere Entfernungen von wesentlicher Bedeutung und wurden verschiedentlich schon seit dem Spätmittelalter über Hochwachten weitergegeben.⁴¹ Akustische Signale (Glocken, Trompeten, Trommeln, *geschrei* etc.) spielten – neben den erwähnten Rauch- und Feuerzeichen – auch in der Alarmorganisation der eidgenössischen Orte eine wichtige Rolle.⁴² Vor allem aus der Frühen Neuzeit sind eigentliche ‚Lärmenordnungen‘ zwecks Mobilisierung von Truppenaufgeboten erlassen worden.⁴³ Die große Bedeutung des *geschreies* im Sinne von Alarmzeichen, die etwa auch durch Frauen verursacht wurden, ist auch im ‚Sempacher Brief‘ von 1393 dokumentiert. Im Allgemeinen sollten *frowen oder tochter* vor kriegerischer Gewalt geschützt sein, es wäre denn, dass *ein tochter oder ein frowe ze vil geschreies machte, das uns schaden moechte bringen gegen unsern vienden*. Gegenüber diesen Frauen durfte militärische Gewalt angewendet werden, genauso, wie wenn diese mit Waffengewalt gegen eidgenössische Krieger vorgingen.⁴⁴

6 ‚Kriegsmusik‘ als Propaganda- und Erinnerungsmedium

In einer anderen akustischen Dimension, nämlich in musikalisch-künstlerischen Formen, erfuhren Kriege und Schlachten, mit dem historisch-politischen Ereignislied eine besondere Ausgestaltung; einerseits in der Kriegspropaganda, andererseits aber vor allem auch als Erinnerungsmedium. Dies gilt speziell auch für den Raum der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft.⁴⁵ Wohl die meisten dieser

39 Zur Begrifflichkeit des *wortzeichens* in seiner vielfachen Bedeutung im schweizerischen Raum: Art. Wortzeichen.

40 Zur Bedeutung der Feldzeichen im Gebiet der Schweiz im Spätmittelalter: Meyer 1998.

41 Während des Schwabenkrieges von 1499 wird beispielsweise in der Schlacht an der Calven das Anzünden eines Stalles als Angriffszeichen erwähnt (Jecklin 1899, S. 69–71). Die jährlichen Höhenfeuer in den einzelnen schweizerischen Gemeinden zum 1. August, dem schweizerischen Nationalfeiertag, sind ein eigentliches Erinnerungszeichen an den sagenhaften Burgenbruch der eidgenössischen Frühgeschichte (Kreis 2004).

42 Grünenfelder 2006.

43 Siehe z. B. die Lärmenordnungen des Landgerichts Konolfingen aus dem späten 16. und dem 17. Jahrhundert: SSRQ BE II/4, Nr. 128a–g, S. 320–331.

44 Druck des Sempacherbriefs von 1393 in: Quellenbuch zur Verfassungsgeschichte, S. 36–39, hier S. 38 (Art. 9).

45 Schmid 2009, S. 135–146.

„Lieder“ entstanden zeitgenössisch, verschiedentlich sogar durch Kriegsteilnehmer verfasst. Während die Texte vor allem in Chroniken, manchmal auch textverstümmelt dokumentiert sind, wissen wir praktisch nichts über die diese Texte begleitenden Melodien. Zum Teil sind erst aus dem 16. Jahrhundert begleitende Melodien in Druckpublikationen dieser alten Lieder dokumentiert. Allerdings muss berücksichtigt werden, dass nicht alle diese Lieder auch eine musikalische Begleitung hatten, sondern einfach in Gedichtform vorgetragen wurden. Immerhin gibt es manchmal textuell-lautmalerische Überlieferungen, die onomatopoetisch Kriegslärm zu imitieren versuchten.

Überliefert ist etwa ein Lied (Textanfang: *Ein liedli wil ich heben an*) aus dem sogenannten Sundgauzug, einer Episode aus dem Waldshuterkrieg von 1468, in welchem im Refrain lautmalerisch Trommelschlag und Kriegsruf nachgeahmt wurden (*Bumperlibum aberdran heian!*).⁴⁶ Von ganz anderer musikalischer Qualität ist hingegen Clément Janequins († 1558) für ein kleines Vokalensemble mit instrumentaler Begleitung komponiertes Chanson ‚La guerre‘, das in Erinnerung an die Schlacht bei Marignano am 13./14. September 1515 zwischen den Eidgenossen und einem französisch-venezianischen Heer unter Führung des französischen Königs Franz I. geschrieben wurde. Onomatopoetisch wird im Musikstück eine Geräuschkulisse heraufbeschworen, die den Schlachtenlärm musikalisch umzusetzen suchte.⁴⁷

7 Fazit

Akustische Phänomene prägten Kriege in allen Zeiten, wobei alle diese Kriege in verschiedenen Zeiten und unterschiedlichen Kulturkreisen je eigene Klangsignaturen entwickeln. Lärmen wie auch Schweigen bzw. Stille hatte in der alteidgenössischen Kriegsführung als taktisches Mittel eine wichtige, vor allem psychologische Bedeutung. Das Aufkommen von Feuerwaffen veränderte die Klangstrukturen auf den Schlachtfeldern des Spätmittelalters, was auch literarisch wahrgenommen wurde, wenn etwa der Geschützdonner mit Ungewittern verglichen wurde. Akustische Signale mittels Trommeln, Hörnern sowie sonstigen Musikinstrumenten waren neben optischen Zeichen ebenfalls von großer Bedeutung für die Kommunikation während des Schlachtgeschehens. Die Musik spielte jedoch ebenso als Propaganda- oder Erinnerungsmedium eine nicht zu unterschätzende Rolle.

⁴⁶ Die historischen Volkslieder der Deutschen, Nr. 121, S. 552–555.

⁴⁷ Allgemein zur Musikgattung der ‚Battaglia‘, für deren Entwicklung das Musikstück ‚La guerre‘ von Janequin wichtig war: Danuser 2003.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Aegidius Tschudi:** Chronicon Helveticum. 11. Teil. Bearb. v. Bernhard Stettler (Quellen zur Schweizer Geschichte, N. F., I. Abt.: Chroniken VII/11). Basel 1996.
- Aktenstücke zur Geschichte des Schwabenkrieges nebst einer Freiburger Chronik über die Ereignisse von 1499. Hrsg. v. Albert Büchi (Quellen zur Schweizer Geschichte 20). Basel 1901.
- Die Berner-Chronik des Conrad Justinger. Bd. 1. Hrsg. v. Gottlieb Studer. Bern 1871.
- Die Berner-Chronik des Diebold Schilling, 1468–1484. Bd. 1. Hrsg. von Gustav Tobler. Bern 1897.
- Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm. Bd. 2. Hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern. Bern 1886.
- Die Chronik Erhards von Appenwiler 1439–1471, mit ihren Fortsetzungen 1472–1474. In: Basler Chroniken. Bd. 4. Bearb. v. August Bernoulli. Leipzig 1890, S. 221–408.
- Die Chronik des Hans Fründ, Landschreiber zu Schwytz. Hrsg. von Christian Immanuel Kind. Chur 1875.
- Etterlin, Petermann:** Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft, jr harkommen und sust seltzam strittenn und geschichten. In: Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Urkunden, Chroniken, Hofrechte, Rödel und Jahrzeitbücher bis zum Beginn des XV. Jahrhunderts, Abt. III: Chroniken und Dichtungen. Bd. 3. Bearb. v. Eugen Gruber. Aarau 1965.
- Hans von Hinwils Bericht über den Kappelerkrieg. Zum erstenmal aus den Handschriften. Hrsg. von Gabriel Meier. In: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 1 (1907), S. 161–182.
- Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. Bd. 2. Ges. u. erl. v. Rochus von Liliencron. Leipzig 1866.
- Hoffmann-Krayer, Eduard:** Cysatiana. Volkskundliches aus dem Kanton Luzern um die Wende des 16. Jahrhunderts, In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 14 (1910), S. 198–245.
- Peter von Molsheims Freiburger Chronik der Burgunderkriege. Hrsg. v. Albert Büchi. Bern 1914.
- Pirckheimer, Willibald:** Der Schweizerkrieg – De bello Suitense sive Eluetico. In lateinischer und deutscher Sprache. Neu übers. u. komm. v. Fritz Wille. Baden 1998.
- Quellenbuch zur Verfassungsgeschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft und der Kantone von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bearb. v. Hans Nabholz u. Paul Kläui. 3. Aufl. Aarau 1947.
- Russ, Melchior:** Cronika. In: Maya Vonarburg Züllig (Hg.): Melchior Russ Cronika. Eine Luzerner Chronik aus der Zeit um 1482. Zürich 2009, T1–89.
- Salat, Johannes:** Reformationschronik 1517–1534, Text. Bd. 2: 1528–1534. Bearb. v. Ruth Jörg (Quellen zur Schweizer Geschichte, N. F., Abt. 1: Chroniken VIII/2). Bern 1986.
- Der Schwabenkrieg vom Jahre 1499, besungen in teutschen Reimen durch Nicolaus Schradin, Schreiber zu Luzern 1500. In: Der Geschichtsfreund 4 (1847), S. 3–66.
- Die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513. Sonderausgabe des Kommentarbandes zum Faksimile der Handschrift S. 23 fol. in der

Zentralbibliothek Luzern. Hrsg. v. Alfred A. Schmid. Luzern 1981.

Sieber-Lehmann, Claudius u. Thomas Wilhelm (Hgg.): In Helvetios – Wider die Kuh-schweizer. Fremd- und Feindbilder von den Schweizern in antieidgenössischen Texten aus der Zeit von 1386 bis 1532 (Schweizer Texte NF 13). Bern, Stuttgart, Wien 1998.

Simler, Josias: Regiment Gmeiner loblicher Eydgnoschafft. Zürich 1577.

SSRQ BE II/4 = Sammlung Schweizerischer Rechtsquellen, Abt. II: Die Rechtsquellen des Kantons Bern. Zweiter Teil: Rechte der Landschaft. Bd. 4: Das Recht des Landgerichts Konolfingen. Bearb. u. hrsg. von Ernst Werder. Aarau 1950. Wiler Chronik des Schwabenkriegs. Bearb. u. hrsg. v. Placid Bütler. In: Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte. Hrsg. vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen. Bd. XXXIX, Vierte Folge 4. 1914, S. 141–270.

Forschungsliteratur

Art. Chri, Chrei. In: Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache, Bd. 3 (1895), Sp. 778. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id3.htm#!page/30777/mode/1up> (Zugriff: 08.06.2021).

Art. Wortzeichen. In: Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch zur schweizerdeutschen Sprache, Bd. 17 (2016), Sp. 198–203. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id17.htm#!page/170197/mode/1up> (Zugriff: 13.06.2021).

Art. Wuetisher. In: Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache, Bd. 2 (1885), Sp. 1555–1559. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id2.htm#!page/21555/mode/1up> (Zugriff: 15.06.2021).

Bernoulli, August: Die Organisation von Basels Kriegswesen im Mittelalter. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 17 (1918), S. 120–161.

Danuser, Hermann: Kriegsgetöse. Zur Semiotik musikalischer Battaglien. In: Steffen Martus, Marina Münkler u. Werner Röcke (Hgg.): Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel. Berlin 2003, S. 33–49.

Dunkel, Franziska: Lärm. In: Fastnacht der Hölle. Der Erste Weltkrieg und die Sinne. Katalog zur großen Landesausstellung im Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart, 4. April 2014 bis 1. März 2015. Ulm, Stuttgart 2014, S. 44–47.

Elgger, Carl von: Kriegswesen und Kriegskunst der schweizerischen Eidgenossen im XIV., XV. und XVI. Jahrhundert. Luzern 1873.

Gessler, Eduard A.: Die Harschhörner der Eidgenossen. In: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde NF 27 (1925), S. 27–40, 83–94, 168–191, 228–259.

Grünenfelder, Josef: Glocken. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 5 (2006), S. 492f.

Häne, Johannes: Mailändische Gesandtschaftsberichte und ihre Mitteilungen über zürcherische und luzernische Truppen (1490). In: Anzeiger für Schweizerische Geschichte N 8 (1898–1901), S. 161–168.

Häne, Johannes: Militärisches aus dem Alten Zürichkrieg. Zur Entwicklungsgeschichte der Infanterie. Zürich 1928.

Himmelsbach, Gerrit: Die Renaissance des Krieges. Kriegsmonographien und das

- Bild des Krieges in der spätmittelalterlichen Chronistik am Beispiel der Burgunderkriege. Zürich 1999.
- Jecklin, Constanz:** Der Anteil Graubündens am Schwabenkrieg. Festschrift zur Calvenfeier. I. Teil: Geschichtliche Darstellung. In: Ders. u. Fritz Jecklin (Hgg.): Calvenfeier 1499–1799–1899. Festschrift. Im Auftrag des Comité's. Davos 1899, S. 1–120.
- Kanter, Erhard Waldemar:** Hans von Rechberg von Hohenrechberg. Ein Zeit- und Lebensbild. Zürich 1903.
- Kreis, Georg:** Bundesfeier. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 3 (2004), S. 7.
- Landolt, Oliver:** Switzerland. In: Clifford J. Rogers (Hg.): The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology. Bd. 3. Oxford, New York 2010, S. 324–334.
- Landolt, Oliver:** Krieg und Krise in der Eidgenossenschaft um 1500. In: Reinhard Baumann u. Paul Hoser (Hgg.): Krieg in der Region (Forum Suevicum 12). Konstanz, München 2018, S. 75–99.
- Landolt, Oliver:** Schlachtgebete – das Beispiel der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft. In: Das Mittelalter 24, 2 (2019), S. 303–318.
- Maurer, Helmut:** Schweizer und Schwaben. Ihre Begegnung und ihr Auseinanderleben am Bodensee im Spätmittelalter. 2., erw. Aufl. Konstanz 1993.
- Meyer, Werner:** Der stier von Ure treib ein gros gesang. Fahnen und andere Feldzeichen in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft. In: Alfred Haverkamp u. Elisabeth Müller-Luckner (Hgg.): Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 40). München 1998, S. 201–235.
- Montmollin, Benoît de:** Schlachthaufen. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 11 (2012), S. 91f.
- Paul, Gerhard:** Trommelfeuer aufs Trommelfell. Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand. 2016. www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209618/trommelfeuer-auf-trommelfell (Zugriff: 13.05.2021).
- Prietzl, Malte:** Krieg im Mittelalter. Darmstadt 2006.
- Rindlisbacher, Hans:** Dudelsäcke – Sackpfeifen – Böcke – Bööggen – Pauken. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 73 (1977), S. 20–41.
- Schmid, Regula:** Geschichte im Dienst der Stadt. Amtliche Historie und Politik im Spätmittelalter. Zürich 2009.
- Senn, Hans:** Kriegführung. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 7 (2008), S. 446–449.
- Weber, P. X.:** Musiker und Sänger im alten Luzern (bis 1800). In: Der Geschichtsfreund 93 (1938), S. 59–98.
- Weck, Hervé de:** Artillerie. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 1 (2002), S. 526–529.
- Weishaupt, Matthias:** Bauern, Hirten und „frume edle puren“. Bauern- und Bauernstaatsideologie in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft und der nationalen Geschichtsschreibung der Schweiz (Nationales Forschungsprogramm 21: Kulturelle Vielfalt und nationale Identität). Basel, Frankfurt a. M. 1992.
- Weishaupt, Matthias:** Etterlin, Petermann. In: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 4 (2005), S. 327f.
- Wolfram, Richard:** Studien zur älteren Schweizer Volkskultur. Mythos, Sozialordnung, Brauchbewusstsein (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 362). Wien 1980.

Wie Donner?

Gedanken zur Perzeption von Orgelklang im Mittelalter

Abstract From the 10th century onwards, organs increasingly found their way into the great abbey and cathedral churches of the West. Mechanically complex and extremely costly, these technical marvels aroused great astonishment in all those who saw and heard them. Sources describing such instruments do not usually comment on their sound. When they do, what they say about the sound of the organ is symbolically overloaded and difficult to interpret. In this article, the tension between individual and institutionally shaped symbolic sound perception will be explored on the basis of mostly Latin sources from the late Middle Ages. The focus will be on narrative sources.

Keywords Organon; Organ Sound; Alternatim Practice; Blockwerk Organ; Organum

1 Die Orgel und ihr Bedeutungsspektrum

Die Beschäftigung mit dem Phänomen ‚Orgel im Mittelalter‘ leidet unter der Polysemie des Begriffs selbst, denn das Instrument Orgel bezeichnet lediglich einen kleinen Teil eines sehr viel breiteren Bedeutungsspektrums. Die Begrifflichkeit *Organon* wurde von Platon geprägt, der darunter ein Werkzeug bzw. Instrument verstand. Aristoteles ergänzte dies durch den Verweis auf die (Sinnes-)Organe des Körpers. Organisches und Mechanisches wurden so

Kontakt

Dr. Ralf Lützelschwab,
Augsburger Str. 29, 10789 Berlin,
luetzel@zedat.fu-berlin.de

aufeinander bezogen – und sollten sich später im Instrument Orgel miteinander vereinen.¹

Sich auf Aristoteles' Schrift ‚De anima‘ beziehend, bezeichneten viele Kommentatoren des Mittelalters die Hand als das „Organ der Organe“ (*manus enim est organum organorum*), so auch Thomas von Aquin.² Auch die etymologische Herleitung des Begriffs interessierte: Rückverwiesen wurde auf das hebräische *nabla* bzw. das griechische *psalterion*, womit nicht nur das entsprechende Musikinstrument, das Psalterium, sondern auch der Psalter selbst gemeint sein konnte, wie Alexander Neckam († 1217) nachvollziehbar ausführt.³

Doch eben diese in der lateinischen Welt mittels des Begriffs *Organum* (pl. *organa*) fixierte Verbindung von Organischem und Mechanischem kann nicht nur jedes menschengemachte Werk bezeichnen, darunter eben auch Musikinstrumente,⁴ sondern ebenso auf die früheste Form mittelalterlicher Mehrstimmigkeit verweisen. Aus einfacher, parallel geführter Zweistimmigkeit, in der einer gregorianischen Choralmelodie eine zweite Stimme in paralleler Führung hinzugefügt wurde, entwickelten sich die *Organa* spätestens im 11. Jahrhundert zu kunstvollen und komplexen, vierstimmigen Gebilden. Ihr Höhepunkt ist mit den Namen Leonin († ca. 1201) und Perotin († ca. 1225) verbunden, den Hauptvertretern der ‚Schule von Notre-Dame‘, die von 1180 bis 1230 an der Pariser Kathedrale wirkten und dort maßgeblich für die Einführung früher Mehrstimmigkeit innerhalb der Liturgie sorgten.⁵

Welche Fallstricke sich mit der Terminologie verbinden, mögen zwei Beispiele verdeutlichen. In einer Predigt des Dominikaners Giordano da Pisa,⁶ gehalten am 23. Februar 1305 in der Florentiner Predigerkirche Santa Maria Novella, von der Forschung bisher vor allem aufgrund der Ersterwähnung einer Brille (*occhiali*) rezipiert, wird berichtet: „Dort in Paris ist die große Kunst verbreitet, Orgeln zu machen“ (*onde a Parigi hae grande arte di fare organi*).⁷ Ob damit, wie von

1 Grünberg 2018.

2 Thomas de Aquino: In Aristotelis librum De anima commentarium III, lectio XIII, n. 790, S. 187.

3 Alexander Neckam: Sacerdos ad altare, cap. 3, l. 79: *Psalmorum liber dicitur Grece psalterium, Ebraice nabla, Latine organum. Vocatur autem liber psalmorum eo quod uno propheta cantante ad psalterium cori canendo respondent*. Diese Definition findet sich bereits in den Etymologien des Isidor von Sevilla.

4 Johannes Scotus Eriugena († spätes 9. Jh.): Expositiones in hierarchiam caelestem, cap. 15, l. 510, bringt diese Variabilität so zum Ausdruck: *Organum est enim generaliter omne instrumentum non solum musicis, sed et ceteris operationibus aptum*.

5 Huglo 2005; Richards 2006. Zu den in der Kathedrale verwendeten Instrumenten äußert sich Lade 1997, S. 21–44. Der Erstbeleg für eine Orgel datiert von 1330.

6 Delcorno 1974; Serventi 2018; Alves 2018.

7 Giordano da Pisa: Quaresimale fiorentino, S. 71–81, hier S. 75.

einigen behauptet, tatsächlich auf das Instrument Orgel – in Zusammenhang mit technischen Neuerungen und auf Paris als Stätte wegweisender Orgelbaukunst – verwiesen wird, ist angesichts des Kontextes fraglich. Giordano befasst sich nämlich unmittelbar zuvor mit der Fähigkeit des Menschen zur künstlerischen Betätigung und erwähnt Neuerungen innerhalb der Gesangspraxis nördlich der Alpen.⁸ Das, was Giordano als *organi* (Orgeln) bezeichnet, sind wohl tatsächlich eher kunstvolle *organa* gewesen. Und mit Arnold SCHERING († 1941) beschwor einer der führenden Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts wortreich eine nicht-existente „englische Orgelkunst“ des 12. Jahrhunderts allein deshalb, weil er die von Giraldus Cambrensis (Gerald von Wales) 1188 in dessen ‚Descriptio Cambriae‘ gebrauchte Wendung *organaque multipiciter intricata* fälschlicherweise auf das konkrete Musikinstrument anstatt auf mehrstimmige Musik bezog.⁹

Historiker sind bei der Übersetzung und Interpretation von Textstellen, in denen der Begriff *organum* (bzw. *organa*) auftaucht, stets gut beraten, zunächst einmal lediglich von einem ‚Instrument‘ auszugehen. Breitere Kontextualisierung hilft mitunter dabei, das Bedeutungsspektrum des Begriffs weiter einzuengen und ein *organum* schlussendlich entweder als ‚Orgel‘ oder als mehrstimmige Kompositionsform zu identifizieren. Oftmals aber muss in der Schwebe bleiben, was konkret gemeint war. Diesen Befund mag der folgende Auszug aus einem Bericht des Erzbischofs von Sens, Gautier Cornut († 1241), verdeutlichen. Cornut verfasste ihn anlässlich der Translation der Dornenkrone Christi von Konstantinopel nach Paris im Jahr 1239 und beschrieb darin auch den triumphalen Einzug der Reliquie in Sens, wo sie, von König Ludwig IX. († 1270) und seinem Bruder Robert († 1250) selbst getragen, in feierlicher Prozession durch die Straßen der Stadt geführt wurde:

Lobgesänge Gottes erklingen noch und noch; die Stadt, geschmückt mit Tapisserien und anderen Behängen, stellt ihre eigenen kostbaren Dinge zur Schau, tönt von Glocken- und Instrumentenklang (*campanis et organis*) und dem Applaus des freudig gestimmten Volkes wider.¹⁰

Die Zuordnung von Glocken- und Orgelklang in Cornuts Text scheint die Übersetzung automatisch in Richtung des Instruments ‚Orgel‘ zu lenken. Doch Orgeln

⁸ Ebd.: *In quella canzone non sono dimolte arti che ssi fanno oltre' monti*. Carlo und Pietro Delcorno danke ich herzlich für den Hinweis auf diese Stelle.

⁹ Giraldus Cambrensis: *Itinerarium Kambriae et Descriptio Kambriae*, S. 186; vgl. Hibberd 1955.

¹⁰ *Certatim concrepant laudes Domini, tapetibus et paliis ornata civitas, res suas preciosas exhibet, campanis et organis resonat, et populi iocundantis applausu*. Zitiert nach Gaposchkin 2019, S. 137.

erklingen zumeist in Kirchengebäuden und nicht – sieht man von transportablen, klangschwachen Portativen ab – auf Straßen und Plätzen. Angesichts des beschriebenen Jubels der Stadtgemeinde, der sich „tönend“ Bahn bricht, sollte die Interpretation von *organis* als Klang vieler Instrumente deshalb nicht einfach verworfen werden.

2 Wulfstan, Aelred of Rievaulx, Baudri de Bourgueil – frühe Stimmen

Wulfstan, Mönch in Winchester, preist Ende des 10. Jahrhunderts in einem seiner *Versvita* des heiligen Swithun vorgeschalteten Brief die Größe der Orgel von Winchester und beschreibt ihre Klanggewalt:

Und wie der Donner schlägt die eiserne Stimme die Ohren, auf dass sie keinen Klang hören außer nur diesem. Es dröhnt der Schall so weit, von hier und von dort widerhallend, dass ein jeder mit der Hand die offenen Ohren verschließt, weil er nahebei kommend kaum das Gebrüll ertragen kann, welches die verschiedenen Töne laut dröhnend erklingen lassen.¹¹

Man denkt hier weniger an himmlische Harmonie als an infernalischen Lärm – die Orgel als kaum ausdifferenziertes, ja rohes Signalinstrument des Königs der Könige, das mit Blick auf die funktionale Zuweisung hier die Antike mit dem Mittelalter verband.¹² Alles an dieser Orgel ist groß, ins Gewaltige gesteigert: Sie verfügt über 26 Bälge, „die sehr große Luftströme abgeben“ (*flatibus alternis spiracula maxima reddunt*) und von 70 kräftigen Männern betätigt werden, „auf dass sie mit allen Kräften den Wind hinauftreiben und der Kasten brüllt, überfüllt von der vollen Brust“ (*ut totis impellant flamina sursum, et rugiat pleno kapsa referta sinu*). Wenn die Orgel in Winchester tatsächlich so groß wie beschrieben gewesen sein sollte, dann war sie ein Solitär ohne Vorbilder. Über mangelnde Beachtung

11 *Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures / preter ut hunc solum nil capiant sonitum, / concrepat in tantum sonus hinc illincque resultans, / quisque manu patulas claudat ut auriculas, / haudquaquam sufferre valens propiando rugitum, / Quem reddunt varii concrepitando soni.* Frithegodus monachi breviliquium, S. 59f., l. 141–172. Übersetzung: Holschneider 1968, S. 140.

12 Ende des 13. Jahrhunderts wurde dieser Bezug in der *Vita* der Hl. Cäcilia, überliefert in der ‚*Legenda aurea*‘ des Jacobus de Voragine, noch deutlicher. Cäcilia, in späterer Zeit durch einen bloßen Übersetzungsfehler zur Patronin der Kirchenmusik aufgestiegen, erlitt ihr Martyrium *cantantibus organis*, womit wohl (sollte es sich überhaupt um ein Instrument gehandelt haben), nur die Hydraulis, eine Wasserorgel, gemeint sein kann, die bei solcherart öffentlichen Veranstaltungen als Signalinstrument zum Einsatz kam, vgl. Iacopo da Varazze: *Legenda aurea*, S. 1322–1331; Maggioni 2008.

des Instruments konnte man sich in Winchester kaum beklagen: „Und das Lied der Pfeifen wird überall in der Stadt gehört, und der Ruhm verbreitet sich im Fluge über das ganze Vaterland“ (*Musarumque melos auditur ubique per urbem, et peragrat totam fama volans patriam*).¹³

Die Forschung hat sich mit der Frage beschäftigt, ob eine solche Orgel mit den Mitteln der Zeit tatsächlich hätte gebaut werden können. Konrad KÖRTE etwa glaubt daran, dass es technisch im Bereich des Möglichen gelegen hätte, mit 26, abwechselnd von 70 Männern bedienten Bälgen 400 Pfeifen auf der Windlade zum Klingen zu bringen.¹⁴ In Hinblick auf das Klangbild warnte er allerdings davor, es sich „zu vollkommen“ vorzustellen, seien „durch das Überblasen von einzelnen Pfeifen und durch undichte Stellen an den Pfeifenfüßen“ doch Geräuschbeimischungen entstanden, zu denen der von den 26 Bälgen verursachte Lärm hinzugekommen sei.¹⁵ James MCKINNON hingegen geht zwar von der Existenz des Instruments selbst aus, deutet die Zahlenangaben jedoch als bloße Übertreibung.¹⁶ Kees VELLEKOOP versucht der numerischen Überforderung durch Verweise auf die mittelalterliche Zahlensymbolik zu begegnen, ist sich aber wohl selbst über das Hochspekulative seines Ansatzes im Klaren.¹⁷

Tatsächlich muss nach den Maßstäben der Zeit die Orgel grundsätzlich ein recht lautes Instrument gewesen sein. Bei der 972 vollzogenen Weihe der Benediktinerabtei Sant Benet im katalonischen Bages etwa kam eine Orgel nahe des Eingangsportals zum Einsatz, „um Gott zu preisen und zu loben“, und die Musik war „von weit her“ vernehmbar (*vociferabant enim sacerdotes et leuite laudem Dei in iubilo organumque procul diffundebat sonus ab atrio*). Auch hier ist eine Signalfunktion durch eine eventuell auch außerhalb des Gebäudes selbst stehende transportable Orgel kaum von der Hand zu weisen.¹⁸ Anlässlich der im November 991 erfolgten Kirchweihe in Ramsey heißt es, der *magister organorum* habe mit seiner Orgel „die Gemüter der Gläubigen mit donnerndem Klang“ erfüllt (*namque magister organorum cum agmine ascendit populorum in altis sedibus, quo tonitruali sonitu excitavit mentes fidelium laudare nomen Domini*).¹⁹ Die Quellen sagen im

13 Frithegodi monachi breviliquium, S. 60.

14 Körte 1973.

15 Ebd., S. 22.

16 McKinnon 1974.

17 Vellekoop 1984. Zwölf Bälge stünden dann für die Apostel, weitere 14 Bälge für die vier Evangelien und die zehn Gebote, die 400 Pfeifen für die symbolisch überfrachtete Multiplikation von $4 \times 10 \times 10$, die 70 Männer für die im Alten Testament immer wieder durch diese Zahl symbolisierte Größe und Vielheit usw.

18 Vgl. Williams 1980, S. 728f.; die kritische Edition der Weiheurkunde findet sich bei Salvadori Montoriol 2012, doc. 213. <http://hdl.handle.net/10803/95946> (letzter Zugriff: 03.05.22).

19 Vgl. Holschneider 1968, S. 136f.

10. und 11. Jahrhundert wenig über die funktionale Zuweisung von Orgeln im Kirchenraum aus, so dass die Frage erlaubt ist, ob es sich zu diesem Zeitpunkt bereits um mehr als nur ingenüös gefertigte *Curiosa* handelte. Über eine etwaige Verwendung des Instruments innerhalb der Liturgie verlautet jedenfalls nichts.

Der Zisterzienser Aelred of Rievaulx beklagte im 12. Jahrhundert die Präsenz von Orgeln. Im zweiten Buch (cap. 23) seines ‚Speculum caritatis‘ über die Ohrenlust und ihre Nutzlosigkeit (*De vana aurium voluptate*) warnt der äußerst einflussreiche Zisterzienserabt vor dem „Streben nach Genüssen unter dem Vorwand des Gottesdienstes“ und fragt:

Wieso gibt es [...] in der Kirche so viele Musikinstrumente und so viele Zimbeln? Wozu soll jenes furchterregende Blasen der Blasebälge gut sein, das eher das Donnern als den lieblichen Klang der Stimme zum Ausdruck bringt?²⁰

Dass für Aelred der gregorianische Choral zisterziensischer Prägung das Nonplus-ultra liturgischer Musikpraxis darstellte und für ihn gottesdienstliche Musik so beschaffen sein musste, „dass sie nicht die ganze Seele für den Genuss beansprucht, sondern den größeren Teil für das Erfassen des Inhalts freilässt“,²¹ kann kaum erstaunen. In den Augen Aelreds war die Orgel dazu nicht in der Lage. Offiziell blieb die Orgel in Zisterzienserkirchen bis 1486 verboten.²² Thomas der Zisterzienser (Thomas de Perseigne, um 1180) urteilte nicht ganz so scharf wie sein Ordensbruder: „Fülle die Orgel des Herzens mit Wind, d. h. mit dem Geist der heiligen Einsicht, so dass Du für Gott einen süßen Klang frommer Ergebenheit hervorbringst“ (*imple organum cordis flatu, idest spiritu sanctae inspirationis, ut redoleas Deo dulcem sonum piae devotionis*).²³ Der Wind, charakteristisch für Flöten und Orgeln, spielte auch in Hugos von Sankt Victor ‚Didascalicon‘, einer der zentralen Schriften für die früh-scholastische Wissenschaftssystematik, in Hinblick auf die Definition von Instrumentalmusik (*musica instrumentalis*) eine große Rolle. Schlag- und Blasinstrumente

20 *Unde, quaeso [...], unde in Ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid, rogo, terribilis ille folium flatus, tonitruum potius fragorem, quam vocis exprimens suavitatem?* Aelred of Rievaulx: *Speculum caritatis*, S. 97f.; Übersetzung: Aelred of Rievaulx: *Spiegel der Liebe*, S. 170–172; Aelred of Rievaulx: *The Mirror of Charity*, S. 209–212; zu Aelreds Vita vgl. McGuire 1994; Burton 2010; Buchmüller 2001.

21 *Non enim sensui preferendus est sonus, sed sonus cum sensu ad incitamentum maioris affectus plerumque admittendus. Ideoque talis debet esse sonus, tam moderatus, tam gravis, ut non totum animum ad sui rapiat oblectationem, sed sensui maiorem relinquat portionem;* Aelred of Rievaulx: *Speculum caritatis*, S. 98; Übersetzung: Aelred of Rievaulx: *Spiegel der Liebe*, S. 172.

22 France 1998, S. 173.

23 Thomas Cisterciensis: *Commentariorum in cantica canticorum libri XII*, Sp. 683, X/7.

bildeten darin zusammen mit der menschlichen Stimme eine Trias.²⁴ Dass ein Graben zwischen normativen Regelungen und der musikalischen Praxis in einzelnen Klöstern bestanden haben muss, zeigt eine der frühesten Sammlungen mit spätmittelalterlicher Orgelmusik, der Robertsbridge-Codex, um 1320 geschrieben und in der englischen Zisterzienserabtei gleichen Namens verfasst.²⁵

Der Benediktiner Baudri de Bourgueil (1045–1135), einer der Hauptvertreter der sogenannten ‚Renaissance des 12. Jahrhunderts‘, seit 1107 Erzbischof von Dol, ab 1120 vom Amt suspendiert, äußert sich in einem nur schwer zu datierenden Brief an die Mönche von Fécamp zur im dortigen Kloster gepflegten musikalischen Praxis.²⁶ Musik hatte dort seit der Amtszeit des ersten Reformabtes Wilhelm von Volpiano († 1031) stets eine große Rolle gespielt. Wo genau aber im Kirchenraum die von Baudri erwähnte Orgel stand, ist ebenso unbekannt wie ihre liturgische Verwendung. Nur ganz allgemein spricht Baudri davon, sie sei *ecclesie consuetudine* verwendet worden. Diejenigen liturgischen Bücher des 12. Jahrhunderts aus der Abtei, die darüber Auskunft geben könnten, schweigen sich zu einem solchen Gebrauch allerdings aus. Baudri beschreibt Details einer konkret existierenden, von ihm wahrgenommenen, vor allem aber gehörten Orgel:

Ich sah dort aber ein Musikinstrument mit aus Messing gefertigten Pfeifen, das, belebt von Schmiedebälgen, eine süße Melodie von sich gab, und die mit Hilfe einer liegenden Oktave und vielstimmigem Klang tiefe, mittlere und hohe Stimme miteinander verband.²⁷

Folgt man der Beschreibung Baudris, dann leistete die Orgel als ein Instrument mit vielen Stimmen das, was in der Musikpraxis der Zeit unter dem Begriff *organa* zusammengefasst wurde. Gewarnt wurde vor den Begehrlichkeiten, die der Besitz eines solchen Instruments an Orten auslösen konnte, wo man über so etwas

24 Hugo de Sancto Victore: *Didascalicon de studio legendi*, S. 33: *Musica instrumentalis alia in pulsu, ut fit in tympanis et chordis, alia in flatu, ut in tibiis et organis, alia in uoce, ut in carminibus et cantilenis*. Diese Definition wurde von Guillaume Durand in lib. 4, cap. 34, par. 10 seines ‚*Rationale divinorum officiorum*‘ übernommen. Vgl. zur Bedeutung des ‚*Didascalicon*‘ Poirel 2020.

25 Vgl. hierzu (und zu weiteren frühen Sammlungen) Schneider 2019, S. 33–39.

26 Das ‚*Itinerarium sive epistola ad Fiscannenses*‘ des Baudri de Bourgueil ist allein aus einer 1663 erschienenen Druckedition bekannt. Jacques-Paul Migne übernahm diese Version in seine ‚*Patrologia latina*‘. Die genaueste und zuverlässigste Übersetzung liefert Gazeau 2009, S. 350f.; vgl. zur Person Bisanti 2020; Tilliette 1982; vgl. zur ‚*Renaissance des 12. Jahrhunderts*‘ Dinzelbacher 2017.

27 *ibi siquidem instrumentum vidi musicum, fistulis ex aeneis compactum, quod follibus excitum fabrilibus suavem reddebat melodiam, et per continuum diapason et per symphoniae sonoritatem, graves, et medias, et acutas voces uniebat [...]*. Baudri de Bourgueil: *Itinerarium sive epistola ad Fiscannenses*, Sp. 1177D. Eigene Übersetzung; vgl. Gazeau 2009, S. 349f.

noch nicht verfügte, wo eine *suavis melodia* wie seit Jahrhunderten üblich allein mittels der menschlichen Stimme erzeugt werden konnte. Baudri beklagte aber auch die Haltung all derjenigen, die sich mit scharfen Worten gegen die Präsenz von Orgeln überhaupt richteten.²⁸ Sie – so Baudri – hätten den dem Orgelklang innewohnenden symbolischen Gehalt nicht verstanden. Und genau darum geht es ihm: die symbolische Bedeutung des Instruments. Die Orgel dient allein dem Gotteslob – und dieser Aufgabe wird sie in hohem Maße gerecht, bekennt ein suspendierter Erzbischof von Dol, der selbst wenig Gefallen an den *modulationibus organicis* findet, jedoch klar die hinter dem Klangerlebnis aufscheinende Sinnebene erkennt. Viele Pfeifen, belebt vom in sie hereinströmenden Wind, schaffen einen Klang: Sie stehen für die vielen vom Heiligen Geist angehauchten Gläubigen, die in friedvoller Einheit ihre christliche Existenz führen sollen.²⁹ Rein theologisch betrachtet ist eine ‚süßere Melodie‘ kaum möglich.

3 Vom Zauber der Materialität: erhaltene ‚gotische‘ Orgeln

Das, was Wulfstan, Aelred of Rievaulx oder auch Baudri de Bourgueil beschreiben, ist ein statischer Klang, der, egal ob als laut, schreiend oder süß wahrgenommen, der spezifischen Konstruktionsweise der mittelalterlichen Orgel, dem sogenannten Blockwerk, „une pyramide sonore“,³⁰ geschuldet ist. Zur differenzierten Klang-erzeugung war ein solches Instrument nicht in der Lage. Alle einer Einzeltaste zugeordneten Pfeifen erklangen gleichzeitig, d. h. man konnte nicht einzelne Register, also eine den gesamten Tonumfang umfassende Reihe von Pfeifen gleicher Klangfarbe, ziehen. Michael Praetorius charakterisiert im zweiten, 1619 in Wolfenbüttel erschienenen Band (‚De organographia‘) seiner musiktheoretischen Schrift ‚Syntagma musicum‘ die Blockwerke der alten Großorgeln, die ihm noch aus eigener Anschauung bekannt waren, folgendermaßen: Sie seien

von solchen grossen Pfeiffen biß zu den kleinsten als eine ganze vollkommene Mixturdisposition disponiret worden; daraus eine solche zahl der Pfeiffen auf einem Clave nacheinander gestanden; Auf welche grosse

28 Baudri de Bourgueil: *Itinerarium sive epistola ad Fiscannenses*, Sp. 1177D–1178A: *Non tamen ignoro quia sunt multi qui, tale quid in suis non habentes ecclesiis, eos qui habent murmurando dilapidant, quos non obloquentes et detrahentes audemus nuncupare: qui quod organa nobis innuant nesciunt exponere.*

29 Ebd., Sp. 1178B: *Ego siquidem in modulationibus organicis non multum delector, sed per hoc ad intelligendum excitor quod, sicut multimodae fistulae varii ponderis et diversae magnitudinis in unam vento agitatae conveniunt cantilenam, ita homines in unam debent convenire sententiam, a Spiritu sancto inspirati, in eadem convenire voluntatem.*

30 Noisette de Crauzat 1979, S. 11.

menge Pfeiffen dann ein gewaltiges gethöne unumbgenglichen erfolgen müssen.³¹

Werke, die – im Mittelalter entstanden – die Herstellung von Orgelpfeifen thematisieren, gibt es viele, doch sollten sie keinesfalls als „recipes for making instruments“ missverstanden werden.³² Zu stark vermischt sich in ihnen technische Handreichung mit symbolisch-allegorischer Ausdeutung.

Einige wenige Instrumente streiten sich um den Titel, die älteste spielbare Orgel der Welt zu sein. Sie alle wurden in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts erbaut, verkörpern bereits den fortschrittlicheren Typus der Schleifladenorgel mit separater Registersteuerung und verfügen über mehr oder weniger originale Substanz. Können diese Instrumente eine Art von mittelalterlichem Klangerlebnis vermitteln? Zweifel sind angebracht. Einer der angesehensten und erfahrensten Orgelbauer der Welt, Jürgen AHREND, der einige der in Frage stehenden Instrumente restauriert und sich damit internationale Anerkennung erworben hat, bekennt: „An keiner der mir bekannten frühen Orgeln ist die Zeit spurlos vorübergegangen – leider! Daher bleibt uns hier lediglich: Vom gotischen Klang träumen...“³³ In der Tat: Egal ob in Sion oder Rysum, ob in Ostönnen oder Bologna – eine Vielzahl von Umbauten und Restaurierungen hat in die bestehenden einmanualigen Instrumente eingegriffen und sie verändert.³⁴ Und ob das, was fähige Restauratoren und wohlmeinende Orgelsachverständige unter der Rückführung auf einen spätmittelalterlichen Zustand verstehen, tatsächlich Schwundformen originalen Klangerlebnisses ermöglicht, ist Gegenstand nach wie vor erbitterter Debatten.

Hierzu nur ein Beispiel: die Orgel in Rysum. Als sich Columbus 1492 aufmachte, die Neue Welt zu entdecken, war dieses Instrument bereits rund 50 Jahre alt. Das alte Blockwerk wurde zwar 1518 durch Schleifladen ersetzt, doch haben vier der sieben Register, die das Instrument umfasst, die Zeitläufe überdauert. Die erhaltenen Pfeifen bestehen aus dickem, gehämmertem Blei mit den entsprechenden Toneigenschaften: dunkel und intensiv. Die in der Renaissance so beliebten Schnarrwerke, (kurzbechrige) Zungenpfeifen, bei denen eine Metallzunge durch die hereinströmende Luft in Schwingung versetzt und der entstehende Klang durch einen Resonanzkörper verstärkt wird, gab es noch nicht und selbst die Mixturen, die Klangkrone jeder Orgel, präsentierten sich deutlich zurückhaltender. Klangpracht war damit zu erzeugen, doch entfaltete sich diese Pracht fundamental

31 Praetorius: Syntagma musicum, 1619, II, S. 105.

32 Williams 1980, S. 730.

33 Brief an den Verfasser vom 4. Dezember 2020; vgl. Zimmermann 2019.

34 Das älteste erhaltene zweimanualige Instrument ist die Innsbrucker Hofkirchenorgel von 1550.

anders als bei späteren Instrumenten (mit dem Typus der Barockorgel als Krönung). Der Klang war grundtöniger, dunkler, intensiver.³⁵

4 *Suavis concertus* – Orgelklang und seine Wahrnehmung im späten Mittelalter

In den historiographischen und hagiographischen Werken des hohen und späten Mittelalters finden sich mit Blick auf Orgeln geschichtliche Referenzen allenthalben. Sie tragen der Tatsache Rechnung, dass die Orgel nach einer ersten Blüte in der Antike fast vollständig aus dem kulturellen Bewusstsein Europas verschwunden war, um erst von Pippin dem Kurzen († 768), dem Vater Karls des Großen, wieder im Westen eingeführt zu werden. Von Kaiser Constantinus habe Pippin zusammen mit anderen wertvollen Geschenken *organas mirificas* erhalten – so etwa Adhemar de Chabannes († 1034) in seiner Chronik.³⁶ In welcher klanglichen Gestalt sich diese Instrumente präsentierten, entzieht sich unserer Kenntnis.

Doch auch technische Neuerungen im Orgelbau des ausgehenden Mittelalters zogen nicht unbedingt differenziertere Klangbeschreibungen nach sich. Blockwerksorgeln, in der alle einer Taste zugeordneten Pfeifen gleichzeitig erklingen, wurden durch Instrumente ersetzt, in denen die Pfeifen einzelner Register separat zu- bzw. abgeschaltet werden konnten.³⁷ Die Möglichkeit, unterschiedliche Klangfarben zu erzielen, stieg mit der Anzahl der Register exponentiell an. Jacob Adlung hat dies 1758 in seiner ‚Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit‘ tabellarisch festgehalten. Können mit zwei Registern drei mögliche Klangfarben ‚gemischt‘ werden, wächst diese Zahl rechnerisch bei nur zehn Registern bereits auf 1023 an, um bei 20 Registern 1048575 Möglichkeiten zu erreichen.³⁸ Kaum eine Orgel erreichte aber im späten Mittelalter oder in der Frührenaissance diesen Registerbestand.

35 Die in der Forschung immer wieder angeführte Orgel in der Basilique de Valère im schweizerischen Sitten (Sion, Wallis) mag vielleicht einige Jahre älter als diejenige im ostfriesischen Rysum sein, doch sind dort sehr viel weniger Originalpfeifen erhalten, vgl. Jacob u. Hering-Mitgau 1991. Williams 1980, S. 732, macht darauf aufmerksam, dass man im Orgelbau zunächst wohl nur offene Metallpfeifen verwendete, seit dem 14. Jahrhundert aber verstärkt Blei einsetzte. Aussagen der Art „plom per las horguenas“ für die Franziskanerkirche in Avignon (1372) legen dies nahe, vgl. hierzu Williams 1980, S. 732.

36 Ademarus Cabannensis: *Chronicon*, lib. I, cap. 58, l. 1. Ähnlich die *Annales Blandienses*, S. 7 und die *Annales Lobienses*, S. 228; vgl. zu einem Orgelgeschenk an Karl den Großen Bittermann 1929.

37 Ellerhorst 1936, S. 645–649.

38 Adlung 1758, S. 603f. (cap. VIII: Von dem Gebrauch der Register).

Orgeln waren im späten Mittelalter nicht mehr allein in großen Kathedralen und Abteikirchen zu finden, wo finanzstarke Bischöfe, Domkapitel und monastische Kommunitäten bisher für repräsentative Instrumente gesorgt hatten. Auch in (größeren) Pfarrkirchen waren sie verstärkt vorhanden. Dort wirkten sie inklusiv in dem Sinne, dass von ihrem Klang auch diejenigen Laien erreicht wurden, die sich bisher schwer damit getan hatten, der gesungenen Liturgie des Klerus (von weither) zu folgen. Orgeln waren zumeist näher an der Gemeinde positioniert und setzten sich mit ihrem grundtönigen Klang auch in akustisch heiklen Räumen besser durch. Die Orgel leistet damit einen Beitrag zur sozialen Kohäsion und verwirklichte das, was von Augustinus (unter Rückgriff auf Cicero) in seinem ‚Gottesstaat‘ folgendermaßen formuliert worden war: „Das, was von den Musikern im Gesang als Harmonie bezeichnet wird, entspricht innerhalb der *civitas* der Eintracht“ (*quae harmonia a musicis dicitur a cantu, eam esse in civitate concordiam*).³⁹ Florus von Lyon († um 860) übertrug diese Wirkkraft bereits in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts auf die instrumentale Praxis, wenn er unter Rückgriff auf Augustinus davon sprach, dass die miteinander verbundenen Orgelpfeifen eine Harmonie erzeugten, die der rechten Eintracht diene.⁴⁰ Auch Petrus Lombardus († 1160) war es in seinem Psalmenkommentar mit Blick auf Psalm 150 wichtig zu betonen, dass das Gotteslob *in organo* die Einheit in der Vielfalt symbolisiere (*in concordi diversitate*).⁴¹

Gesellschaftlich inklusiv wirkten Orgeln freilich auch auf andere Weise: Orgelbau wurde zur gemeinsamen Anstrengung, in die neben Klöstern und Kapiteln nun auch Kirchenbauhütten, Stadtmagistrate und die städtische Bevölkerung eingebunden waren. Orgeln wurden zu Prestigeobjekten, die auf Grund ihrer klanglichen und visuellen Monumentalität von der wirtschaftlich-kulturellen Potenz der Gemeinden bzw. Städte zeugten. Auf die Qualität der Ausführung und des Klangs wurde geachtet.⁴² Orgelgehäuse bzw. -prospekte wurden vor diesem Hintergrund immer wichtiger. Ersterem kam dabei auch akustische Bedeutung zu, diente es doch nicht nur dem Schutz des Pfeifenwerks, sondern lenkte ebenso den Klang und trug zur Verschmelzung der Stimmen bei.⁴³

³⁹ Augustinus: *De civitate Dei*, cap. II, 21.

⁴⁰ Florus Lugdunensis: *Collectio ex dictis XII*, S. 94: *Armonia est, cum fistulae organi per ordinem copulatae legitimae tenent gratiam cantilenae cordarum que aptus seruat ordo concordiam.*

⁴¹ Petrus Lombardus: *Commentarium in Psalmos*, Sp. 1293: *Et laudate eum in chordis, id est in carne jam a corruptione liberata, quam ante per tympanum significaverat; et organo, id est in concordi diversitate.*

⁴² Perina 2020; ders. 2013.

⁴³ Aussagen in dem auf die Zeit um 1110–1140 zu datierenden Orgelbau-Traktat des Benediktiners Theophilus (‚*De diversis artibus*‘) machen es wahrscheinlich, dass es noch im 12. Jahrhundert kein die gesamten Pfeifen umschließendes Orgelgehäuse gab, vgl. Williams 1990, Engen 1980.

Hinweise auf subjektiv empfundene Schwächen bzw. Stärken des Orgelklangs geben Orgelgutachten, die anlässlich der Abnahme von Instrumenten verfasst wurden und seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Im Falle des Orgelneubaus in der Kirche Santa Maria Maggiore in Bergamo urteilte etwa Giovanni da Mercatello 1455 wenig schmeichelhaft, die Pfeifen seien stumm, taub und würden sich aneinander reiben (*sunt mute, surdes et frixose*).⁴⁴ Man setzte auf einen ‚harmonischen‘ Klang, in dem jede Pfeife aufeinander abgestimmt war. Damit sollte das akustisch verwirklicht werden, worauf ein Gemeinwesen gründete: Eintracht und Harmonie. Auf akustische Gegebenheiten reagierte man dabei sensibel. So wurde 1481 in der Kollegiatskirche von Saint-Omer wohl auch deshalb ein neues Instrument gebaut, weil zusammen mit der Erweiterung der Kirche die Gewölbe erhöht worden waren: Der Klang der alten Orgel vermochte den neuen Kirchenraum akustisch nicht mehr zu füllen, der ‚alte‘ Orgelklang wurde als unbefriedigend empfunden.⁴⁵ Architektonische und klangliche Beschreibungen von Orgeln konnten im späten Mittelalter ineinanderfließen. Thomas von Chobham († c. 1230) beschrieb die Orgel als ein Instrument, das „gleich einem Turm zusammengesetzt ist, in dem viele eiserne (*eree*) Pfeifen unterschiedlicher Stimmen zusammengeführt werden, die einen süßen Klang (*suavis concentus*) ergeben“.⁴⁶

5 Orgelklang oder: von Verzückung und Verwirrung

Es sind vor allem zwei Bibelverse, die im späten Mittelalter das Bild von der Orgel und den mit ihr zu verbindenden Gefühlsregungen vorgaben. Das alttestamentarische Buch Hiob bildet dabei überraschenderweise die positive Seite des sensoriiellen Diptychons ab: „Sie jauchzen mit Pauken und Harfen und sind fröhlich mit Flöten“ (*tenent tympanum et citharam et gaudent ad sonitum organi*) (Iob 21, 12). Der Psalmist hingegen, hinter dem man im Mittelalter niemand anderen als König David, den *organista Dei*, vermutete, klagt und jubelt gleichermaßen: „Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die daselbst sind“ (*In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra*) (Ps 136, 2), „Lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen“ (*laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo*) (Ps 150, 4). Dass der biblische Text auf unterschiedliche

⁴⁴ Donati 2007, S. 12; vgl. zu weiteren Fällen Perina 2020, S. 55f.

⁴⁵ Kirkman 2013.

⁴⁶ *Organum autem est instrumentum ad modum turris conpositum, in quo ordinantur multe fistule eree diuersarum uocum, ex quibus fit suavis concentus.* Thomas de Chobham: *Summa de commendatione et extirpatione uirtutum*, cap. 1, l. 1317. Ähnlich bei Petrus Lombardus: *Commentarium in Psalmos*, Sp. 1292: *Organum est quasi turris fistulis diuersis fabricata, flatu follium sonans.*

Musikinstrumente, sicherlich aber nicht auf das Instrument Orgel verwies, wurde nicht weiter kommentiert.

Für Guillaume Durand (Guillelmus Durandus) († 1296), der mit seinem ‚Rationale divinatorum officiorum‘ einen der liturgischen Bestseller des Mittelalters schuf, war klar, dass gleich wie das in Ps 136 im babylonischen Exil klagende Volk Israel seine *organa* als Zeichen der Trauer nicht verwendete, man in der Fastenzeit auch keine Orgeln in den Kirchen erklingen lassen dürfe.⁴⁷ Im Umkehrschluss heißt dies dann doch aber, dass der Orgelklang mit einer Gefühlsregung nicht verbunden sein sollte: der Klage bzw. der Trauer. Der Dominikaner Jacobus de Voragine, der 1298 als Erzbischof von Genua starb und mit seiner Sammlung von Heiligenleben, der ‚Legenda aurea‘, das lateinische Mittelalter maßgeblich prägte, geht noch weiter und verbindet den Orgelklang (unter Rückgriff auf Hiob 21, 12–15) mit denjenigen, die egoistisch der Optimierung ihrer eigenen Lebensentwürfe ihre gesamte Energie widmen. Sie werden als *deliciosi et dissoluti* bezeichnet. Das *sonitum organi* bildet das akustische Hintergrundrauschen ihrer selbstbezogenen, gottlosen, weil allein auf die freudvollen Seiten des Lebens hin ausgerichteten Aktivitäten und ist Ausdruck einer *falsitas mundana* – eine Thematik, die sich in Zeiten der Umkehr und Buße wie der Fastenzeit hervorragend eignet.⁴⁸ Pierre d’Auvergne (Petrus de Alvernia, † 1304), der Theologie am Pariser *Collège de Sorbon* unterrichtete und dem Domkapitel angehörte, riet dringend von der Verwendung von Orgeln ab, würden sie doch aufgrund ihrer Größe und der *confusio soni* die Geister verwirren und nicht zur Seelenerhebung beitragen, die man sich doch im Gottesdienst erhoffe.⁴⁹

Im franziskanischen Umfeld war man dem Orgelklang und den Gefühlsregungen, die er auslösen konnte, sehr viel gewogener. In den ‚Instructiones‘ der Angela da Foligno († 1309) findet sich die Beschreibung, wie die Franziskanertertiarin während des zentralen Momentes des Messgeschehens entrückt wurde, nämlich während der Elevation der Hostie, beim Klang der Orgel, die das

⁴⁷ Guillelmus Duranti: *Rationale diuinarum officiorum*, lib. 6, cap. 39, par. 1, l. 14; lib. 6, cap. 64, par. 4, l. 44.

⁴⁸ Jacobus de Voragine: *Quadragesimale*, sermo 58. Den besten Überblick über Leben und Werk liefert Casagrande 2004. Aktuell stehen die Predigten des Jacobus im Fokus des wissenschaftlichen Interesses, vgl. Hevelone 2010. Eine internationale Forschergruppe widmet sich interdisziplinär der Erforschung dieses umfangreichen Predigtwerks, vgl. *Sermones.net*. Édition électronique d’un corpus de sermons latins médiévaux. www.sermones.net/node/23 (Zugriff: 03.05.2022).

⁴⁹ Petrus de Alvernia: *Continuatio Thomae de Aquino*, S. 431: *Nec etiam utendum est organis quae propter magnitudinem, sed et confusionem soni confundunt spiritus, sicut cythara et siquid alterum tale est; sed illis magis utendum est, quae bene disponunt auditores secundum corpus et secundum animam ad mores, aut ad ludos musicos, aut alios qui eis proportionantur.*

Sanctus intonierte.⁵⁰ Der Minderbruder und wortgewaltige Prediger Guibert de Tournai († 1284) ging davon aus, dass sich die Drangsale menschlicher Existenz dann besser ertragen ließen, wenn „im Geist der Devotion die Pfeifen (unserer) Orgeln (bzw. Organe) erfüllt werden und in Harmonie erklingen“.⁵¹ Und in den Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen ‚Actus beati Francisci et sociorum eius‘ wird die Bedeutung des Orgelklangs für eine der zentralen Gestalten der frühen Bettelordensbewegung, Clara von Assisi, eigens hervorgehoben. Sie lauschte in der Mutterkirche der Franziskaner, San Francesco zu Assisi, nicht nur dem Gesang der Brüder, sondern auch der Orgel – und sie tat dies mit Genuss (*luculenter*).⁵²

Idealiter verbanden Orgeln die irdische mit der himmlischen Sphäre. Orgelklang wurde als Mittel verstanden, einen Widerschein göttlicher Harmonie akustisch zu erleben bzw. zu durchleben. Harmonie bedeutet Ordnung. Girolamo Savonarola († 1498) fasste dies in die Wendung:

Die gesamte Welt ist wie eine Harmonie und wie eine Orgel aufgebaut: Sie verfügt über Tenor, Sopran und Kontra (Tenor) und ist gut aufeinander abgestimmt. Wenn du ein solches Instrument hast und nur eine Saite [gemeint ist die Pfeife, RL] entfernst, führt dies zu vollständiger Missstimmung und zum Verderben der Ordnung.⁵³

6 Das Zusammenspiel von Stimme und Orgel: die alternatim-Praxis

„Das Wort ward Fleisch“ – und so ist es der Gesang, ist es die menschliche Stimme, die das Instrument par excellence für das Gotteslob darstellt. Dies mag auch ein Grund für die alternatim-Praxis gewesen sein, d. h. den Wechsel zwischen Chor

50 Angela da Foligno: Il libro della beata Angela da Foligno, S. 486: *Unde die Dominico ante festum Indulgentiae in missa quae cantabatur in altari reverendissimae Virginis, ecclesiae superioris beati Francisci, circa elevationem Corporis Domini, organis cantantibus angelicum hymnum ‚Sanctus, Sanctus, Sanctus‘ etc., ab ipsa maiestate summi et increati Dei sic fuit anima in ipsum increatum lumen absorpta et assumpta et a se tracta cum tanta mentis fruitione et illustratione, quod omnino est ineffabile totum.*

51 Guibertus Tornacensis: De morte, S. 157: *Constituti igitur in maris magni periculis, in campo certaminis, in uie laboriose miseris et, si obiciamur demoniis, uincemus omnifariam, si deuotionis spiritu fistulas organorum impleuerimus, si celesti susurrio dulcem deuotionis pulsauerimus symphoniam;* vgl. Casagrande 2005.

52 Actus beati Francisci, cap. 42, par. 4: *Sed Dominus Jesus, volens hanc suam sponsam fidelissimam consolari, fecit eam in ecclesia Sancti Francisci tam in matutinis quam in missa et in omni festiva solemnitate spiritu praesentialiter interesse; ita quod tam cantum fratrum quam organa usque ad finem missae luculenter audivit.*

53 Savonarola 1956, S. 292. Eigene Übersetzung.

und Orgel innerhalb der Liturgie.⁵⁴ Offiziell zwar erst Mitte des 16. Jahrhunderts anerkannt, handelte es sich zu diesem Zeitpunkt aber bereits um ein musikalisch-liturgisches Gestaltungsmoment, das spätestens dann Einzug in den Gottesdienst gehalten hatte, als Orgeln nach der Aufgabe des Blockwerk-Prinzips zur klanglichen Differenzierung in der Lage waren.⁵⁵ Nicht zufällig entstammt der Großteil der frühen überlieferten alternatim-Stücke dem deutschen Raum, wo sich die Technik des Orgelbaus entscheidend weiterentwickelt hatte.⁵⁶ Die Tatsache, dass Orgel und menschliche Stimme eng aufeinander Bezug nehmen, wurde bereits sehr früh immer wieder thematisiert. Honorius von Autun († 1150/51) sagt in seiner ‚Gemma animae‘, dass während der Messfeier Orgeln zu erschallen pflegen, dass der Klerus singt und das Volk laut ruft (*unde solemus adhuc in officio sacrificii organis concrepare, clerus cantare, populus conclamare*).⁵⁷ Die Trias *concrepare – cantare – conclamare* bezeichnet dabei unterschiedliche Formen lautlicher Äußerungen, die jeden der Akteure während des Messgeschehens charakterisieren. Im ‚Roman de Brut‘ des Wace († nach 1174), einer Übertragung der ‚Historia regum Britanniae‘ des Geoffrey of Monmouth ins Französische, liest sich das versifiziert (ohne Bezug auf die Laien) ganz ähnlich. Orgeln erklangen, Kleriker sangen und führten *organa* auf (*orguener*), Stimmen senkten und hoben sich: *Quant li messe fu commensie | qui durement fu essaucie | mout oissiés orgues sonner | Et clerics chanter et orguener | Voiz abaissier et voiz lever | Chant avaler et chant monter*.⁵⁸

Der begrenzte Tonumfang der Orgeln, genauer: ihr beschränkter Manualumfang, d. h. die Zahl der zur Verfügung stehenden Tasten, muss zu einigen Problemen im Zusammenspiel mit weiteren Gesangsakteuren im Gottesdienst geführt haben. Zwar wurden bereits im 11. Jahrhundert zwei Oktaven überschritten, drei Oktaven dürften allerdings erst sehr viel später zur Verfügung gestanden haben. Transponieren, d. h. die Übertragung einer Melodie in eine andere Tonart, war für den Organisten in Ermangelung chromatischer, die einzelnen Halbtonschritte bezeichnender Tasten (mit Ausnahme des *h rotundum* [=b]) ausgesprochen schwierig. In den meisten Fällen dürften allein Quint- bzw. Quarttranspositionen in Frage gekommen sein. Erst als im Laufe des 14. Jahrhunderts immer mehr chromatische

54 Das Generalkapitel der Dominikaner, das 1536 in Lyon zusammentrat, verfügte, dass an hohen Festtagen (an denen die Orgel spielte), die Brüder Gloria und Credo entweder alleine singen, oder sich mit der Orgel abwechseln sollten, vgl. *Acta capitulorum generalium*, IV, S. 30: *Item ordinantes mandamus, quod diebus festivis, dum pulsantur organa, fratres cantent totum credo et gloria in excelsis vel secum vel cum organis alternatim, et nullatenus permittant totum ab organo decantari. Versiculus vero organi ab uno fratre distincte et intelligibiliter audiente choro dicatur.*

55 Schrade 1942.

56 Wye 1980; Bowles 1957; ders. 1962.

57 Honorius Augustodunensis: *Gemma animae*, Sp. 556C.

58 Zitiert nach Chailley 1937, S. 8.

Tasten hinzukamen, hätte so etwas überhaupt im Bereich des Möglichen gelegen.⁵⁹ Weniger störanfällig war das Musizieren im Wechsel, eine Praxis, in der Orgel und Stimme(n) gleichberechtigt abwechselnd zu Gehör kamen, die *alternatim*-Praxis.

Dazu ein Beispiel: Zur Einweihung des Orgelneubaus in Saint-Omer 1481 waren eigens ein Organist und einige Sänger aus Théroouanne angereist. Da die Orgel viel zu weit entfernt von den Sängern platziert war, um sie begleiten zu können, muss im Umkehrschluss wohl davon ausgegangen werden, dass damals *alternatim* musiziert wurde, dass also die Stücke des *Messordinariums* abwechselnd von Chor und Orgel bestritten wurden.⁶⁰ Der Bischof von Orvieto war sich der Erwartungshaltung des Laienvolkes bewusst: Es wollte nicht mehr nur altehrwürdigem gregorianischem Choral lauschen, sondern durch Gesang, Orgelspiel und Zeremonien angelockt und erbaut werden.⁶¹ Orgelmusik könne die Herzen der Lauen (*tepidi*) bewegen, meinte auch Thomas von Kempen († 1471).⁶²

Die Knappheit eines Gutes steigert seinen Wert. Dies dürfte im Falle der Orgel nicht anders gewesen sein, erklang sie doch (zumindest im nicht-monastischen Umfeld) ausschließlich an Sonn- und Feiertagen.⁶³ Etwas von dieser Tradition vermittelt sich auch heute noch mit Blick auf Frankreich, wo sämtliche Kathedralen und größeren Pfarrkirchen über ein großes Instrument (*les Grandes Orgues*), zumeist auf der Westempore stehend, daneben aber auch noch über eine Chororgel (*Orgue de chœur*) verfügen. Die Hauptorgel erklingt dort noch heute nur an Sonn- und Festtagen. Mitunter sind es die erhaltenen Anstellungsverträge von Organisten, die nicht nur das Quantum der zu spielenden Messen angeben, sondern ebenfalls Rückschlüsse auf die erwarteten Registrierungen, d. h. die Klanggestaltung, erlauben. In St. Gallen etwa finden sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in einer Anstellungsurkunde dezidiert liturgische Hinweise zu Registrierungen: Nicht nur die Lautstärke der Orgel sollte vom jeweiligen Festgrad abhängen (je höher, desto lauter), sondern auch die Geschwindigkeit, mit der zu spielen war (je höher der Rang des Zelebrierenden, desto langsamer).⁶⁴ In der Pariser Kathedrale Notre-Dame offenbart der Arbeitsvertrag, den man 1415 dem neuen Organisten Heinrich von Sachsen vorlegte, dass man von ihm Orgeldienste an

59 Meeüs 2014. Der Umfang der beiden Oktaven reichte zumeist von c^0 – c^2 , später wurden die tieferen Töne bis F hinzugefügt, die sog. ‚kurze Oktave‘, vgl. Riedel 1992, I, S. 15f.

60 Vgl. Kirkman 2013, S. 108f.

61 Gallo u. Mantese 1964, S. 28: *Cum ecclesiis cathedralibus moris sit pro ipsarum dignitate et ornatu cantores habere et maxime hoc tempore quo cives homines non tantum devota oratione moventur, quos nunc cantu, nunc organis, nunc ceremoniis ad ecclesiam allicere opus est [...].*

62 Thomas a Kempis: *Doctrinale iuvenum*, S. 193: *Organa musicorum in ecclesia movent corda tepidorum, ad optanda aeterna praemia beatorum.*

63 Vgl. hierzu Reitemeier 2005, S. 280–284; ders. 2020.

64 Vgl. Körndle 2001.

denjenigen 23 Festen verlangte, an denen die großen Glocken geläutet wurden. Angesprochen waren damit allein die Hochfeste.⁶⁵ Regelmäßiges Spiel auch an Sonntagen gehörte erst ab dem 17. Jahrhundert zu den Dienstpflichten der Pariser Kathedralorganisten.

7 Schlussbemerkungen

Geschichtsforschung soll einen Beitrag dazu liefern, aufzuzeigen „wie es eigentlich gewesen ist“. Über Leopold von RANKES († 1886) Postulat ist über ein Jahrhundert mit all seinen Brüchen und *turns* hinweggegangen. Die Geschichte der Erzeugung und Rezeption von Klängen und Tönen (*sound*) ist inzwischen ein unbestritten „boomendes Forschungsfeld.“⁶⁶ Das Mittelalter aber sperrt sich nicht nur aufgrund der vergleichsweise mageren Quellenbasis gegen einen einfachen Zugang zu dieser Rezeption. Klang verweist – zumal im hochsymbolisch aufgeladenen Kirchenraum – stets auch auf das Andere, das Größere, das, was irdische Töne und Klänge übersteigt. *Suavis concentus, milliflua melodia* und andere Begrifflichkeiten, die ein organologisches Klangerlebnis (scheinbar) evozieren, sind zunächst einmal vor dem Hintergrund der Funktionalität jeder Musik im Kirchenraum zu sehen, die allein dem Gotteslob dient. *Organum ad laudes invitavit* brachte dies Sicard von Cremona († 1215) einst auf den Punkt.⁶⁷ Es kann also kaum verwundern, dass das, was als Beschreibung realer Klangerlebnisse erscheint, sich sprachlich eng an das anlehnt, was in Bibelkommentaren und einer Vielzahl von Pastoralia die Herrlichkeit Gottes mit ohne Unterlass jubelnden himmlischen Heerscharen charakterisiert.

Volker MERTENS meinte dazu einst völlig zu Recht: „Die Musik vermittelt Heil, weil sie Teilhabe am himmlischen Gesang der Engel bedeutet und sie ist gleichzeitig Ausdruck der Freude über diese Gemeinschaft, Kommunikation mit der Transzendenz wie Kommunikation über die Transzendenz.“⁶⁸ Inwieweit sich dieses Postulat konkret in der musikalischen Praxis, d. h. dem Spiel des Organisten und seinem Umgang etwa mit Verzierungen, niederschlug, ist aber unklar.⁶⁹ Die Orgel,

⁶⁵ Dies waren: Weihnachten, Stephanus, Beschneidung Christi, Epiphania, Reinigung Mariae, Verkündigung, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis, Fronleichnam, Translation des Hl. Marcel, Johannistag, Peter und Paul, Maria Magdalena, Mariae Himmelfahrt samt Oktavfest (Patrozinium der Kathedrale), Geburt Mariens samt Oktavfest, Gandulphus, Allerheiligen, Martin, Nikolaus, vgl. Sandron 2021.

⁶⁶ Missfelder 2018; vgl. auch ders. 2015.

⁶⁷ Sicardus Cremonensis: *Mitralis de officiis*, S. 588.

⁶⁸ Mertens 2015, S. 65.

⁶⁹ Marshall 1995.

deren Klang den Bereich irdischer Sensorik übersteigt, bildet eine Brücke, die das Unten irdischer Drangsal mit dem Oben himmlischer Herrlichkeit verbindet. Sie tut dies mit Hilfe eines Klanges, dessen Produktion selbst eine tiefere Symbolik in sich birgt. Aus einer Vielzahl von Pfeifen entsteht harmonische Einheit. Im Umkehrschluss bedeutet dies: Dort, wo einer sündigte, war bald auch die gesamte Gemeinschaft der Gläubigen von der Sünde betroffen. Giordano da Pisa brachte dies in einer 1305 gehaltenen Karfreitagspredigt auf den Punkt: „Wenn es in der Orgel auch nur eine Pfeife gibt, die falsch steht oder defekt ist, dann verdirbt sie alle anderen“ (*negli organi, se pur uno cannone v'è, che stea male o sconcio, tutti gli altri guasta*).⁷⁰ Im späteren 15. Jahrhundert waren die Zeitgenossen der Ansicht, dass Orgeln dazu in der Lage waren, Eintracht nicht nur akustisch, sondern auch visuell zu symbolisieren. Während Thomas von Kempen den *dulcis sonus* der Orgel in Beziehung zum einträchtigen Psalmengesang der Mönche setzte,⁷¹ wurde im zum Erzbistum Prag gehörenden Kloster der Augustinerchorherren in Glatz die 1453 überholte Orgel (höchstwahrscheinlich die Flügeltüren) bemalt und mit einem Bildprogramm versehen, das die 1466 im Kloster lebenden Fratres (*tunc in domo existentes*) in trauter Eintracht vereint zeigte.⁷²

Nicht nur Baudri de Bourgueil hat das symbolische Kapital der Orgel mit ihrer spezifischen Klangerzeugung erkannt und letztendlich erfolgreich dazu angemahnt, ihr Potential zu nutzen. Der Klang der Orgel, der *suavis concentus*, wurde zum auf die menschliche Gefühls- und Wahrnehmungswelt zugeschnittenen Mittel christlicher Verkündigung. In der Sicht der Zeitgenossen wurde durch menschlichen Erfindungsgeist ein Fenster in eine Existenz aufgestoßen, die ewige Seligkeit verhiess.

70 Giordano da Pisa: *Quaresimale fiorentino*, S. 414.

71 Thomas a Kempis: *Doctrinale iuvenum*, S. 194: *Sicut fistulae multae in organo dulcem sonum reddunt audientibus; sic multi fratres concorditer psallentes valde placent Deo: et omnibus caeli civibus.*

72 *Cronica monasterii canonicorum regularium (S. Augustini)*, S. 179: *De organo in ecclesia monasterii depicto.*

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Acta capitulorum generalium ordinis fratrum Praedicatorum. Bd. 4. Hrsg. v. Benedikt Maria Reichert (Monumenta ordinis fratrum praedicatorum historica 9). Rom 1901.
- Actus beati Francisci et sociorum eius. Hrsg. v. Marino Bigaroni u. Giovanni M. Boccali. Assisi 1988.
- Ademarus Cabannensis:** Chronicon. Hrsg. v. Pascale Bourgain (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 129). Turnhout 1999.
- Aelred of Rievaulx:** Speculum caritatis. In: Aelredi Rievallensis Opera Omnia. Hrsg. v. Anselm Hoste u. Charles H. Talbot (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 1). Turnhout 1971, S. 1–161.
- Aelred of Rievaulx:** Spiegel der Liebe. Übers. v. Hildegard Brem (Texte der Zisterzienser-Väter 2). Eschenbach 1989.
- Aelred of Rievaulx:** The Mirror of Charity. Transl. by E. Connor. Kalamazoo 1990.
- Alexander Neckam:** Sacerdos ad altare. Hrsg. v. Christopher J. McDonough (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 227). Turnhout 2010.
- Angela da Foligno:** Il libro della beata Angela da Foligno. Hrsg. v. Ludger Thier u. Abele Calufetti (Spicilegium Bonaventurianum 25). Grottaferrata 1985.
- Annales Blandienses.** In: Les annales de Saint-Pierre de Gand et de Saint-Amand. Hrsg. v. P. Grierson (Commission royale d'histoire, série IV, Publications in 8°). Brüssel 1937, S. 1–27.
- Annales Lobienses. Hrsg. v. Georg Waitz (MGH SS 13), Hannover 1881, S. 226–235.
- Augustinus:** De civitate Dei. Hrsg. v. Bernhard Dombart u. Alfons Kalb (Corpus Christianorum, Series Latina 47/48). Turnhout 1955.
- Baudri de Bourgueil:** Itinerarium sive epistola ad Fiscannenses. In: Arthur du Monstier (Hg.): Neustria pia seu de omnibus et singulis abbatibus et prioratibus totius Normaniae. Rouen 1663, S. 227–233.
- Baudri de Bourgueil:** Itinerarium sive epistola ad Fiscannenses. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia latina 166). Paris 1854, Sp. 1173A–1182B.
- Cronica monasterii canonicorum regularium (S. Augustini) in Glacz. Hrsg. v. Wojciech Mrozowicz. Breslau 2003.
- Florus Lugdunensis:** Collectio ex dictis XII Patrum. Hrsg. v. Paul-Irénée Fransen u. Bertrand Coppeters 't Wallant (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 193A). Turnhout 2002.
- Frithegodi monachi breviliquium vitae beati Wilfredi et Wulfstani Cantoris narratio metrica de sancto Swithuno. Hrsg. v. Alistair Campbell. Zürich 1955.
- Giordano da Pisa:** Quaresimale fiorentino. 1305–1306. Hrsg. v. Carlo Delcorno (Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca). Florenz 1974.
- Giraldus Cambrensis:** Itinerarium Kambriae et Descriptio Kambriae. Hrsg. v. James F. Dimock (Giraldi Cambrensis opera VI, Rolls Series 21/6). London 1868.
- Guibertus Tornacensis:** De morte. Hrsg. v. Charles Munier (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 242). Turnhout 2011.
- Guillelmus Duranti:** Rationale diuinorum officiorum. Hrsg. v. A. Davril u. Timothy M. Thibodeau (Corpus Christianorum.

- Continuatio Mediaevalis 140A).
Turnhout 1998.
- Honorius Augustodunensis:** Gemma animae. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia latina 172). Paris 1854, Sp. 543–738.
- Hugo de Sancto Victore:** Didascalicon de studio legendi. Hrsg. v. Charles H. Buttimer. Washington 1939.
- Iacobus de Voragine:** Quadragesimale, sermo 58 (Feria IV quarte hebdomade quadragesime, 2/2). http://sermones.net/thesaurus/document.php?id=jvor_252 (Zugriff: 10.02.2022).
- Iacopo da Varazze:** Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Hrsg. v. Giovanni Paolo Maggioni (Edizione nazionale dei testi mediolatini 20). Florenz 2007.
- Iohannes Scotus seu Eriugena:** Expositiones in hierarchiam caelestem. Hrsg. v. Jeanne Barbet (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 31). Turnhout 1975.
- Petrus de Alvernia:** Continuatio Thomae de Aquino In octo libros Politicorum Aristotelis expositionis. Hrsg. v. Cesare A. Musatti. Rom, Turin 1951.
- Petrus Lombardus:** Commentarium in Psalmos. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia latina 191). Paris 1854, Sp. 55–1296.
- Praetorius, Michael:** Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1619 (ND Kassel 2013).
- Savonarola, Girolamo:** Prediche sopra l'Esodo. Hrsg. v. Pier Giorgio Ricci (Edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola). 2. Bde. Rom 1955–1956.
- Sicardus Cremonensis:** Mitrals de officiis. Hrsg. v. Gábor Sarbak u. Lorenz Weinrich (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 228). Turnhout 2008.
- Thomas de Aquino:** In Aristotelis librum De anima commentarium. Hrsg. v. Angelus M. Pirota. Rom 1959.
- Thomas de Chobham:** Summa de commendatione et extirpatione uirtutum. Hrsg. v. Franco Morenzoni (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 82B). Turnhout 1997.
- Thomas Cisterciensis:** Commentariorum in cantica canticorum libri XII. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia latina 206). Paris 1855, Sp. 15–862.
- Thomas a Kempis:** Doctrinale iuuenum. In: Opera omnia. Bd. 4. Hrsg. v. Joseph Pohl. Freiburg 1918.

Forschungsliteratur

- Adlung, Jakob:** Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758 (ND Kassel 1953).
- Alves, Alessio Alonso:** Sermons, Preaching and Liturgy. Practices, Research Methods, and the Case of Giordano da Pisa. In: Medieval Sermon Studies 62 (2018), S. 3–16.
- Bisanti, Armando:** Balderico di Bourgueil. Vita, Opere, Status quaestionis, Bibliografia. <https://www.academia.edu/9264867>
- BISANTI_Balderico_di_Bourgueil_vita_opere_status_quaestionis. (Zugriff: 10.01.2022).
- Bittermann, Helen Robbins:** Hārūn Ar-Rashīd's Gift of an Organ to Charlemagne. In: Speculum 4 (1929), S. 215–217.
- Bowles, Edmund A.:** Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages? In: Galpin Society Journal 10 (1957), S. 40–56.
- Bowles, Edmund A.:** The Organ in the Medieval Liturgical Service. In: Revue belge de musicologie 161 (1962), S. 13–29.

- Buchmüller, Wolfgang Gottfried:** Die Askese der Liebe. Aelred von Rievaulx und die Grundlinien seiner Spiritualität (Quellen und Studien zur Zisterziensersliteratur 4). Langwaden 2001.
- Burton, Pierre-André:** Aelred de Rievaulx (1110–1167). Essai de biographie existentielle et spirituelle. Paris 2010.
- Casagrande, Carla:** Iacopo da Varazze. In: Dizionario Biografico degli Italiani 62 (2004), S. 92–102.
- Casagrande, Carla:** Le roi, les anges et la paix chez le franciscain Guibert de Tournai. In: Rosa Maria Dessì (Hg.): Prêcher la paix et discipliner la société. Italie, France, Angleterre (XIII^e–XV^e siècles). Turnhout 2005, S. 141–153.
- Chailley, Jacques:** Un clavier d’orgue à la fin du XII^e siècle. In: Revue de musicologie 61 (1937), S. 5–11.
- Delcorno, Carlo:** Società e pubblico nelle prediche di Giordano da Pisa. In: Rivista di storia e letteratura religiosa 10 (1974), S. 251–304.
- Dinzelsbacher, Peter:** Structures and Origins of the Twelfth-Century ‘Renaissance’ (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 63). Stuttgart 2017.
- Donati, Pier Paolo:** L’arte degli organi nell’Italia del Quattrocento IV. Gli ideali sonori, i protagonisti. In: Informazione organistica 19 (2007), S. 3–55.
- Ellerhorst, Winfred:** Handbuch der Orgelkunde. Bd. 3. Einsiedeln 1936 (ND Buren 1986).
- Engen, John van:** Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz. The Manual Arts and Benedictine Technology in the Early Twelfth Century. In: Viator 11 (1980), S. 147–163.
- France, James:** The Cistercians in Medieval Art. Stroud 1998.
- Gallo, Alberto u. Giovanni Mantese:** Ricerche sulle origini della Cappella musicale del Duomo di Vicenza (Civiltà veneziana, Saggi 15). Venedig, Rom 1964.
- Gaposchkin, Marianne Cecilia:** Between Historical Narration and Liturgical Celebrations. Gautier Cornut and the Reception of the Crown of Thorns in France. In: Revue Mabillon 91 (2019), S. 91–145.
- Gazeau, Véronique:** Note sur l’orgue de Fécamp. Extrait de la lettre de Baudri de Bourgueil aux moines de Fécamp. In: De part et d’autre de la Normandie médiévale. Recueil d’études en hommage à François Neveux. Cahiers des Annales de Normandie 35 (2009), S. 347–351.
- Grünberg, Angela:** Philosophie. In: Daniel Morat u. Hansjakob Ziemer (Hgg.): Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart 2018, S. 145–150.
- Hevelone, Suzanne Judith:** Preaching the Saints. The Legenda aurea and sermons de sanctis of Jacobus de Voragine. Boston 2010.
- Hibberd, Lloyd:** Giraldus Cambrensis and English “Organ” Music. In: Journal of the American Musicological Society 8 (1955), S. 208–212.
- Holschneider, Andreas:** Die Organa von Winchester. Hildesheim 1968.
- Hüschen, Heinrich:** Die Orgel im Symboldenken des Mittelalters. In: Christoph Wolff (Hg.): Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag. Kassel, Basel, London 1985, S. 78–86.
- Huglo, Michel:** Les débuts de la polyphonie à Paris. Les premiers organa parisiens. In: Ders.: Chant grégorien et musique médiévale (Variorum Collected Studies Series 814). Aldershot 2005, S. 93–163.
- Jacob, Friedrich, Mane Hering-Mitgau, Albert Knoepfli u. a.:** Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion. Zürich 1991.

- Kirkman, Andrew:** Organs and Instrumental Performance at the Collegiate Church of Saint-Omer, Northern France, in the Later Middle Ages. In: Stewart Carter u. Timothy McGee (Hgg.): *Instruments, Ensembles, and Repertory, 1300–1600. Essays in Honour of Keith Polk (Brepols Collected Essays in European Culture 4)*. Turnhout 2013, S. 101–109.
- Körndle, Franz:** Orgelspiel und Orgelmusik zur Zeit des Adam Ileborgh. In: *Acta organologica* 27 (2001), S. 205–278.
- Körte, Konrad:** Die Orgel von Winchester. Rekonstruktionsversuch einzelner Teile. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 57 (1973), S. 1–24.
- Lade, Günter:** Die Orgel der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Bd. 1 (L'Orgue française 4). Lochau 1997.
- Maggioni, Giovanni Paolo:** Chastity Models in the *Legenda Aurea* and in the *Sermo-nes de sanctis* of Jacobus of Voragine. In: *Medieval Sermon Studies* 52 (2008), S. 19–30.
- Marshall, Kimberley:** An Introduction to Performing Late-Medieval Organ Music. In: *Journal of the Royal College of Organists* 3 (1995), S. 1–39.
- McGuire, Brian P.:** *Brother and Lover. Aelred of Rievaulx*. New York 1994.
- McKinnon, James W.:** The Tenth Century Organ at Winchester. In: *The Organ Year Book* 5 (1974), S. 4–19.
- Meeüs, Nicolas:** Tessitures d'orgues au Moyen Âge. Une étude préliminaire. In: Luciane Beduschi, Anne-Emmanuelle Ceulemans u. Alice Tacaille (Hgg.): *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeüs. Mélanges offerts au professeur Nicolas Meeüs*. Paris 2014, S. 235–249.
- Mertens, Volker:** Jakobus singen. Der heilige Jakob in der mittelalterlichen Musik. In: Volker Honemann u. Hedwig Röcklein (Hgg.): *Jakobus und die Anderen. Mirakel, Lieder und Reliquien (Jakobus-Studien 21)*. Tübingen 2015, S. 65–75.
- Missfelder, Jan-Friedrich:** Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound History. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66 (2015), S. 633–649.
- Missfelder, Jan-Friedrich:** Geschichtswissenschaft. In: Daniel Morat u. Hansjakob Ziemer (Hgg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018, S. 107–112.
- Noisette de Crauzat, Claude:** *L'Orgue dans la société française (Musique – Musicologie 6)*. Paris 1979.
- Perina, Hugo:** Les effets du son de l'orgue sur la société italienne de la Renaissance. In: *Sociétés & Représentations* 49 (2020), S. 49–60.
- Perina, Hugo:** L'orgue a la moderna. Diffusion d'un modèle florentin dans l'Italie renaissante (1437–1550). In: Ralf Lützelschwab (Hg.): *Actes du colloque „Formes de communication au Moyen Age“*. Université d'été de l'Institut historique allemand de Paris, juillet 2013. https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000396 (Zugriff: 10.02.2022).
- Perrot, Jean:** *L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*. Paris 1965.
- Poirel, Dominique:** Reading and Educating Oneself in the 12th Century. Hugo of Saint-Victor's *Didascalicon*. In: Cedric Giraud (Hg.): *A Companion to Twelfth Century Schools (Brill's Companions to the Christian Tradition 88)*. Leiden 2020, S. 113–140.
- Reitemeier, Arnd:** *Pfarrkirchen in der Stadt des späten Mittelalters. Politik, Wirtschaft und Verwaltung (Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Beihefte 177)*. Stuttgart 2005.

- Reitemeier, Arnd:** Städtische Pfarrkirchen als „Soundzentren“ des Mittelalters. In: Martin Clauss, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.): Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Wien, Köln, Weimar 2020, S. 291–300.
- Richards, Sarah:** Les organa de la fin du X^e et du début du XI^e siècles dans les réper-toires de Winchester et de Saint-Benoît-de-Fleury. Paris 2006.
- Riedel, Friedrich W.:** Die Orgel als sakrales Kunstwerk (Jahrbuch für das Bistum Mainz 1991/92). 3 Bde. Mainz 1992.
- Salvadó i Montoriol, Joan:** El monestir benedictí de Sant Benet de Bages. Fons documental: identificació, edició i estudi. Segles X–XI, Universitat de Lleida 2012. <http://hdl.handle.net/10803/95946> (Zugriff: 10.02.2022).
- Sandron, Dany:** Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d’une cathédrale (XII^e–XIV^e siècle). Paris 2021.
- Schneider, Matthias:** Handbuch Aufführungspraxis Orgel. Bd. 1: Vom Mittelalter bis Bach. Kassel, Basel, London 2019, S. 33–39.
- Schrade, Leo:** The Organ in the Mass of the Fifteenth Century. In: *The Musical Quarterly* 28 (1942), S. 329–336, 476–487.
- Serventi, Silvia:** Luoghi e immagini della predicazione di Giordano da Pisa. In: *Rivista di letteratura religiosa italiana* 1 (2018), S. 25–37.
- Tilliette, Jean-Yves:** Une lettre inédite sur le mépris du monde et la componction du cœur adressée par Baudri de Bourgueil à Pierre de Jumièges. In: *Revue Augustinienne* 28 (1982), S. 257–279.
- Vellekoop, Kees:** Die Orgel von Winchester. Wirklichkeit oder Symbol? In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 8 (1984), S. 183–196.
- Williams, Peter:** Organ. In: *The New Grove*, Bd. 13 (1980), S. 710–779.
- Williams, Peter:** Theophilus and Early Medieval Organ-Building. In: *The Organ Yearbook* 21 (1990), S. 95–117.
- Wye, Benjamin van:** Ritual Use of the Organ in France. In: *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), S. 287–325.
- Zimmermann, Markus:** 65 Jahre Orgelbau Ahrend 1954–2019. Regensburg 2019.

Klangliche Inszenierungen

Burgunds Herzöge als Klangkörper

Kontakt

Dr. Margret Scharrer,
Universität Bern,
Institut für Musikwissenschaft,
Mittelstrasse 43, CH-3012 Bern,
margret.scharrer@unibe.ch
<https://orcid.org/0000-0002-7687-2548>

Abstract This article analyses the staging of the Dukes of Burgundy as (sound) bodies in the 14th and 15th centuries, with some side glances at other court cultures closely related to the Burgundian Dukes. The focus is on various forms of staging and sound practices in the context of urban entrées, courtly weddings and other court rituals in which bodily sound techniques become tangible. In this context, the ducal body is examined in both a narrower and more comprehensive sense, as well as its symbolic sound forms of expression and modes of representation.

Keywords Sound; Body Practices; Ritual; Signs and Devices; Burgundy

1 Einleitung

Dass Herrschaft, Macht und Status nach unmittelbarer lautlicher Ausdrucksintensität verlangten, ist ein bekanntes Phänomen, auf das im Zusammenhang mit mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Herrschaftspraktiken und Ritualen mehrfach aufmerksam gemacht wurde.¹ Besonders gut wird dies im Rahmen von Einzügen greifbar. Der burgundische Hofchronist Georges Chastellain bringt das eindrucksvoll auf den Punkt. Er spricht in seiner

1 Siehe dazu stellvertretend Žak 1979, S. 7–20; Wagner 2003; Missfelder 2016, S. 60f., 67.

Beschreibung der Entrée Herzog Philipps des Guten anlässlich der Krönung Ludwigs XI. im August 1461 in Reims von *gens de grand bruit*, die in die Stadt einziehen und *dont les grandesses et puissances là monstrées requirent autant de gloire et de titre*.² Macht, Größe, Ruhm, Titel und lautstarkes Auftreten werden von ihm in einem Atemzug genannt, Fürsten als ‚Menschen von großem Lärm‘ bezeichnet.

Auf die Lautbekundungen, die das fürstliche Gefolge bei seinem Einzug in Reims begleiteten, kommt Chastellain letztendlich in seinen Ausführungen nur am Rande zu sprechen. Dies betrifft auch die unmittelbare klangliche Inszenierung des herzoglichen Körpers, die im Folgenden im Fokus stehen soll. Trotzdem scheint die Entfaltung jenes ‚großen Lärms‘ auch in Bezug auf den herrscherlichen Körper selbst wie den der ihn umgebenden höfischen Elite wesentlich gewesen zu sein. Wie gezeigt werden wird, setzten der Fürst und seine Entourage ihre Körper gleichermaßen durch akustische Zeichen in Szene und machten diese sinnlich erfahrbar. Dieser klanglichen Inszenierung wird auf unterschiedlichen Ebenen in verschiedenen ‚Körperformen‘ nachgegangen.³

Im Zentrum stehen dabei Auftritte der unmittelbaren Person des Fürsten, einschließlich des Fürsten zu Pferd, bei dem die Geräuschbildung allerdings hauptsächlich von seinem Reittier ausging. Ein weiteres Moment bilden akustisch-musikalische Darbietungsformen des Herrscherkörpers in Form herrscherlicher Zeichen von Wappentieren, Bilddevisen und Sinnsprüchen, die auf den Fürsten bzw. verschiedene ‚Familienmitglieder‘ verweisen, diese symbolisieren und für sie stehen. Da der Fürst und seine Entourage die sie repräsentierenden Zeichen immer wieder am eigenen Körper trugen, gehen die Repräsentationsformen zuweilen ineinander über.

Außen vorgelassen werden direkte musikalische und stimmliche Äußerungen von Seiten des Fürsten und der höfischen Eliten, die an anderer Stelle ausführlich erläutert werden sollen.⁴ Im Fokus stehen vor allem burgundische Kontexte des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts. Diese werden durch einige Parallelbeispiele anderer Höfe, mit denen die Herzöge von Burgund in enger Verbindung standen, ergänzt.

2 Georges Chastellain: Chronique, S. 46.

3 Verwiesen sei in diesem Kontext auf Kantorowicz 1992, dessen ‚Zwei-Körper-Auffassung‘ nach wie vor umfangreich rezipiert wird. Die Auseinandersetzung mit historisch-politischen Körpertechniken kann an dieser Stelle weder wiedergegeben noch reflektiert werden, siehe dazu den Überblick bei Schmincke 2019, S. 16–22. Zu methodischen Reflektionen in musikalisch-klanglicher Perspektive siehe Papenburg 2018. Bezüglich der zeichenhaft-körperlichen Inszenierung von Herrschaft siehe zudem Slanička 2002.

4 Siehe den dazu von mir in Vorbereitung befindlichen Beitrag für den Tagungsband ‚Medialisierung des Ephemerem. Dimensionen des Akustischen in Texten, Bildern, Artefakten des Mittelalters‘, der von Martin Clauss, Christian Jaser und Gesine Mierke herausgegeben wird.

2 Pferde, Reiter, Glocken und Glöckchen

Ein wesentliches Element der akustischen Herrschaftsinszenierung bildeten Glöckchen, Glocken und Schellen, die bei festlichen Outdoor- und Indoor-Anlässen in unterschiedlichster Form und Anzahl an herrscherlichen Reitern erklangen. Letztere nennt auch Chastellain im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Einzug. Er berichtet von der *multitude de campanettes d'argent qui moult donnoient de bruit et de retentissement par où ils passoient et au peuple grand solas au cœur*.⁵ Er schildert hier die Wirkungen, die von den zahlreichen Silberglöckchen ausgingen, indem er von Lärm, Widerhall und großer Freude berichtet, die ihr Klang bei der Bevölkerung ausgelöst haben soll.

Herausragende Bedeutung unter den burgundischen Ritualen nimmt zweifellos die Hochzeit Karls des Kühnen mit der englischen Königstochter Margarete von York ein, die im Sommer 1468 in Brügge begangen wurde. Sie kennzeichnet den Höhepunkt einer Folge von Festen, die Karl nach der Regierungsübernahme in Szene setzte und bei denen er durch die Zurschaustellung immenser Reichtümer glänzte.⁶ Nicht nur die Festbeschreibungen lassen dies erahnen, sondern ebenso die finanziellen Transaktionen des Hofes, die im Umfeld dieses Ereignisses getätigt wurden. Auch die fürstlichen Pferde wurden anlässlich dessen auf besondere Weise klanglich inszeniert und ausgestattet. So verzeichnen die Kammerrechnungen (*Comptes de l'Argentier*) die Ausstattung der herzoglichen Leibpferde, von denen eines mit *ung colier garny de campane*, also einer Kette voller Glocken, versehen werden sollte.⁷ Eine weitere Rechnung präzisiert: *Ung harnois sur velours rouge a quoy estoient mises grandes campanes d'or, le quel fut eslevé d'or tout autour, en quoy lesdictes campanes furent mises*.⁸ Für besagtes Leibpferd wurde demzufolge ein roter Pferdeharnisch aus Samt angefertigt, der rundherum mit goldenen Glocken ausgestattet war. Die Outdoor-Auftritte bestritt der Herzog, wie anzunehmen ist, wohl grundsätzlich auf dem Rücken eines seiner Leibpferde, das mit ihm auch klanglich zu einer Einheit verschmolz. In den Festbeschreibungen finden die Glöckchen am Pferd des Herzogs vor allem anlässlich des Turniers Erwähnung, nicht jedoch während der Entrée der Braut in Brügge.⁹ Allerdings trugen genauso

5 Georges Chastellain: Chronique, S. 44.

6 Zur Hochzeit Karls des Kühnen und Margaretes von York existiert eine umfangreiche Literatur, die hier nicht wiedergegeben werden kann. Siehe dazu stellvertretend Herm 2017, S. 55–180, der einen Überblick über Quellen und Literatur gibt.

7 Comptes de l'Argentier, S. 250, Nr. 1057.

8 Ebd., S. 360, Nr. 1513. Siehe ebd. noch eine weitere Rechnung, die darauf Bezug nimmt: S. 530, Nr. 2286.

9 Olivier de La Marche: Mémoires Bd. 3, S. 122.



Abb. 1 | Miniatur, Turnierszene, ‚Histoire de Charles Martel‘, 1470–1472. Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 8, fol. 168r.

die anderen Streitenden anlässlich von Turnieren Glöckchen an ihrer Gewandung, die ihre Körper geräuschvoll inszenierten (Abb. 1).¹⁰

Obgleich der Rechnungseintrag des mit Glocken geschmückten Pferdes, das für Karl den Kühnen bestimmt war, nicht zugleich ein Beleg dafür ist, dass der Herzog dieses auch zu besagtem Einzug ritt, so scheint es dennoch sehr wahrscheinlich, da dies bei anderen Einzügen immer wieder greifbar wird.¹¹ Zudem machten während der Brügger Entrée nachweislich andere Mitglieder des Hofstaates und Festbesucher durch Glocken- und Schellenklang auf sich aufmerksam. Erwähnt werden die Glöckchen an den Pferden der nordeuropäischen Kaufleute, des zeeländischen Ritters Adrian von Borselle und Peter von Bourbon.¹²

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die materielle Beschaffenheit der Glocken und Glöckchen. Im Fall der Ausstattung von Karls Leibpferd ist von

¹⁰ Ein silberner Turniergürtel mit Schellen wird im Inventar der Münchner Kunstkammer aufgeführt. Sauerländer 2008, S. 364f.

¹¹ Sehr detailliert wird dies im Zusammenhang mit Karls Einzug 1473 in Trier beschrieben. Vgl. Baader 1864, S. 206f.; Bojcov 1997, S. 99. Bezüglich der Glöckchen- und Glockenvielfalt siehe vor allem den anonymen Bericht, der vermutlich aus dem burgundischen Umfeld stammt, ‚Relation de l’entrevue‘, Paris, BNF, ms fr. 11590.

¹² Olivier de La Marche: Mémoires Bd. 3, S. 108; Jean de Haynin: Mémoires, S. 30; Excellente cronike, 1531, Kapitel C.XXXV, ohne Paginierung.

grandes campanes d'or die Rede, während die Pferde der Kaufleute mit *grosse sonnettes de laiton*¹³ und die Pferde von Borselle *cum multis magnis argenteis tyntinabulis*¹⁴ geschmückt waren. Das Pferd Peters von Bourbon trug ebenfalls silberne Glocken.¹⁵ Im Bericht des Sir de Haynin wird noch weiter spezifiziert, dass

*monsieur Adryen de Borsel, sieur de Bredame, ala audevant avecque les autres de la court, ayant VI chevaus a tout VI couvertes, la sienne de velours noir a ung grant soleil de bordure dor et autre bordure et bordure semée de canpannes d'argent, et les autres v couverts de pluseurs coulleurs de velours, les aucunes cergies de grosses sonnettes a manierre de crapes de roizin d'argent.*¹⁶

Demzufolge gehörten Adrian von Borselle und das ihn begleitende Gefolge zum höfischen Teil des Aufzuges. Er selbst ritt ein Tier, dessen schwarze Satteldecke aus Samt bestand, auf der eine golden glänzende Sonne dargestellt und deren Bordüre mit silbernen Glöckchen übersät war. Die anderen Pferde wiesen am Zaumzeug große Glöckchen in Form von Weinreben auf.

Während Karls Leibpferd Goldglocken zierten, waren die Tiere von Borselle und Bourbon lediglich mit Silberglöckchen, die der Kaufleute aber nur mit Messingschellen versehen. Die Rangverhältnisse werden hier im Metallwert greifbar. Was aber das Klangereignis der Entrée anbelangt, so fügten sich sämtliche Glocken und Glöckchen zu einem übergeordneten Klangkörper, der zur höheren Ehre der Braut und des Hauses von Burgund erklang und vom städtischen Raum körperlich und akustisch Besitz ergriff.

3 Glöckchen und klingende Schmuckstücke

Auf die klangliche Inszenierung des herrscherlichen Körpers selbst weist vor allem die Praxis hin, Schmuckstücke wie Gürtel oder Ketten sowie unterschiedliche Bekleidungsaccessoires mit Glöckchen und Schellen zu versehen, die die fürstlichen Bewegungen und Gebärden klanglich unterstrichen. Beispiele dieser Art lassen sich nicht nur im burgundischen Kontext belegen, sie begegneten, wie Reinhard ELZE aufzeigt, bereits lange vor dem ausgehenden Mittelalter. ELZE konstatiert, dass Glöckchen ursprünglich die Gewänder besonders erhabener Personen,

13 Jean de Haynin: Mémoires, S. 30.

14 De Ram 1842, S. 170.

15 Excellente cronike, 1531, Kapitel C.XXXV, ohne Paginierung.

16 Jean de Haynin: Mémoires, S. 32f.

von Papst und Kaiser, zierten, schließlich aber generell als Adelszeichen weite Verbreitung fanden und das klangliche Element *par excellence* der höfischen Sphäre darstellten.¹⁷ Es bleibt allerdings zu fragen, inwiefern sich wirklich eine besondere Kumulation von Schellen, Glocken und Glöckchen für die höfische Sphäre des ausgehenden Mittelalters feststellen lässt, da diesbezüglich keine spezifischen Forschungen vorliegen.¹⁸ Wie im Folgenden aufgezeigt werden wird, lassen sich im 14. und 15. Jahrhundert zwar zahlreiche Beispiele finden, doch erscheint es problematisch, zu verallgemeinernden Aussagen zu kommen, da entsprechende Untersuchungen bislang fehlen.

Was bestätigt werden kann, ist: Glöckchen und Schellen hingen an unterschiedlichsten Kunstobjekten,¹⁹ verzierten tierische und menschliche Körper,²⁰ kennzeichneten durch ihren Klang unterschiedliche Rituale, tauchten immer wieder als *Accessoire* von Kleidung und Kunstgegenständen auf.²¹ Eines der berühmtesten noch existierenden Zeugnisse begegnet zweifellos in der *Cappa Leonis* aus dem Aachener Domschatz, die sehr wahrscheinlich als Ornat anlässlich

17 Elze 1955, S. 554–559.

18 In der Untersuchung von Jan Keupp, die sich speziell der Gewandung zuwendet, findet sich lediglich eine Reflektion von Elzes Aufsatz. Ein besonderes Vorkommen von Glöckchen oder Schellen am Herrschergewand wird von Keupp zwar festgestellt, aber nicht weiter behandelt. Keupp 2014, S. 221f. Jaritz, Frieling, Wagner und Bojcov benennen Schellen als eines der typischen Kennzeichen der materiellen Kultur des Hofes und seiner sinnlichen Wahrnehmung. Jaritz 1986, S. 32; Bojcov 1997, S. 99; Wagner 2003, S. 202; Frieling 2005, S. 324. Raudszus verweist auf den exorbitanten Gebrauch von Glöckchen im ausgehenden Mittelalter, verzichtet aber darauf, dies mit Nachweisen oder Beispielen zu belegen. Raudszus 1985, S. 11.

19 Materiell greifbar werden sie u. a. an dem französischen Tafelbrunnen aus dem Cleveland Museum of Art oder der Jesuskrippe aus der Grand Béguinage von Löwen, die heute im Metropolitan Museum of Art aufbewahrt wird: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/465966> (Zugriff: 25.04.2022). Letzteren Hinweis verdanke ich Birgitt Borkopp-Restle. Zum Tafelbrunnen siehe stellvertretend Fliegel u. Gertsman 2016. Auch in höfischen Inventaren werden einzelne Objekte, die mit Glöckchen versehen waren, greifbar. Im ‚Inventaire du mobilier de Charles V‘ tauchen unterschiedlichste Glöckchen in der Ausstattung der verschiedenen sakralen Räume auf. Siehe u. a. Anm. 43 dieses Beitrags. Ferner wird folgendes Objekt aufgeführt: *Item, ung cerf de perles qui a les cornes d’esmail ynde et une sonnette au col*. Inventaire du mobilier de Charles V, S. 310, Nr. 2955. Das Inventar von 1363 benennt *une petite coupe dorée senz covescle et ou pile de ladite coupe a III cloichetes*. L’inventaire du trésor, S. 56, Nr. 332. Zahlreiche weitere materiell überlieferte Beispiele liefert Mayr 2015.

20 Siehe dazu Eitschberger 1999, S. 132–140. Ihre Ausführungen beziehen sich auf Schellen und Glöckchen im Medium des höfischen Romans. Dass Jagdvögel mit Schellen versehen wurden, zeigen etwa Rechnungen. Siehe u. a. Laborde 1849, S. 192, Nr. 642. Es scheint aber auch üblich gewesen sein, dass außer Pferden und Jagdvögeln noch weitere Tiere Glöckchen trugen. Das ‚Inventaire du mobilier de Charles V‘ benennt *ung autre collier d’argent à sonnettes pour ung petit chien*. Inventaire du mobilier de Charles V, S. 217, Nr. 1900. Für weitere Beispiele siehe Mayr 2015.

21 Lecouteux 2012; Ueltschi 2012, 135–137; Raudszus 1985, S. 11, 165f.

verschiedener Krönungen zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert diente. Dieses Gewand, das noch heute einen Einblick in die akustische Dimension der Inszenierung des Herrscherkörpers gewährt, verfügt über einen Saum, an dem 100 kleine Silberglöckchen angebracht sind, die der Gestik und Bewegung seines Trägers klanglichen Raum verliehen.²² Zeugnisse dieser akustisch-materiellen Kultur lassen sich zudem in unterschiedlichsten bildlichen Quellen ausfindig machen. So wird etwa Ludwig II., Herzog von Bourbon, im ‚Registre d’armes‘ mit einer mit Schmuck und Steinen bestickten Liliengewandung, aufwendigem Schmuck, Diadem und Schellengürtel dargestellt.²³ Letzterer bildete ein weitverbreitetes Accessoire, das auch vom weiblichen Adel getragen wurde (Abb. 2).²⁴

Mit Sicherheit erregte der Samtmantel, den sich Philipp der Kühne speziell für den Pariser Einzug von Isabell von Bayern 1389 anfertigen ließ, nicht nur durch sein auffallendes Dekor, sondern auch durch die klangliche Dimension einige Aufmerksamkeit, denn alle 40 Schafe und Schwäne, die darauf neben zahlreichen anderen figürlichen Darstellungen zu sehen waren, enthielten ebenso Schellen wie die 46 gold-blauen Blüten, die mit Margeritenglöckchen versehen waren.²⁵ Auch für seinen Sohn, den Herzog von Nevers und zukünftigen Herzog Johann ohne Furcht, sowie seinen Neffen, Philipp von Bar, wurden Prunkgewänder zu diesem Großereignis angefertigt, darunter ein Mantel aus grünem Satin, der mit Perlen und silbernen Glöckchen übersät war, sowie ein weiterer roter Samtmantel mit Schellen aus zyprischem Gold.²⁶ Die Gewandung und ihr hörbarer Glöckchenschmuck gewährleisteten demzufolge sowohl ein entsprechendes visuelles als auch akustisch vernehmliches Auftreten der hochstehenden männlichen Familienmitglieder der burgundischen Valois. Zu vermuten ist, dass das akustische Erscheinen nicht nur durch die zahlreichen Glöckchen, Glocken und Schellen,

22 Siehe dazu Cappa Leonis. In: Aachener Domschatz. <https://www.aachener-domschatz.de/cappa-leonis/> (Zugriff: 24.04.2022). Diesen Hinweis verdanke ich Birgitt Borkopp-Restle. Für weitere Beispiele siehe Mayr 2015.

23 Registre d’armes, Paris, BNF, Ms français 22297, fol. 15r.

24 Siehe beispielsweise die Darstellung Isabells von Bayern und ihrer Hofdamen in dem Manuskript von Christine de Pizans *La Cité des dames*, British Library, Harley 4431, fol. 3r, 81r.

25 Inventaires mobiliers et extraits des comptes, S. 509f., Nr. 3253: *Il y avoit au demi-corps de ce pourpoint en haut 40 brebis et 40 signes de perles, chaque brebis avoit une sonnette pendue au col, et chaque signe en tenoit au bec. [...] Il y avoit 40 soleils d’or à ce pourpoint et 46 fleurs d’or émaillées de bleu, et en chaque fleur une clochette d’or en façon de marguerites.* Das Inventar erwähnt an dieser Stelle noch einen weiteren Mantel des Herzogs mit 25 Goldglöckchen sowie die Anfertigung einer goldenen Kette mit Glöckchen.

26 Ebd. S. 510f., Nr. 3254: *Un autre pourpoint de velueau cramoisy [...] en chacune losange 2 feuilles de chesne dorées à 2 costes d’or soudis, une sonnette d’orfèvrerie dans le milieu et rayé d’or de Chipre; [...] un pourpoint de satin vert chevronné et losangé de perles et semé de feuilles d’espines de perles batans et de sonnettes, raché d’argent par-dessous, pour mons. de Nevers [...].*



Abb. 2 | Ludwig II. von Bourbon, „Registre d’armes“, Paris, BnF, Ms français 22297, fol. 15r. Bibliothèque nationale de France, Digitalisat.

sondern zusätzlich durch aufwendigen Schmuck, wie Ketten und weitere Applikationen an der Kleidung, unterstrichen wurde.²⁷

Zu welchem spezifischen Ereignis im Rahmen eines Festes die klingende Kleidung präsentiert werden konnte, erfahren wir vom burgundischen Chronisten Jean Le Fèvre de Saint-Remy. Er berichtet über die Hochzeit, die der Herzog von Savoyen, Amadeus VIII., für seinen Sohn und Nachfolger Ludwig, den Grafen von Genf, mit Anne von Zypern im Februar 1434 in Chambéry ausrichten ließ, zu der auch die burgundische Verwandtschaft anwesend war. Zum zweiten Festtag führt Le Fèvre aus:

²⁷ Franke u. Welzel 2008, S. 54.

Et, après grâces dictes, commencèrent les dansses, èsquelles dansses y eurent plusieurs grans seigneurs, dames et damoiselles, jusques au nombre de trente à quarante, tous vestus de blancq couvert d'or clinquant; et sur leurs testes, bourlés pariel des robes. Et avoient les chevaliers et escuyers leurs robes à longues manches aguës et chains de grosses chaintures plaines de clochettes; et les dames et damoiselles justes robes; et dansèrent en tel estat deux et deux.²⁸

Über die Tänze am vierten Festtag berichtet Le Fèvre, dass

il y eult dances èsquelles y eult xviiij chevaliers et escuiers vestus de robes de drap ganne, couvers de clocquettes, chapperons et robes tenans ensemble. Et avoient les chapperons grans oreilles, comme folz; et ainsi danssèrent avec les dames.²⁹

Auf der Savoyer Hochzeit wurden die Glöckchen anlässlich der Tänze gezielt eingesetzt. Le Fèvre beschreibt sie als wesentlichen Bestandteil der Kleidung der männlichen Tänzer, einmal in Form von Ketten mit Schellen, einmal als direkte Applikation des Kleides. Dass eine besonders geräuschvolle Inszenierung des männlichen Adels angestrebt wurde, kann den Hinweisen auf ihre Vielzahl – *plaines de clochettes* und *couvers de clocquettes* – entnommen werden. Sehr wahrscheinlich ist davon auszugehen, dass der Schellenklang bei der Ausführung der Tänze nicht nur zur Inszenierung einer bloßen ‚Geräuschkulisse‘ gedacht war, sondern in der choreographischen Umsetzung planvoll eingesetzt wurde. Wie die Beschreibungen des Chronisten nahelegen, handelte es sich bei den Tänzen um Maskeraden, die die adligen Tänzer in weißen Kleidern und Flittergold bzw. im Narrenkostüm, bei dem die großen Ohren nicht fehlten, ausführten.³⁰

Evident ist, dass Schellen ein wesentliches Accessoire von Tanzkostümen überhaupt darstellten, was etwa in Verbindung mit Moriskentänzen noch in weiteren schriftlichen und bildlichen Quellen greifbar wird. So wurde der burgundische Maler und Hofkünstler Hue de Boulogne 1427/28 für die Anfertigung von sieben Kostümen bezahlt, die *sonnettes pour, à tous iceulx habiz, danser la morisque* enthielten.³¹ Moriskentänze gehörten zu den verbreiteten Tanzformen, die der männliche Adel, teils aber auch spezielle Tänzer, in phantastischen

28 Jean Le Fèvre de Saint-Remy: Chronique, Bd. 2, S. 294f.

29 Ebd., S. 296.

30 Zur höfischen Maskerade oder Mummerei siehe stellvertretend Schnitzer 2005, S. 515f. Dass Glöckchen oder Schellen zur wesentlichen materiellen Ausstattung der Verkleidungsdivertissements gehörten, erwähnt Schnitzer allerdings nicht.

31 Laborde 1849, S. 252f., Nr. 868; Franke u. Welzel 2013, S. 38f.

Kostümierungen zur Aufführung brachte, was unter anderem die Beschreibungen der Hochzeit von Savoyen zeigt.³²

4 Glöckchen mit und ohne Devisencharakter im Geschenkeverkehr

Kleidungs- oder Schmuckstücke mit Glöckchen tauchen zudem immer wieder als Gaben des adeligen Geschenkverkehrs auf. So bedachte Philipp der Kühne seinen Neffen, den zukünftigen Karl VI., zum Neujahrstag 1397 mit einer goldenen Kette voller Ginsterblüten, an denen zahlreiche kleine Glöckchen hingen.³³ Eine Kette dieser Art – vielleicht dieselbe – vergab Karl bald darauf an eine nicht näher identifizierbare Person.³⁴ Johann ohne Furcht wiederum schenkte seiner Gemahlin Margarete von Bayern 1408 eine kunstvoll gearbeitete und goldbestickte Schärpe, die zahlreiche kleine Glöckchen in Margeritenform zierten.³⁵ Weitere Geschenke dieser Art wurden an identifizierbare wie nicht mehr auszumachende Personen aus dem königlichen Umfeld vergeben, darunter silberne Ketten voller Schellen,³⁶ goldene Schließen mit Glöckchen³⁷ bzw. Glöckchen, die nicht Bestandteil von Schmuckstücken waren.³⁸

Auch die Inventare Ludwigs von Orléans zeigen, dass zum Neujahr wertvolle Gürtel und Ketten mit Glöckchen verschenkt wurden.³⁹ Den Einträgen

32 In den von Laborde publizierten burgundischen Rechnungen wird u. a. ein *Estevenin Paresis, danseur de la morisque* greifbar. Laborde 1849, S. 254, Nr. 873. Die Moriskentänzer, die am goldenen Dachl und im Freydal zu sehen sind, tragen Schellen. Franke u. Welzel 2013, S. 24, 35.

33 Hirschbiegel 2003, S. 164.

34 Ebd., S. 164, Anm. 166; S. 393, Nr. 787.

35 Ebd., S. 177f., S. 466, Nr. 1438.

36 Die französische Königin Isabell von Bayern schenkte 1395 ihren Knappen Jean Martel und Raoul Cassinel silberne Ketten voller Schellen. Ebd., S. 164, Nr. 658; S. 380, Nr. 660.

37 Philipp der Kühne verschenkte u. a. ein wertvolles Kleinod, das neben Edelsteinen Perlen in Glockenform enthielt. Ebd., S. 331, Nr. 191. Ludwig von Orléans wurde von ihm mit einer goldenen Schließe mit Glöckchen bedacht. Ebd., S. 368, Nr. 528.

38 Das Inventar des zukünftigen Karl V. verzeichnet u. a. *la sonnette que bailla l'Empereur à Monseigneur*. L'inventaire du trésor, S. 68, Nr. 585.

39 Das Inventar listet unter Nr. 405 drei silberne Ketten mit Glöckchen auf: *Trois chayennes d'argent longues où pendent plusieurs dandins tortiszez*. Dazu wird angemerkt: *Le XXVe jour de janvier III C et huit, a en aquis de monseigneur d'Angolesme la moindre chayenne d'argent pour mondit seigneur d'Angoulesme*. Die kleinere der Ketten war wohl für seinen Sohn Johann, Graf von Angoulême, als Neujahrsgeschenk gedacht. Das Inventar führt aber auch noch Gürtel mit Glöckchen auf, die anlässlich von Neujahr vergeben wurden, so Nr. 406: *Trois cercles d'argent blanc sans tissu, où pendent plusieurs sonnetes d'argent*, die Ludwig an Loys de Braquemont, Jehan de Toulevilles und den Grafen von Angoulême vergab, sowie Nr. 407: *Trois saintes d'argent sur tissuz noirs où pendent plusieurs dandins*, die teils als Geschenke gedacht waren, die der Graf von Angoulême vergeben sollte. Siehe dazu Deux

der Inventare zufolge bestanden die Glöckchen zumeist aus Silber oder Gold. Es wurden anscheinend aber auch andere Materialien, wie zum Beispiel Perlen, verwendet. So geht aus den burgundischen Inventaren hervor, dass Philipp der Kühne *achepta pour ses étrennes du jour de l'an* im Dezember 1386 *un lyon d'or, esmallié de blanc, garni de 3 balais et de 3 cloches de perles et d'un grand safir au milieu*.⁴⁰ Demzufolge wurde als Neujahrsgeschenk ein Schmuckstück erworben, das einen Löwen darstellte, der aus Gold und weißer Emaille bestand und drei Balas-Rubinen, drei Glocken aus Perlen und einen großen Saphir in der Mitte enthielt. Sehr wahrscheinlich sollten diese Geschenke unmittelbar zum Einsatz kommen, veranstaltete der Adel doch rund um Neujahr und den Karneval unterschiedliche Feste, zu denen getanzt wurde. Glöckchengürtel, Schellen oder andere klingende Applikationen an der Kleidung bildeten wesentliche Elemente, die zur Inszenierung der Tänzer dienten.

Wie die klingenden Ginsterblüten und Margeriten zeigen, nahmen die diversen Formen der Schellen und Glöckchen zuweilen Bezug auf herrschaftliche Devisen und Zeichen.⁴¹ So gehörten Ginsterschoten zu den offiziellen Herrschaftszeichen, die Karl VI. für sich in Anspruch nahm. Margeriten standen im Prinzip gleich für mehrere Herzoginnen von Burgund und markierten entscheidende dynastisch-politische Verbindungen dieses Hauses: Margarete von Flandern, die Mutter Johanns ohne Furcht, die politischen und territorialen Machtzuwachs repräsentierte, und Margarete von Bayern, seine Ehefrau.⁴² Die ihnen zuzuordnenden Herrschaftszeichen dienten der Demonstration von Status und Anhängerschaft, verkörperten politisch-dynastischen Anspruch, zuweilen auch ein Regierungsmotto. Die materielle Idee dieser Devisen bestand darin, verschiedene Sinnesebenen zu aktivieren. Sie sollten nicht nur visuell, sondern auch akustisch, ja sogar haptisch, erlebbar sein, den Träger oder die Trägerin und die umstehenden hörenden Akteure erreichen, sie in ihren Bann ziehen, den Körper der sie tragenden Person klanglich inszenieren, ihn zugleich aber zeichenhaft vereinnahmen, Gefolgschaft und Angehörigkeit demonstrieren.

Dass ‚Devisenglöckchen‘ innerhalb der hohen französischen Aristokratie kursierten, zeigen noch weitere Inventareinträge und Rechnungsbelege. Am

inventaires, S. 105. Gürtel tauchen als Wertgegenstände und Geschenke immer wieder in den höfischen Inventaren auf. Sie waren oft aus Gold, Silber oder Stoffen, mit Perlen und Edelsteinen besetzt, und bildeten einen wesentlichen Bestandteil der höfischen Kleidung, durch die materieller Reichtum zur Schau gestellt wurde. In der figürlichen Gestaltung erscheinen unterschiedlichste Motive. Siehe dazu beispielsweise die Einträge im Inventar des zukünftigen französischen Königs, Karl V., von 1363. *L'inventaire du trésor*, S. 66f.

40 *Inventaires mobiliers et extraits des comptes*, S. 212, Nr. 1353.

41 Der Begriff Devise wird hier im Sinne des bildlich-figurativen Herrschaftszeichens verwendet. Siehe dazu Slanička 2002, S. 29f.

42 Natürlich lassen sich noch weitere Namensträgerinnen im burgundischen Kontext ausmachen.

französischen Hof waren zum Beispiel Glöckchen in Lilienform verbreitet.⁴³ Besonders aufschlussreich sind die burgundischen Beispiele, die Simona SLANIČKA nennt. So ließ Johann ohne Furcht eine Schärpe für sich anfertigen, die mit lauter kleinen Hobeln und Brettern versehen war, die die sonst üblichen Schellen an diesem Kleidungsstück ersetzen.⁴⁴ Daneben verzeichnete das Nachlassinventar von 1420 weitere Gürtel mit Hobeln und *chapeaux d’Alemaigne* (bzw. *capellines*). Letztere stellten ein weiteres Devisenzeichen Johanns ohne Furcht in Form eines Hutes dar. Das Inventar listet ferner zwei Gürtel auf, die speziell für Tanzauftritte und Turniere gedacht waren. Einer von ihnen wird folgendermaßen beschrieben: *sainture [...] a danser et est icelle sainture toute fecte et ornee de la devise de mondit s. et ix sonnettes pendant au bort dembas en facon de capellines*.⁴⁵ Es handelte sich um einen ‚Tanzgürtel‘, der neun Schellen in Hutform enthielt. Auch für seinen Sohn Philipp, den späteren Philipp den Guten, veranlasste Johann die Anfertigung solch klingender Schmuckstücke und Kleidungsaccessoires.⁴⁶

Wie der Ginsterzweig und die Margerite stellten der Hobel⁴⁷ und der *chapeau d’Alemaigne* wesentliche Devisen eines ganzen Zeichensystems dar, die den Herrschaftsanspruch Johanns ohne Furcht und sein politisches Programm repräsentierten. Wie SLANIČKA schlüssig aufgezeigt, ließen die Herzöge von Burgund und andere Vertreter der hohen Aristokratie ihre Devisen im großen Stil zirkulieren, nutzten sie zur Kennzeichnung unterschiedlichster Artefakte und Personen.⁴⁸ Dass nicht nur die Devisen des männlichen Adels kursierten, zeigen die Margeriten, die sich noch um ein anderes Beispiel ergänzen lassen, nämlich die Kennzeichnung von Glöckchen mit dem Wappen Margaretes von Flandern, die der Goldschmied Hennequin de Hach 1387 in Dijon vornahm: *45 fr. 15 s. t.*

43 Im Inventar Karls V. erscheinen vor allem unter den Preziosen der Kirchen und Kapellen der königlichen *Hôtels* und Schlösser unterschiedlichste Spielarten von Glöckchen, die in Lilienformen gestaltet sind. Nr. 216 verzeichnet *ung lys d’or où il pend une seonnette d’or*, Nr. 250 *[u]ne clochete d’or dont le tenon est d’une fleur de liz*, Nr. 990 *une petite clochete de chapelle, d’argent blanc; à huit fleurs de liz taillées par dehors*. Nr. 2148 benennt *une clochette d’argent doré, à une fleur de lys*. Inventaire du mobilier de Charles V, S. 51, 54, 129, 236. Siehe ferner einen Eintrag aus einem Inventar des zukünftigen französischen Königs Karl V. von 1363, L’inventaire du trésor, S. 50, Nr. 223 und Anm. 289.

44 Slanička 2002, S. 164. Schärpen waren sehr verbreitet. Die Inventare Ludwigs von Orléans listen drei solcher Schärpen, die mit Glöckchen versehen waren, auf: Nr. 404: *Troys echarpes d’argent sur cuir, toutes d’une facons, où pendent plusieurs dandins tortiszez*. Deux inventaires, S. 105.

45 Slanička 2002, S. 165.

46 Ebd., S. 166.

47 Wie Slanička aufzeigt, bildete der Hobel das wesentliche Zeichen, aus dem sich schließlich die entscheidenden Symbole des Feuerstrahls und die Kettenglieder des Ordens vom Goldenen Vlies entwickelten. Ebd., S. 16.

48 Siehe dazu ausführlich Slanička 2002.

à Hennequin de Hach, orfevre de Dijon, c'est assavoir pour 2 thorez et 2 cloichettes d'argent dorées, armoisées des armes de Mme, pour deux ostoirs.⁴⁹ Hennequin fertigte demnach Ringe und Glöckchen aus vergoldetem Silber für die Jagdvögel (wohl Habichte) der Herzogin an.

5 Andere Devisen- und Wappenklänge

Bestandteil des gesamten Bezeichnungs- und Zeichensystems bildeten auch die Livreen der Bediensteten, die der Hoftrompeter und -musiker inbegriffen, was sich im burgundischen Kontext anhand verschiedener Beispiele belegen lässt. Johann ohne Furcht veranlasste 1416, dass seine *menestrelz et trompettes* auf ihrer Kleidung die drei Zweige der Hopfenpflanze, ein weiteres Devisenzeichen, trugen.⁵⁰ Auf diese Weise vereinnahmten und bemächtigten sich die Herzöge der Akteure ihres Hofstaates, ließen sie zu einem übergeordneten, institutionellen Körper werden, der ihren Herrschaftsanspruch nach außen und innen demonstrierte. Die klangliche Sphäre stellte dabei ein wesentliches Element dar, was daran ersichtlich wird, dass nicht nur die Trompeter und Spielleute selbst diese Herrschaftszeichen trugen, sondern auch deren Instrumente mit diesen versehen wurden. Unterschiedliche Rechnungen und bildliche Quellen belegen, dass an den Trompeten herzogliche Wappenfahnen hingen. Es handelte sich dabei um eine Praxis, die in höfischen und städtischen Kontexten gleichermaßen verbreitet war.⁵¹

Herrschaftszeichen konnten zudem eine direkte theatrale Darstellung erfahren. Dies offenbart die Inszenierung des Löwen, der im Wappen der Herzöge mehrfach begegnet und nicht nur als wahrhaftiges lebendiges Geschöpf im Rahmen von höfischen Festen sowie alltags in Käfigen im Umfeld verschiedener herzoglicher Schlösser auftaucht,⁵² sondern auch als singendes Wesen auftrat. So kam es laut den verschiedenen Festberichten während eines der Entremets

⁴⁹ Inventaires mobiliers et extraits des comptes, S. 311, Nr. 1751.

⁵⁰ Laborde 1849, S. 126, Nr. 384: *Item XII robes pour menestrelz et trompettes, sur chascune manche, brodé de III branche de Houbelon, chascune desdictes robes l'une parmi l'autre pour XVIII S. parisi valent ensemble IIe XL escus VI S. parisi.*

⁵¹ In den burgundischen Rechnungen finden sich dazu immer wieder Belege. Dabei zeigt sich, dass Standarten und Wappenfahnen von namhaften Hofkünstlern, wie z. B. Hue de Boulogne, angefertigt wurden. Siehe stellvertretend den Beleg aus dem Jahr 1427, Laborde 1849, S. 256, Nr. 882. Zu den Wappenfahnen an Instrumenten und Fanfaren siehe bereits Žak 1979, S. 56, 60 oder Clouzot 2007b, S. 140f.

⁵² Auf dem Fasanenbankett 1454 und dem Trierer Fürstentreffen 1473 wurden den Festteilnehmern lebende Löwen oder Raubkatzen präsentiert. Besonders zum Fasanenbankett gibt es umfangreiche Forschungsliteratur sowie zahlreiche Quellen, die hier nicht präsentiert werden können. Siehe zur Inszenierung des Löwen stellvertretend Franke 1997, S. 86. Zu Trier siehe Baader 1864, S. 240.

anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York zum ‚Auftritt‘ eines künstlichen Löwenkorpus, in dem Sänger versteckt waren, die der Braut und neuen Herzogin mit der Chanson ‚Bien viegne la belle bergiere‘ huldigten und ihr mit wohlgestalteten Worten als Geschenk die Zwergin Beaugrant überantworteten.⁵³ Der Herzog trat hier in Gestalt des Löwen als ehelich-liebender Fürst auf, der seine Braut willkommen heißt, ihr seine Ländereien, seinen Reichtum und seine Macht zu Füßen legt.⁵⁴

Eine weitere Ebene dieser Zeichenhaftigkeit erreichte die Margerite übrigens in der Chanson ‚Margarite, fleur de valeur‘, die Gilles Binchois sehr wahrscheinlich für eine der burgundischen Margareten um 1420 anlässlich des *nouvel an* komponiert haben mag.⁵⁵ Darin preist er die allen anderen Blumen an Kostbarkeit überlegene Margerite, bringt ihr verschiedene Wünsche dar, droht denjenigen, die nicht in seinen Lobgesang einzustimmen gedenken. Lied- oder Motettenkompositionen dieser Art wurden entsprechenden Personen zu ganz unterschiedlichen Anlässen dargebracht, neben Geburts- und Namenstagen ist vor allem das Neujahrstfest zu nennen. Chansons bildeten immer wieder Bestandteil dieser *Étrennes*.⁵⁶ Auch lässt sich anhand weiterer Beispiele die Praxis beobachten, diese Herrschaftszeichen in musikalische Form zu transformieren.⁵⁷

6 Initialen, Texte und Schmuckmotive

Im Rahmen des fürstlichen Geschenkeverkehrs begegnen auch Schmuckstücke, die auf musikalisch-klangliche Symboliken Bezug nehmen. Philipp der Kühne

53 Jean de Haynin: *Mémoires*, S. 42; Olivier de La Marche: *Mémoires*, Bd. 3, S. 136f. Bei La Marche siehe auch die Wiedergabe des Textes der Chanson.

54 Tönende Löwen, die den Herzog von Burgund repräsentierten, begegnen noch in verschiedenen städtischen Entrées. Natürlich erlaubt der Löwe noch weit mehr Deutungen. Siehe dazu weiterführend meine in Vorbereitung befindliche Monographie zum Thema der klingenden Herrschaftsbilder in Ritualen der burgundischen Herzöge. Zur Thematik des Löwen als Herrschaftssymbol siehe Jäckel 2006.

55 Strohm (1985, S. 99), Ragnard (2005, S. 113f. mit Anm. 28) und Jans (2011, S. 218, Anm. 1) benennen verschiedene Namensträgerinnen, denen diese Chanson gewidmet sein könnte.

56 Isabelle Ragnard macht 37 französischsprachige Chansons in unterschiedlichen Handschriften aus, die diese Praktik bestätigen und zwischen dem frühen 14. Jahrhundert und 1440 entstanden. Allerdings ist es kaum möglich, diese Chansons konkreten Personen und Festsituationen zuzuordnen. Im Fall von Johannes Ockeghem kann allerdings eruiert werden, dass er Karl VII. zum neuen Jahr 1454 eine Handschrift mit Kompositionen bzw. 1459 eine Chanson schenkte. Siehe dazu Ragnard 2005, S. 106–110, 117f. Zur Übersicht der ‚Neujahrs‘-Chansons siehe ebd., S. 119–124.

57 Siehe z.B. Caldwell 2014, bes. S. 2–9, 32–34. Sie setzt sich vor allem mit Kompositionen auseinander, die auf das Zeichen der Lilie Bezug nehmen.

bezahlte den Goldschmied Pierre Remon für eine Gewandschließe in Gestalt einer Dame, die in einer Hand eine Harfe und in der anderen einen Diamanten hielt und von Edelsteinen und Perlen umgeben war. Dieses Schmuckstück überreichte er Ludwig II., Herzog von Bourbon, zu seinem Besuch in Germolles als Geschenk.⁵⁸ Beliebt waren ferner Sireendarstellungen, die in unterschiedlichen Inventaren auftauchen.⁵⁹

Immer wieder finden Buchstaben bzw. Monogramme und Worte, die an der Kleidung angebracht waren, Erwähnung.⁶⁰ Ein Exempel besonderer Art stellt ein Prunkgewand dar, das Karl von Orléans 1414 anfertigen ließ, auf dessen Ärmeln mit hunderten von Perlen Noten und Text der Chanson ‚Madame, je suis plus joyeux‘ gestickt war.⁶¹ Um diese Chanson und ihren Autor – vielleicht der Herzog selbst – ranken sich einige Vermutungen. Da ‚Madame, je suis plus joyeux‘ ausschließlich durch das Inventar belegt und darüber hinaus nichts weiter über das Kleidungsstück und die Chanson überliefert ist, sind lediglich Spekulationen möglich. Unbestritten ist jedoch, dass es zur unmittelbaren körperlichen Inszenierung des Trägers oder der Trägerin gedacht war. Die Botschaft richtete sich dabei sicher nicht nur an die besungene Dame, sondern ebenso an den innerhöfischen Zirkel, dem die Chanson sehr wahrscheinlich bekannt war.

7 Fazit

Die akustische Inszenierung des Herrscherkörpers wird auf verschiedenen Ebenen greifbar und sinnlich erlebbar. Klänge vermittelten unterschiedlichste Botschaften, zeichneten den unmittelbaren, den institutionellen und den zeichenhaften fürstlichen Körper aus, setzten diesen in all seiner politischen Bedeutungsvielfalt in Szene. Im Rahmen dieser Inszenierung samt den damit verbundenen Bedeutungstransfers spielten ganz unterschiedliche Medien und deren Repräsentationsformen eine Rolle. Der Körper des Herrschers wurde nicht nur durch wertvolle Kleider, Schmuck und bestimmte Insignien ausstaffiert, sondern auch durch klingende Glöckchen und klingenden Schmuck, die den Hörenden gleich einer

58 Im Inventar wird für 1387 vermerkt: *Juillet, payé 600 fr. à Pierre Remon, orfevre et vallet de chambre de Mgr, pour un fremail de la façon d'une dame tenant en l'une main une harpe et en l'autre 1 dyament garni à deux cistez de deux balaiz et d'un saphir desoubz ses peiz et de 6 grosses pelles le quel Mgr donna à mons. de Bourbon, quant il fut a Germoles. Inventaires mobiliers et extraits des comptes, S. 222, Nr. 1393. Siehe dazu auch S. 327, Nr. 1813.*

59 *L'inventaire du trésor*, S. 48, Nr. 207. In Anm. 270 (ebd.) finden sich Verweise auf weitere Objekte in anderen Inventaren.

60 Siehe dazu u. a. Franke u. Welzel 2013, S. 38 bzw. Laborde 1852, S. 252f., Nr. 868; Slanička 2002, S. 313; Olivier de La Marche: *Mémoires*, Bd. 2, S. 372.

61 Seebass 1983, S. 27. Siehe dazu den Eintrag bei Laborde 1852, S. 267, Nr. 6241.

vertonten Chanson oder einer Melodie verschiedenste Nachrichten nahebrachten. So konnten Klänge für eine bestimmte Dynastie und Herrscherperson, genauso aber für ein besonderes Regierungsprogramm stehen und von hervorragenden Eigenschaften künden. Sie repräsentierten den idealen Höfling wie die ideale Dame, standen für deren Exklusivität, Raffinesse, Kultiviertheit, Luxus und elitäres Auftreten. Zugleich gelang es, Status, Überlegen- und Erhabenheit durch Klänge zu demonstrieren.

Der klingende fürstliche Körper, egal, ob es sich nun um den unmittelbaren oder den übergeordneten handelte, schuf und gewährleistete Aufmerksamkeit, vereinnahmte Räume und Personen, demonstrierte Präsenz. Diese wurden nicht nur durch seine direkte körperliche Anwesenheit, sondern auch durch dessen klingende Repräsentanten vermittelt. In den Klängen waren Fürst und Fürstin gleichsam anwesend. Je nach materieller und immaterieller Beschaffenheit kam es dabei zur Vorstellung bestimmter ‚Bilder‘ sowie verschiedener Bedeutungstransfers. Durch die besondere Beschaffenheit des Klangs wurden andere Wahrnehmungsfelder aktiviert, der fürstliche Körper in all seiner Komplexität raumgreifend im äußerlichen wie im innerlichen Sinn als multimediales Spektakel und Ereignis erlebbar.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Chastellain, Georges:** Chronique, 1461–1464. Hrsg. v. Kervyn de Lettenhove (Œuvres de Chastellain 4). Brüssel 1864.
- Comptes de l'Argentier de Charles le Téméraire, Duc de Bourgogne. Bd. 1: Année 1468. Le registre B 2068 des archives départementales du nord. Hrsg. v. Anke Greve u. Émilie Lebailly (Recueil des historiens de la France, Documents financiers et administratifs 10). Paris 2001.
- Deux inventaires de la maison d'Orléans (1389 et 1408). Hrsg. v. Frances M. Graves (Bibliothèque du XVI^e siècle 31). Paris 1926.
- Dits die excellente cronike van Vlaenderen, Antwerpen 1531. <https://books.google.de/books?id=DA5EAAAACAAJ> (Zugriff: 25.04.2022).
- Haynin, Jean, Sire de:** Mémoires de Jean, sire de Haynin et de Louvignies. Bd. 2. Hrsg. v. Dieudonné Brouwers. Lüttich 1906.
- Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France. Hrsg. v. Jules Labarte (Collection de documents inédits sur l'histoire de France: Sér. 3, Archéologie). Paris 1879.
- Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363–1477). Bd. 2. Hrsg. v. Bernard Prost. Paris 1913.
- La Marche, Olivier de:** Mémoires d'Olivier de La Marche, Maître d'hôtel et Capitaine des gardes de Charles le Téméraire. Hrsg. v. Henri Beaune und Jean

- d'Arbaumont. Bd. 2. Paris 1884. Bd. 3. Paris 1885.
- Laborde, Léon (Hg.):** Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne. Bd. 1. Paris 1849. Bd. 3. Paris 1852.
- Le Fèvre de Saint-Remy, Jean:** Chronique. Bd. 2. Hrsg. v. François Morand (Société de l'Histoire de France 204). Paris 1881.
- L'inventaire du trésor du dauphin futur Charles V, 1363. Les débuts d'un grand collectionneur. Hrsg. v. Danielle Gaborit-Chopin (Archives de l'Art français, Nouvelle période 32). Nogent-le-Roi 1996.
- Registre d'armes ou armorial d'Auvergne, dédié par le hérault Guillaume Revel au roi Charles VII., 15. Jahrhundert. Paris, BnF, Ms français 22297. <https://archive-setmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc521543> (Zugriff: 25.04.2022).
- Sauerländer, Wilibald (Hg.):** Die Münchner Kunstkammer. Bd. 1. München 2008.

Forschungsliteratur

- Baader, Joseph:** Die Zusammenkunft Kaiser Friedrich's III. mit Herzog Karl dem Kühnen von Burgund zu Trier im Jahr 1473. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit NF 11 (1864), S. 202–207, 233–242.
- Bojcov, Michail A.:** Ephemertät und Permanenz bei Herrschereinzügen im spätmittelalterlichen Deutschland. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24 (1997), S. 87–107.
- Caldwell, Mary Channen:** Flower of the Lily. Late-Medieval Religious and Heraldic Symbolism in Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms français 146. In: Early Music History 33 (2014), S. 1–60.
- Clouzet, Martine:** Images de musiciens (1350–1500). Typologie, figurations et pratiques sociales. Turnhout 2007a.
- Clouzet, Martine:** Musique, savoirs et pouvoir à la cour du prince aux XIV^e et XV^e siècles. In: Olivier Cullin (Hg.): La place de la musique dans la culture médiévale. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mercredi 25 octobre 2006. Turnhout 2007b, S. 115–137.
- De Ram, Pierre François Xavier:** Détails concernant le mariage de Charles-le-Téméraire avec Marguerite d'Yorck, en 1468 [darin enthalten: De nupciis Karoli ducis Burgundie et Margarete de Yorch, sororis Eduwardi, illius notnininis quarti, regis Anglie]. In: Bulletin de la Commission royale d'Histoire 5 (1842), S. 168–174.
- Dünnebeil, Sonja:** Schatz, Repräsentation und Propaganda am Beispiel Burgunds. In: Elisabeth Vavra, Kornelia Holzner-Tobisch u. Thomas Kühtreiber (Hgg.): Vom Umgang mit Schätzen. Internationaler Kongress Krems an der Donau 28. bis 30. Oktober 2004 (Veröffentlichung des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 20). Wien 2007, S. 327–344.
- Eitschberger, Astrid:** Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters (Imagines medii aevi 2). Wiesbaden 1999.
- Elze, Reinhard:** Tintinnabula. Die Glöckchen am geistlichen und am weltlichen Gewande. In: Percy Ernst Schramm (Hg.): Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Bd. 2 (Schriften der Monumenta Germaniae Historica 13/2). Stuttgart 1955, S. 554–559.

- Fliegel, Stephen N. u. Elina Gertsman:** *Myth and Mystique*. Cleveland's Gothic Table Fountain. Cleveland 2016.
- Franke, Birgit:** Feste, Turniere und städtische Einzüge. In: Dies. u. Barbara Welzel (Hgg.): *Die Kunst der burgundischen Niederlande*. Eine Einführung. Berlin 1997, S. 65–84.
- Franke, Birgit u. Barbara Welzel:** Paläste und Zelte voller Kunst. Zur Hofkultur Karls des Kühnen. In: Susan Marti, Till-Holger Borchert u. Gabriele Keck (Hgg.): *Karl der Kühne*. Kunst, Krieg und Hofkultur. Stuttgart 2008, S. 51–61.
- Franke, Birgit u. Barbara Welzel:** Morisken für den Kaiser: Kulturtransfer? In: Udo Friedrich, Matthias Müller u. Karl-Heinz Spieß (Hgg.): *Kulturtransfer am Fürstenthof*. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I. (Schriften zur Residenzkultur 9). Berlin 2013, S. 15–51.
- Frieling, Kirsten O.:** Art. Kleidung. In: Werner Paravicini (Hg.): *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich*. Teilbd. 1: Begriffe. Ostfildern 2005, S. 323–325.
- Herm, Matthias:** Festberichte. Studien zu Form, Funktion und Rezeption von Festschrifttum des 15. Jahrhunderts aus Burgund und dem Reich. Diss. Freiburg i. Br. 2017.
- Hirschbiegel, Jan:** *Étrennes*. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380–1422) (Pariser historische Studien 60). München 2003.
- Jäckel, Dirk:** Der Herrscher als Löwe. Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 60). Köln u. a. 2006.
- Jans, Markus:** „Dieu vous doinst hui en bonne estraine tout le desir de vostre cœur“. Observations on Binchois's Margarite, fleur de valeur. In: Fabrice Fitch u. Jacobijn Kiel (Hgg.): *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows*. Bon jour, bon mois et bonne estrenne (Studies in Medieval and Renaissance Music 11). Woodbridge 2011, S. 218–226.
- Jaritz, Gerhard:** Zur materiellen Kultur des Hofes um 1200. In: Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller (Hgg.): *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200*. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Düsseldorf 1986, S. 19–38.
- Kantorowicz, Ernst:** *Die zwei Körper des Königs*. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters [1957]. Stuttgart 1992.
- Keupp, Jan:** *Die Wahl des Gewandes*. Mode, Macht und Möglichkeitssinn in Gesellschaft und Politik des Mittelalters (Mittelalter-Forschungen 33). Ostfildern 2014.
- Lecouteux, Claude:** *Cloches et clochettes*. Lexique, croyances et magie. In: Fabienne Pomel (Hg.): *Cloches et horloges dans les textes médiévaux*. Rennes 2012, S. 109–126.
- Mayr, Vincent:** *Glöckchen*. In: RDK Labor (2015). <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=103030> (Zugriff: 05.05.2022).
- Missfelder, Jan-Friedrich:** Verstärker. Hören und Herrschen bei Francis Bacon und Athanasius Kircher. In: Beate Ochsner u. Robert Stock (Hgg.): *sensAbility*. Mediale Praktiken des Sehens und Hörens. Bielefeld 2016, S. 59–80.
- Papenburg, Jens Gerrit:** *Körperlichkeit*. In: Daniel Morat u. Hansjakob Ziemer (Hgg.): *Handbuch Sound*. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart 2018, S. 25–31.
- Ragnard, Isabelle:** *Les chansons d'étrennes aux XIV^e et XV^e siècles*. In: Jean-Marie Cauchies (Hg.): *Rencontres de Dordrecht*

- (23 au 26 septembre 2004). Poètes et musiciens dans l'espace bourguignon. Les artistes et leurs mécènes (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes [XIV^e–XVI^e s.] 45). Neuchâtel 2005, S. 105–127.
- Raudszus, Gabriele:** Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters (ORDO 1). Hildesheim u. a. 1985.
- Schmincke, Imke:** Body Politic – Biopolitik – Körperpolitik. Eine begriffsgeschichtliche Rekonstruktion der Body Politics. In: Body Politics. Zeitschrift für Körpergeschichte 7, 11 (2019), S. 15–40. <http://bodypolitics.de/de/wp-content/uploads/2020/04/ch02-schmincke.pdf> (Zugriff: 25.04.2022).
- Schnitzer, Claudia:** Art. Mummerei. In: Werner Paravicini (Hg.): Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Teilbd. 1: Begriffe. Ostfildern 2005, S. 515f.
- Seebass, Tilman:** The Visualisation of Music Through Pictorial Imagery and Notation in Late Medieval France. In: Stanley Boorman (Hg.): Studies in the Performance of Late Mediaeval Music. Cambridge u. a. 1983, S. 19–33.
- Slanička, Simona:** Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johanns ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 182). Göttingen 2002.
- Strohm, Reinhard:** Music in Late Medieval Bruges. Oxford 1985.
- Ueltschi, Karin:** Clochettes, *sonnestes et campanelles*. La parure de Carnaval. In: Fabienne Pomel (Hg.): Cloches et horloges dans les textes médiévaux. Rennes 2012, S. 127–141.
- Wagner, Andreas:** Sic mulceat, ut moveat corda. Studien zu Funktion und Rezeption von Musik im Mittelalter. Berlin 2003.
- Žak, Sabine:** Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss 1979.

Die „Ohren der Zuschauer“

Das hörende (und schauende) Predigtpublikum vor der Kanzel im 15. Jahrhundert

Kontakt

Dr. Joanna Olchawa,
Goethe-Universität Frankfurt am Main,
Kunstgeschichtliches Institut,
Senckenberganlage 31,
D-60325 Frankfurt a. M.,
olchawa@kunst.uni-frankfurt.de
<https://orcid.org/0000-0001-7640-6654>

Abstract There was hardly any other place in the Middle Ages that was as geared to speaking and listening as the space in or around the pulpit. With its inherent formal or iconographical possibilities as well as visual strategies, it could accentuate the spoken words during the ‘activation’, i.e. the preaching in front of an audience, or even refer subtly to and support the listening situation. Beyond the placement, this included particular inscriptions, forms and motifs that functioned as visual reminders to be silent or as instructions to listen attentively. Furthermore, the sound boards that first developed in the 15th century met practical, acoustic challenges and were thus able to improve both the sound and the intelligibility of orally recited words; through visual and spatial relations, they also emphasized the importance of the preacher inside the church. This paper explores these acoustic and, in particular, audiovisual dimensions of pulpits on the basis of selected examples produced and used north of the Alps as part of a triad – with the preacher standing on them and the audience sitting in front of them.

Keywords Pulpit; Audience; Listening; Preacher; Sermons

1 Einleitend: Die Kanzel im Basler Münster zwischen Prediger und Publikum

Anlässlich der Berufung des hoch angesehenen Johannes Heynlin (1430–1496) zum Münsterprediger in Basel im Jahr 1484 wurde eine neue, aus rötlichem Buntsandstein bestehende Kanzel in Auftrag gegeben.¹ Fertiggestellt wurde sie, wie eine auf ihr platzierte Inschrift festhält, zwei Jahre später, so dass Heynlin am 2. Februar 1486 auf ihr seine erste Predigt (‘*Primus sermo in novo ambone, lapideo primo ecclesiae Basiliensis in festo purificationis Mariae*’) halten konnte.² Das Werk ist zweifelsohne noch heute singular: Angelehnt an einen Pfeiler der Südseite des Mittelschiffs besteht es aus einer sich um ihn windenden Treppe, die zu einem schlanken, polygonalen, im Grundriss sternenförmigen Kanzelkorb hinaufführt (Abb. 1). Dieser verzüngt sich nach unten zu einem siebenseitigen Fuß und verbirgt durch die einheitliche Gestaltung, auf welcher Höhe der Prediger eigentlich stand. Die Seiten sind primär mit einem komplizierten Netzwerk aus Bogenlinien durchzogen, die zusammen- und wieder auseinanderlaufen und somit Zwischenfelder kreieren, welche wiederum mit Blendmaßwerk, Fialen sowie Krabbenformen gefüllt sind und nach oben hin in ihrer Komplexität zunehmen. In ihnen sind am unteren wie auch am oberen Rand des Fußes und in den weiter oben zu sehenden Zwickeln zudem kleine, ehemals polychrom gefasste Figuren, Büsten und Hände erkennbar. Gut sichtbar in Augenhöhe des frontal vor der Kanzel Stehenden platziert, sind sie ferner mit Schriftbändern ausgestattet. Zu lesen sind vier Bibelstellen in lateinischer Sprache, die sich wie folgt übersetzen lassen:

Rufe aus voller Kehle, halte dich nicht zurück.	<i>Clama ne cesses</i>
Diejenigen, die sich verfehlen, weise zurecht.	<i>Peccantes argue</i>
Ihr Tauben hört.	<i>Surdi, audite.</i>
Und ihr Blinden seht.	<i>Et caeci, intuemini</i>
Denn der Tag des Herrn ist nahe.	<i>Quia prope est dies domini.</i> ³

Aus Heynlin's Entwürfen und Materialsammlungen zu Predigten ist zu entnehmen, dass er selbst es war, der diese Bibelstellen für die Kanzel auswählte und sie dem ausführenden Künstler, aller Wahrscheinlichkeit nach dem Basler Baumeister

1 Zur Kanzel vor allem LaRoche 1885, S. 40–45; Hossfeld 1908, S. 276–279; Maurer-Kuhn 2003, S. 52–61.

2 Heynlin: Entwürfe und Materialsammlungen zu Predigten, Bd. 5, fol. 101; vgl. LaRoche 1885, S. 42.

3 Angelehnt an Jes 58, 1; 1 Tim 5, 20; Jes. 42, 18; Joel 1, 15. Zudem ist eine weitere, direkt unterhalb der Brüstung angebrachte Inschrift auf Deutsch zu erkennen, die einen Dialog zwischen einem Mann und dem sinnbildlichen Tod wiedergibt: *stand auf yer toten, kommet vür Gericht! / du must auch hervür!*



Abb. 1 | Hans von Nussdorf, Die Kanzel im Basler Münster, 1486, frontale Ansicht. Foto: J. Olchawa.

Hans von Nussdorf (1420–1503), übermittelte.⁴ Aus den Aufzeichnungen geht ebenfalls hervor, dass die ersten zwei den Prediger (*pro praedicante*) und die letzten drei das Auditorium (*pro auditoribus*) adressieren sollten. Thematisiert also der erste Teil das Sprechen im Sinne der Verkündigung und der Belehrung, so hebt der zweite in einer eschatologischen Dimension das Hören sowie das Sehen

⁴ *Ordinavi pro ambonem Basil.: Circum ambonem post inscriptionem anni temporis aedificii perfecti, scil. A. D. MCCCCCLXXXVI, sequitur inscriptio duplex, scil. pro praedicante et pro auditoribus.* Heynlin: Entwürfe und Materialsammlungen zu Predigten, Bd. 8, fol. 88v. Zum Künstler: Huggel u. Grütter 2003.

hervor. Mitsamt der monumentalen Form der Kanzel müssen diese Inschriften beim (lesekundigen) Publikum wie auch bei den nachfolgenden Predigern eine enorme Wirkung entfaltet haben. Diese lässt sich nur noch erahnen oder zumindest für das 19. Jahrhundert rekonstruieren, als die Kanzel begeistert und mit Superlativen ausgeschmückt beschrieben wurde.⁵

Mit dieser spezifischen Gestaltungsästhetik, die die tatsächliche wie auch sinnbildliche Verflechtung des Werkes mit dem gesprochenen Wort und der intendierten audiovisuellen Rezeption hervorhebt, steht die Basler Münsterkanzel trotz ihrer einzigartigen Form nicht allein. Denn wohl kaum ein anderer Ort war im Mittelalter derart auf das Sprechen und Hören ausgerichtet wie die Kanzel. Schon lange vor Luther und der Reformation lauschte das sich um sie versammelnde Laienpublikum dem auf ihr stehenden Prediger, welcher der zeitgenössischen Vorstellung folgend das ‚Wort Gottes‘ verkündete, Perikopen auslegte sowie die Inhalte gelegentlich rhetorisch und performativ eindrucksvoll mit Mimik und Gestik unterstrich. Doch das Publikum war während des Predigt ereignisses keineswegs stumm und passiv: Mit Beifall oder lautstarker Ablehnung kommentierte es die vernommene Predigt, animierte den Sprechenden zur Diskussion einzelner Passagen, so dass dieser Pausen einlegen musste, oder schrieb die gehörten Worte in sogenannten *reportationes* mit. Jenen Anwesenden verdanken wir heute überhaupt die Überlieferung manch einer Predigt, die sonst aufgrund ihres ephemeren Charakters verloren gegangen wäre. Der Prediger hingegen passte in den *sermones ad status* die Themen sowie die Rhetorik an das Auditorium an, wirkte mit variierender Lautstärke und wechselndem Sprechrhythmus schwindender Aufmerksamkeit entgegen oder generierte diese mit Hilfe mitgebrachter materieller ‚Requisiten‘ wie Schädeln, Kruzifixen oder gar Emblematafeln.

Auch die Kanzel wurde (wohl oder übel) explizit in das Predigtgeschehen involviert: Prediger fielen durch ausschweifendes, dramatisches Gestikulieren mitsamt den (mobilen) Kanzeln beinahe zu Boden, Zuhörende sägten den Fuß der Kanzel an, um diese zum Einsturz zu bringen und hierdurch ihr Missfallen am Prediger zum Ausdruck zu bringen, oder Kanzeln wurden – wie auch Predigtämter, sogenannte Prädikaturen – des Öfteren zu Stiftungen seitens der Laien, die damit beeinflussen konnten, was sie sahen.⁶ Diese in den Schriftquellen festgehaltenen Einzelfälle, aber auch immer wieder in den Predigthilfen, den sogenannten *artes praedicandi*, thematisierten Konventionen und Idealsituationen veranschaulichen anhand zahlreicher weiterer Beispielen, dass die Kanzel weit mehr als nur eine erhöhte Bühne für Predigten und ein schlichter Versammlungsort war.

5 „Die Kanzel [...] ist gewiß eine der Schönsten am Rheine“. Anonym [Jacob Burckhardt] 1842, S. 14; LaRoche 1885, S. 45.

6 Die einzelnen Beispiele werden weiter unten konkretisiert.

Noch deutlicher als dies heute aus den schriftlichen Ausführungen zu eruieren ist, verweisen die erhaltenen Werke selbst auf die große Bedeutung der Kanzel. Nicht nur in Basel, sondern im gesamteuropäischen Raum – so zeigt sich auf der Basis eines Katalogs mit 255 bisher gesammelten Werken – kam im 15. Jahrhundert eine neue Form von Kanzeln auf, die durch monumentale Formen, überaus komplexe Bildprogramme und räumliche Bezüge zum kirchlichen Innenraum geprägt war.⁷ Die visuelle Wahrnehmung erfuhr insbesondere während der ‚Aktivierung‘ der Kanzel, also der Predigt vor einem Publikum, eine nicht unerhebliche Steigerung. Mit den ihr inhärenten Mitteln und Strategien konnte sie die Worte zusätzlich akzentuieren oder gar subtil auf die Hörsituation Bezug nehmen. Zu diesen Mitteln gehören jenseits von Inschriften einzelne Formen und Motive, die als Ermahnungen zum Schweigen oder als Anweisungen zum Zuhören zu verstehen waren. Darüber hinaus aber entwickelten sich in jener Zeit Schalldeckel, die den praktischen akustischen Herausforderungen gerecht wurden. Mit ihrer Hilfe beabsichtigte man sowohl den Klang als auch die Verständlichkeit der mündlich vorgetragenen Worte zu verbessern. Diesen akustischen und insbesondere audiovisuellen Dimensionen möchte der Beitrag anhand einiger exemplarisch ausgewählter Kanzeln nördlich der Alpen nachgehen.

2 Die Kanzel im Spannungsfeld zwischen Kunstgeschichte, ‚Sermon Studies‘ und ‚Sound History‘

Forschungsgeschichtlich betrachtet erscheint es naheliegend, Kanzeln auf intersensorische Rezeptions- und Wahrnehmungsprozesse hin zu beleuchten und in Interaktion mit dem Publikum sowie dem Prediger hervorzuheben. Daher mag es verwundern, dass diese Perspektiven bisher kaum thematisiert wurden. Kanzeln wie auch die mit ihnen verwandten Ambonen erhielten generell nur wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit.⁸ Monographische Studien widmeten sich vornehmlich denjenigen Werken, die mit berühmten Künstlernamen wie Nicola Pisano (1210/1220– um 1278) und dessen Sohn Giovanni (1248–1318) oder Donatello (1386–1466) im Zusammenhang standen. Auch kunstgeographisch wurde vor allem den sich in Italien befindenden Ensembles Beachtung geschenkt.⁹ Sofern

7 Der Katalog ist bisher unveröffentlicht, er gehört zu den Vorarbeiten im Rahmen meines Habilitationsprojektes zu Kanzeln um 1500 und ihren klanglichen Dimensionen.

8 Die Grundlage für die Beschäftigung mit Kanzeln bilden weiterhin Poscharsky 1963; Adriani 1966; neuere Studien finden sich bei Debby 2007; Bärsch 2009.

9 Zu den Pisani: Fiderer Moskowitz 2005; Seidel 2012; zu Donatello: Giusti 2000. Es existieren nur drei Corpusbände, von denen zwei die toskanischen Kanzeln thematisieren: Melcher 2000; Morselli 1979 und ferner Halbauer 1997.

nicht nur eine form- und stilanalytische Einordnung sowie eine ikonographische Untersuchung im Vordergrund standen, sondern die Kanzeln auch jenseits ihres heutigen Status als Kunstwerk und Kulturerbe in Bezug auf ihre eigentliche Funktion wahrgenommen wurden, dominierte die Perspektive des Predigers und weniger diejenige der die Predigt Rezipierenden und direkt auf die Kanzel Schauenden.

Eine neue Beschäftigung mit den Werken, welche die mannigfaltigen Wechselbeziehungen apostrophiert, begünstigen zwei aktuelle Entwicklungen in den Geistes- und Kulturwissenschaften: Sie lassen sich in den ‚Sermon Studies‘ und in der ‚Sound History‘ finden. Interessierten mittelalterliche Predigten bis in die 1970er Jahre vornehmlich innerhalb der Theologie und der Geschichte des Predigens, den biographischen Studien zu den einzelnen Predigern sowie der textlichen Überlieferung, so ist danach ein deutlicher Wandel zu erkennen: Die Predigten werden als ein umfassenderes Kommunikationsmedium erachtet, welches den mündlich gehaltenen Vortrag und dementsprechend Mündlichkeitssignale mehr in den Vordergrund rückt sowie die Performanz und eben auch das Publikum als besonderes soziales Phänomen mit einschließt.¹⁰ So wurde bereits erkannt: „A challenging issue in the field of sermon studies is the relationship between preaching and art“,¹¹ und schon 1972 machte der Kunsthistoriker Michael BAXANDALL auf größere kulturelle Zusammenhänge aufmerksam.¹² Doch erst jetzt scheint dieses Potential umfassender wahrgenommen zu werden.¹³

‚Sound History‘ respektive ‚Sound Studies‘ als „emerging interdisciplinary area that studies the material production and consumption of music, sound, noise, and silence and how these changed throughout history and within different societies“¹⁴ fördert wiederum die Sicht auf die auditiven Rezeptionsprozesse sowie die Bedeutung, Wirkung und Kodierung des ephemeren, längst nicht mehr hörbaren Klangs. Um diese für die mittelalterliche Zeit zu eruieren, wurden gleichermaßen schriftliche, bildliche und materielle Überlieferungen als prädestiniert herausgestellt.¹⁵ Der mediävistischen Kunstgeschichte eröffnen sich hierbei mit Blick auf Themen wie die Darstellung der Stimme und der Stummheit, die in Bildern evozierten Klänge oder diese selbst erzeugenden Objekte wie Automaten und Klang im architektonischen (weltlichen wie auch sakralen) Raum vielfältige,

10 Vgl. insbesondere Longère 1983; Martin 1988; Bériou u. d’Avray 1994; Kienzle 2000; Muessig 2002b; Bériou 2018; eine Übersicht findet sich in Thompson 2002.

11 Debby 2007, S. 2.

12 „Sermons were a very important part of the painter’s circumstances: preacher and picture were both part of the apparatus of a church, and each took notice of the other.“ Baxandall 1972, S. 48.

13 Zu den älteren Ausnahmen vgl. Gill 2002; Murray 2004; Hamburger 2005.

14 Bijsterveld u. Pinch 2004, S. 636.

15 Vgl. Clauss, Mierke u. Krüger 2020.

teilweise bereits genutzte Möglichkeiten.¹⁶ Vor allem aber verdeutlichen sie, dass sich der binär konstruierte Gegensatz von Sehen und Hören, wie er häufig in der Forschungsliteratur zu finden ist,¹⁷ nur schwerlich nachvollziehen lässt. Gerade die Objekte oder die bildlichen Darstellungen und Räume sind auf eine gleichzeitige, intersensorische Wahrnehmung ausgerichtet. Dazu gehören, wie aufzuzeigen sein wird, auch die spätmittelalterlichen Kanzeln.

3 Die drei ‚Sprachen‘ des Predigers: Stimme, Mimik und Gestik

“It is unlikely that we will ever be able to reconstruct the way any single audience internalized and acted on any single sermon”.¹⁸ Solche Bedenken wie auch weitere Formulierungen von Einschränkungen (wir werden kaum unterscheiden können, was man damals als eine gute und was als eine schlechte Predigt erachtete)¹⁹ sowie Prämissen in der Annäherung an die mündlich vorgetragene und daher ephemere Predigt, sind zweifelsohne berechtigt. Auch das Hören ist – wie mehrfach prononciert wurde – keine qualitativ und quantitativ konstante menschliche Erfahrung, sondern durch kulturelle, soziale oder psychologische Zusammenhänge determiniert.²⁰ Dennoch ermöglichen Bild- und diverse Schriftquellen wie die Anweisungen in den *artes praedicandi* und die Predigten selbst, Briefe, Kommentare und Chroniken sowie bestimmte Gestaltungsformen von Kanzeln herauszustellen, dass sich die Prediger um die auditive Wahrnehmung der Anwesenden Gedanken machten und wie das so zentrale Zuhören eine intensive, die Handlungen, Ethik und Moral beeinflussende Erfahrung werden oder als *via regis* zum Heil führen könne.

Seit der Spätantike verstanden sich die Prediger selbst oder gegenseitig als Vermittler und gar als himmlisches Sprachrohr (*fistula coelestis*).²¹ Sie sahen ihre Aufgabe im Belehren, Erfreuen und Umstimmen (*docere, delectare, flectere*), wie bereits Augustinus im vierten Buch seiner um 426/427 beendeten Schrift ‚De doctrina christiana‘ festhielt.²² Dort präsentierte er eine prominente und über das gesamte Mittelalter rezipierte Predigttheorie, die den unterschiedlichen

16 Vgl. u. a. Boynton u. Reilly 2015; Betancourt 2021; Pentcheva 2021; Shoaf 2021; Zgraja u. Urchueguía 2021.

17 So zum Beispiel: Sterne 2011, S. 207–225.

18 Thompson 2002, S. 20.

19 D’Avray 1994, S. 24.

20 Smith 1999; W. Wagner 2006; Hunt 2010.

21 Bernhard von Clairvaux nannte den Mund von Norbert von Xanten ‚ein himmlisches Sprachrohr‘: Bernhard von Clairvaux: Epistula 56, S. 536.

22 Augustinus: De doctrina christiana IV, XII, 27, S. 135; vgl. Duchrow 1965; North 2011.

Rezipierenden-Gruppen sowie der intendierten Wirkung von Predigten gewidmet ist. Demnach sollte die Predigt idealerweise von allen verstanden werden sowie sich durch Weisheit und Eloquenz auszeichnen. Pointiert stellte Augustinus heraus, „daß Weisheit ohne Beredsamkeit den Bürgerschaften sehr wenig nütze, daß aber Beredsamkeit ohne Weisheit meistens allzu sehr schade und niemals nütze“.²³ Bemerkenswert ist ebenfalls sein Verständnis für die spezifische Predigtsituation:

Es muss freilich nicht nur in Gesprächen, sei es mit einer Einzelperson oder mit mehreren, sondern auch ganz besonders vor der Gemeinde, wenn eine Predigt gehalten wird, darauf geachtet werden, daß wir unmittelbar verstanden werden, weil zwar in Gesprächen jeder die Möglichkeit hat, Fragen zu stellen; wo aber alle schweigen, um einem einzigen zuzuhören, und alle Gesichter sich ihm aufmerksam zuwenden, dort ist es nicht üblich und nicht schicklich, daß jeder das nachfragt, was er nicht verstanden hat; und deshalb muß Sorgfalt des Redners am meisten dem, der nicht dazwischenfragen kann, zu Hilfe kommen.²⁴

Diese Sensibilität ist später ebenfalls von Gregor dem Großen überliefert, der nahezu 40 Kapitel im dritten Teil seiner um 591 verfassten ‚Regula pastoralis‘ dafür nutzte, die unterschiedlichen Hörschaften antithetisch zu differenzieren und der Frage nachzugehen, wie man sie am besten adressiere.²⁵ Manche davon, wie etwa Kapitel XIV: ‚Wie Wortkarge und wie Redefreudige zu ermahnen sind‘, geben einen detaillierten Einblick in seinen überaus reflektierten Umgang mit dem Publikum.²⁶ Das Buch wurde durch die Aachener Synode von 836 sowie weitere in Mainz, Reims und Chalon-sur-Saône zur Pflicht bestimmt; mehrere Abschriften und gar Wiegendrucke aus dem 15. Jahrhundert explizieren auch die im Spätmittelalter anhaltende Rezeption.

²³ *fassi sunt enim sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus; eloquentiam vero sine sapientia nimum obesse plerumque, prodesse nunquam.* Augustinus: De doctrina christiana IV, V, 7, S. 120. Übersetzung nach: Augustinus: Die christliche Bildung, S. 154.

²⁴ *Et hoc quidem non solum in conlocutionibus, sive fiant cum aliquo uno, sive cum pluribus, verum etiam et multo magis in populis, quando sermo promitur, ut intellegamur instandum est, quia in conlocutionibus est cuique interrogandi potestas; ubi autem omnes tacent, ut audatur unus, et in eum intenta ora convertunt, ibi ut requirat quisque, quod non intellexerit, nec moris est nec decoris; ac per hoc debet maxime tacenti subvenire cura dicentis.* Augustinus: De doctrina christiana IV, X, 25, S. 133. Übersetzung nach: Augustinus: Die christliche Bildung, S. 170.

²⁵ Floraszczak 2005.

²⁶ Kubis 1986, S. 62–67.

Zentral war und ist bei einer Predigt die Stimme, deren Einsatz mitsamt Intonation, Lautstärke und Rhythmus zwischen dem in den *artes praedicandi* formulierten Ideal und der tatsächlichen Praxis changierte.²⁷ Im 12. Jahrhundert gab Honorius Augustodunensis im ‚Speculum ecclesiae‘ folgende, sich teilweise an Augustinus und Gregor den Großen anlehrende Anweisung:

When you give a sermon you should not stretch out your hand just as if you are hurling words in the audience’s face, nor should you close your eyes or stare at the ground, or stand with a stupid look on your face, nor should you move your head like an insane person, or contort your mouth in different ways; but just as rhetoric instructs us, speak with appropriate gestures, and formulate your words orderly and humbly; when you talk about sad things speak with sadness; when you talk about cheerful things speak with joy; when you speak about hardships, speak with severity, when you talk about humbleness speak with restraint.²⁸

Dass man sich nicht an solche wie auch vergleichbare Vorgaben hielt, macht – als eines der vielleicht extremsten Beispiele des 15. Jahrhunderts – der Wanderprediger Johannes Capistranus (1386–1456) deutlich. Während einer im Jahr 1451 in Wien stattgefundenen Weltgerichtspredigt muss er die Bibelstelle „Rufe aus voller Kehle, halte dich nicht zurück! Lass deine Stimme ertönen wie eine Posaune“ (Jes 58, 1) geradezu geschrien haben (nota bene: eines der Zitate an der Kanzel des Basler Münsters), um sich selbst zu unterbrechen und über Gesten sowie Stimmwechsel zu referieren:

Wenn du Tullius (Cicero) und Augustinus, ‚De christiana doctrina‘ im 4. Buch gelesen hast, dann weißt du ja, wieviel Stimme und Geste beim Volk bedeuten, auf das mehr Eindruck macht, was es sieht, als was es hört. Wenn ich das Volk zur Andacht bringen will, dann muß ich die Stimme steigern. Wenn du aber sagst: Weichet von mir, ihr Verfluchten, dann muß du furchtbar schreien; das verlangt der Sinn

²⁷ Zu den *artes praedicandi* vgl. vor allem Charland 1936; Wenzel 2015; zur Stimme des Predigers: Göttert 1998, S. 137–168, 253–280.

²⁸ *Hunc sermonem debes in anno saepe repetere, saepe aliquod membrum de eo tuis sermonibus intexere. Cum autem sermonem facis, non debes protenta manu quasi verba in faciem populi jaculare, nec clausis oculis vel in terram fixis, aut supino vultu stare; nec caput ut insanus movere, vel os in diversa contorquere; sed, ut rhetorica instruit, decenti gestu pronunciare, verba compositae et humiliter formare, tristia tristi voce, laeta hylari, dura acri, humilia suppressa proferre.* Honorius Augustodunensis: *Speculum ecclesiae*, Sp. 861; Übersetzung nach: Muessig 2002a, S. 260.

der Worte. Gütig aber sind die Worte vorzutragen: Kommet, ihr Gesegneten meines Vaters.²⁹

In Halle soll Johannes Capistranus 1452 mit dem ganzen Körper ‚gesprochen‘ haben, was der anwesende und sichtlich kaum beeindruckte Klosterreformer Johannes Busch in der ‚Chronik von Windesheim‘ (1434–1464) festhielt: „In italienischer Manier predigte er dem Volke zwei bis drei Stunden lang mit Händen und Füßen“.³⁰ Weitere Überlieferungen drastischer und dramatischer Performanz sind bekannt; so berichtete Thomas Waleys (gest. 1349) etwa in der Mitte des 14. Jahrhunderts von einem Prediger, der so wild gestikuliert, dass es den Anschein hatte, als könne er mit der gesamten Kanzel zu Boden fallen:

Ich habe Prediger gesehen, die sich in jeder anderen Hinsicht sehr gut aufführten, sich aber so herumwarfen, als kämpften sie mit jemanden oder als seien sie verrückt genug, sich und ihre Kanzel zu Boden zu werfen, wären da nicht Menschen, die sie daran hinderten.³¹

Der italienische Prediger Roberto Caracciolo da Lecce (1425–1495) wiederum streckte auf einer Kanzel stehend über einen Zeitraum von 20 Minuten seine Hände zu beiden Seiten aus, in der Intention, damit Christus am Kreuz zu imitieren und ein lebendes Bild, ein *tableau vivant*, zu kreieren.³² Gesten nahmen bei einer mittelalterlichen Predigt auch deswegen eine zentrale Rolle ein, weil sie visuell auf die Inhalte der Predigten verweisen konnten, die auch dann verstanden wurden, wenn dies sonst aufgrund mangelhafter Akustik oder unverständlicher (lateinischer) Sprache nicht der Fall gewesen wäre.³³

Ferner kamen zur visuellen Akzentuierung diverse Objekte zum Einsatz, die man als Requisiten bezeichnen könnte.³⁴ So hielt ebenfalls Roberto Caracciolo da

29 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 16191, fol. 262. Übersetzung nach: Hofer 1965, Bd. II, S. 36; vgl. Recchiuti 2018.

30 *deinde duabus aut tribus horis ibidem in latino omni populo praedicavit manibusque et pedibus more ytalico predicata demonstravit*. Johannes Busch: *Chronicon Windeshemense und Liber de reformatione monasteriorum*, S. 340; Übersetzung nach: Hofer 1965, Bd. II, S. 170.

31 *Vidi enim aliquos qui quoad alia in sermonibus [optime] se habebant, tamen ita motibus corporis se jactabant quod videbantur cum aliquo duellum inisse, seu potius insanisse, in tantum quod seipsos cum pulpito in quo stabant nisi alii succurrissent praecipitassent*. Thomas Waleys: *De modo componendi sermones cum documentis*, S. 332. Übersetzung nach: Baxandall 1977, S. 88; Kienzle 2002, S. 104.

32 Zanelli 1901, S. 106f.; Kienzle 2002, S. 108.

33 Baxandall 1972, S. 64.

34 Zu Requiiten: Olchawa u. Saviello 2022 (im Druck).



Abb. 2 | Werkstatt von Sano di Pietro, Bernardino von Siena mit der Emblemtafel, um 1460–1470. New York, The Metropolitan Museum of Art, Public Domain.

Lecce ein Kreuzifix und eine Dornenkrone in die Höhe, während Jean Bourgeois einen Schädel in seine Predigten involvierte.³⁵ Unter allen Objekten war allerdings die *tavoletta* am bekanntesten. Dabei handelte es sich um eine Emblemtafel, die mit dem auf Christus verweisenden Monogramm YHS mit Strahlen auf einem blauen Hintergrund versehen war und von Bernardino von Siena (1380–1444) genutzt wurde. Er soll sie selbst konzipiert und überaus wirkungsvoll in den Predigten verwendet haben, was jedoch in Kritik sowie Anschuldigungen wegen Idolatrie oder Häresie resultierte.³⁶ In bildlichen Darstellungen wird dieses unterschiedlich ausgeschmückte Objekt gar zu seinem individuellen Attribut, wie eine kurz nach seinem Tod entstandene, wahrscheinlich zur privaten Andacht genutzte Tafel zu veranschaulichen vermag (Abb. 2).³⁷

Die intermediale Predigt war folglich auf eine direkte und unmittelbare Wirkung sowie auf eine intersensorische – vor allem audiovisuelle – Wahrnehmung hin ausgerichtet, so dass Analogien zwischen Predigten und Passionsspielen oder auch anderen, in Kirchen inszenierten Spielen kaum verwundern.³⁸ Zentral ist aber, dass das Publikum bereits bei der Konzeption und Vorbereitung mitgedacht wurde.³⁹

4 Die Reaktionen des Publikums: Beifall, Schwatzen und Nachschriften

Tatsächlich sind viele, äußerst disparate Reaktionen seitens des Auditoriums überliefert. Sobald Bernardino von Siena die Emblemtafel präsentierte, schrien die Anwesenden *Giesù! Giesù!* oder *Misericordia* und brachen in Tränen aus,⁴⁰ und wenn er vom Teufel sprach, spuckten die Frauen auf den Boden.⁴¹ Doch der Prediger rief offenbar auch negative Reaktionen hervor: Einige Gegner sägten in L’Aquila die Füße der Kanzel an, so dass er während der Predigt herunterfiel, sich die Zähne ausschlug und überall Blut auf dem Kirchenboden hinterließ.⁴²

35 Hierzu Kienzle 2002, S. 104f.

36 McAodha 1969; Polecritti 1988, S. 68–79.

37 Vgl. Pope-Hennessy 1987, S. 156, Nr. 66.

38 Jansen 2009; Steenbrugge 2017.

39 Dies lässt sich auch an mittelalterlichen Definitionen von Predigten erkennen, so beispielsweise bei Alanus ab Insulis: *Predicatio est manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens ex rationum semita auctoritatum fonte proveniens*. Alanus ab Insulis: *Summa de arte praedicatoria*, Sp. 111; vgl. Schnell 2001, S. 91–134.

40 Polecritti 1988, S. 69, 77.

41 Kienzle 2002, S. 118.

42 Sevesi 1935, S. 236; Mormando 1999, S. 6.

Johannes Capistranus hingegen entfaltete mit seinen Predigten zu einem häufig behandelten Thema, der ‚Verbrennung der Eitelkeiten‘, eine derartige Wirkung, dass in einigen Städten Spiele und luxuriöse Kleidung auf den Scheiterhaufen geworfen wurden. Einige Tage nach der Predigt über das Spielen in Nürnberg beispielsweise verbrannten die Bewohnerinnen und Bewohner 3 000 Spielgeräte, 40 000 Würfelspiele, Wulsthauben und Schnabelschuhe.⁴³

Jenseits dieser besonderen und teilweise recht weitgehenden Verhaltensweisen war aber auch eine weniger spektakuläre Predigt beileibe nicht durch Stille und Schweigen der Zuhörerschaft charakterisiert. Vor allem unterbrachen die Anwesenden die Predigt mit Applaus und gelegentlichen Zwischenfragen. Allein von Augustinus sind mehrere Predigten überliefert, in denen er – den Mündlichkeitssignalen nach zu urteilen – auf die vom Publikum ausgehenden Unterbrechungen reagierte.⁴⁴ Obgleich Beifall verpönt war, schmeichelte dieser ihm, was er zum Anlass nahm, sich in ‚De doctrina christiana‘ damit erneut kritisch auseinanderzusetzen: „Trotzdem habe ich nicht geglaubt, etwas bewirkt zu haben, als ich sie Beifall spenden hörte, sondern als ich sie weinen sah“.⁴⁵ Selbst im 17. Jahrhundert kommentierte der Prediger und *dean* der Londoner St. Paul’s Cathedral John Donne (1572–1631) die Lautstärke in einer Kirche mit den Worten:

All that had been formerly used in Theaters, Acclamations and Plaudites, was brought into the Church, and not onely the vulgar people, but learned hearers were as loud, and as profuse in those declarations, those vocall acclamations, and those plaudits in the passages and transitions, in Sermons, as ever they had been at the Stage.⁴⁶

Vor diesem Hintergrund wie auch in Anlehnung an die häufig angeführte Perikope „Der Glaube kommt aus dem Hören“ (Röm 10, 17), welche die Stärkung des Glaubens durch das Hören thematisierte, war es allzu verständlich, dass sich die

⁴³ Hofer 1965, Bd. II, S. 156; vgl. Suckale 1989.

⁴⁴ *Iam acclamatis: credo quod agnoscitis, quae sunt duplcia pallia* (sermo 37, 12); *unde omnes acclamastis, nisi quia omnes agnovisti* (sermo 151); *Quid laudastis? Ecce quastio est, et tamen iam laudastis* (sermo 96, 4); zitiert nach Zellinger 1917, S. 408f. Zu Mündlichkeitssignalen vgl. Koch u. Österreicher 1985.

⁴⁵ *non tamen egisse aliquid me putavi, cum eos audirem acclamantes, sed cum flentes viderem*. Augustinus: *De doctrina christiana* IV, XXIV, 53, S. 159. Übersetzung nach: Augustinus: *Die christliche Bildung*, S. 201.

⁴⁶ John Donne: *The Sermons of John Donne*, Bd. X, S. 132; vgl. Smith 1999, S. 269; Feitzinger Brown 2003; Crockett 2003.

Prediger dem Zuhören widmeten.⁴⁷ Für Bernardino von Siena war das Hören einer Predigt gar relevanter als die Anwesenheit bei der Messe:

And if, between these two things – either to hear Mass or to hear a sermon – you can only do one, you must miss Mass rather than the sermon; the reason for this is that there is less danger to your soul in not hearing Mass than there is not hearing the sermon.⁴⁸

Daher wurde es als ein immenses Problem erachtet, wenn die Anwesenden nicht zuhörten oder gar ‚schwatzten‘. In zahlreichen Ermahnungen wurde diese Thematik fortwährend aufgegriffen, zu finden in verschiedenen Quellen von Predigten über Erziehungsschriften bis hin zu bildlichen Ausgestaltungen in Mahnbildern (Drucke, Fresken oder Tafeln).⁴⁹ So präsentiert die sogenannte ‚Straßburger Schwatztafel‘ das vorstellbar schlimmste Predigtszenario (Abb. 3).

Die ‚Straßburger Schwatztafel‘ gewährt einen Einblick in ein nicht näher bestimmtes Kircheninneres, in welchem ein Mönch auf einer Kanzel steht und – an den Gesten erkennbar – predigt. Doch niemand scheint zuzuhören. Ein weiterer Mönch ist auf der Kanzeltreppe eingeschlafen, die vor der Kanzel Sitzenden sind durch eine Engelserscheinung abgelenkt oder mit einem Hund auf dem Schoß einander zugewandt. Auch die vier Paare am unteren Bildrand sind eher miteinander als mit der Predigt beschäftigt. Gegenüber dem Prediger und hinter der Kirchenbank sind zwei Teufelfiguren auf dem Boden sitzend und schreibend dargestellt, die der damaligen Vorstellung nach im Sündenregister jenes gehörte ‚Schwätzen‘ festhielten.⁵⁰ Die Inschrift am unteren Rand kommentiert dies mit den Worten: Niemand kan vol sagen noch schreiben / das schwaczen der bosen weiben / Noch vil grosser schann / wann es tund die mann. Diese Darstellung steht in einem deutlichen Gegensatz zu den sonstigen Predigtbildern mit einem auf den Prediger konzentrierten, zu ihm hochschauenden Publikum, so dass der hier vorgeführte mahnende Charakter unverkennbar ist.⁵¹

Das Schreiben während der Predigt besitzt neben dem notierenden Teufel jedoch noch eine andere Konnotation. Denn einzelne, des Schreibens kundige

⁴⁷ Für Bernardino von Siena vgl. beispielsweise Muessig 2015; für die spätere Zeit sind Traktate zu diesem Thema bekannt, wie von Henry Smith ‚The art of hearing‘ (1592) oder Robert Wilkinson ‚A Jewell for the Eare‘ (1593); vgl. hierzu Hunt 2010, S. 64–81.

⁴⁸ Bernardino da Siena: Prediche volgari sul Campo di Siena, Bd. 1, S. 149f.; Übersetzung nach: Mormando 1999, S. 3; zu weiteren Beispielen: Muessig 2018.

⁴⁹ Slenczka 1998; Signori 2005, S. 41–48.

⁵⁰ Schreiber 1928, Nr. 2761; Signori 2005, S. 50, Abb. 7; zum mitschreibenden Teufel vgl. Moser 1983.

⁵¹ Driver 2013.



Abb. 3 | Die ‚Straßburger Schwatztafel‘, um 1490, Holzschnitt, Straßburg. Kriegsverlust, ehemals: Gotha, Herzogliches Museum. Signori 2005, S. 50.

Individuen stenographierten realiter die (volkssprachliche) Predigt mit, übersetzten sie direkt ins Lateinische, um sie in Mit- oder Nachschriften, den heute sogenannten *reportationes*, auszuformulieren.⁵² Diese Überlieferungsform ist insofern eine besondere Textsorte, als sie weitaus mehr Informationen über das Hörerlebnis der mündlich vorgetragenen Predigt beinhaltet als die Anweisungen in den *artes praedicandi* oder den zur Verbreitung intendierten und durch den Prediger redigierten Texten. Berücksichtigung fanden nämlich nicht nur Kommentierungen der eigenen auditiven Wahrnehmung, sondern auch Versuche, die Stimme, die Mimik und Gestik des Predigers einzufangen und in das geschriebene Wort zu überführen, auch wenn diese heute nur schwerlich von den fingierten Erwähnungen zu differenzieren sind.⁵³ Zudem kam die besondere Herausforderung hinzu, die Predigt zu memorieren, wie ein Text aus dem 15. Jahrhundert verdeutlicht: *Diese predigen het angenese, steffan sahssen Dohter, gehoert bredigen und het sie behalten in irem hertzen und het sü geschrieben und det sü abe ir geschrift anderwerbe schreiben.*⁵⁴

5 Wie die Predigt, so die Kanzel: visuelle Belehrung, Ermahnung und Aufforderung zum Hören

Die Predigt war folglich mit der Performanz des Predigers sowie den mannigfaltigen, die Aussagen akzentuierenden Requisiten auffallend visuell ausgestaltet und entfaltete – durch die vielfältige Interaktion zwischen Prediger und Publikum – auch eine klangliche Dimension.⁵⁵ Es würde daher fast verwundern, wenn die Kanzeln, die sich zwischen dem Sprechenden und den Hörenden befanden, bei der visuellen und akustischen Inszenierung keine vermittelnde, unterstützende oder ergänzende Rolle spielten. Tatsächlich lassen sich insbesondere an Kanzeln seit dem 15. Jahrhundert überall in Europa diverse konzeptuelle, bildlich geprägte Strategien der Belehrung, Ermahnung und der Lenkung der Aufmerksamkeit zum Hören konstatieren.

Dass die skulpturalen Ensembles – wie auch das Medium der Predigt – rezeptions- und wirkungsästhetisch auf ein Publikum ausgerichtet waren, unterstreichen als ein erster Anhaltspunkt schon die etymologischen wie auch exegetischen Texte, die Kanzeln definieren, beschreiben und in ihrer Semantik herausstellen. So verwies Isidor von Sevilla (560–636) pointiert darauf: „Pulpitum [...] [heißt so], weil an dieses gestellt der Vorleser oder Vorsänger vom Volk (in publico)

⁵² Muessig 2018; Bériou 2020.

⁵³ Schiewer 1992; Brian 2018.

⁵⁴ Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. quart. 206, fol. 43r; vgl. Völker 1963, S. 217.

⁵⁵ Angefügt werden kann noch die bisher ausgeklammerte bildliche Sprache; vgl. Wetzel u. Flückiger 2010.

gesehen werden kann, wodurch er besser gehört wird“.⁵⁶ Sicardus von Cremona (1155–1215) charakterisierte die Kanzel hingegen in ihrer vermittelnden, verbindenden Funktion und prägte die Metapher des Ecksteins (*lapis angularis*) zwischen Klerus und Gemeinde,⁵⁷ während Durandus von Mende (1230–1296) dies noch typologisch, auf das Alte Testament referierend, ausführte:

Das *Lesepult* = *pulpitum* in der Kirche ist das Leben der Vollkommenheit und hat gleichsam seinen Namen von *publicum* oder weil es *in loco publico* = an einer öffentlichen Stelle aufgestellt ist; denn im 6. Kapitel des 2. Buches Paralipomenon liest man: *Salomon hat eine eherne Base gegossen, hat sie in die Mitte der Halle aufgestellt und hat sich darauf gestellt, und indem er seine Hand ausstreckte, sprach er zum Volk Gottes* (2 Chr 6, 13). Auch Esra hat eine Holztribüne zum Sprechen gemacht, und als er auf ihr stand, ragte er über das ganze Volk hinaus (vgl. Neh 8, 4–5).⁵⁸

Erst seit dem 13. Jahrhundert entstanden jene Werke und Mikroarchitekturen, welche sich durch ihre Aufstellung und ihre Form gänzlich von den vorher für Lesungen, Gesänge oder bei Prozessionen genutzten Ambonen und Lettern unterschieden, also historisch betrachtet parallel zur Entwicklung und Verselbständigung der Predigt außerhalb der Messliturgie sowie zum Aufkommen von Predigerorden wie den Franziskanern, Dominikanern und Augustiner-Chorherren.⁵⁹ Offenbar reflektierten diese Werke ein Bedürfnis, das neuartige Kommunikations- und Verkündigungsmedium auch durch eine neue Form zu apostrophieren. Obgleich keine Regularien und Bestimmungen existieren, ist erstaunlich, wie sehr sie sich ähneln: Häufig bestehen sie in ihrer Grundform aus einem Fuß, der den auf ihm angebrachten Kanzelkorb erhöht, welcher wiederum stets eine polygonale Gestalt annimmt. Hierin reagieren sie weniger auf praktische Erfordernisse, sondern spiegeln einerseits formale, aus Italien übernommene Konventionen sowie andererseits Bezüge zu den schlichten, im Außenbereich genutzten Holzkanzeln wider. Die klar definierten Seiten boten zudem eine hervorragende Möglichkeit

⁵⁶ *Pulpitum, quod in eo lector vel psalmista positus in publico conspici a populo possit, quo liberius audiatur*. Isidor von Sevilla: *Etymologiarum sive originum liber XV, IV, 15*. Übersetzung nach: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, S. 562f.

⁵⁷ *et se vicarium Christi ostendat, qui est lapis angularis inter utrumque medium, sicut et hic (pulpitum) est inter clerum et populum collocatus*. Sicardus von Cremona: *Mitralis seu de officiis ecclesiasticis summa*, Sp. 22.

⁵⁸ Wilhelm Durandus: *Rationale divinorum officiorum*, S. 62f. (Hervorh. i. Orig.).

⁵⁹ Zu Ambonen grundlegend: Nazzi 2009; Heid 2017. Die Grenzen und vor allem der Gebrauch sind nicht scharf umrissen, da auch Ambonen für Predigten und Kanzeln für Lesungen gebraucht wurden; vgl. Melcher 2000, S. 16–24.

für die Anbringung reliefierter wie auch gemalter Bildfelder oder größerer narrativer Zyklen, ihrer Ordnung und Hierarchisierung nach Aussage und Bedeutung. Die Ausgestaltung betraf nicht nur den Korb, sondern auch den Fuß und den Schalldeckel, also jene Teile, die für das Publikum sichtbar waren und insofern das Hören beeinflussten.⁶⁰

Die räumliche Erhöhung der Kanzel durch einen Fuß entstand zunächst aus praktischen, die Akustik betreffenden Überlegungen; sie diente aber auch dazu, die Autorität des Wortes und der sie aussprechenden Person zu kennzeichnen.⁶¹ Da sich das Publikum direkt vor der Kanzel und meist auf dem Boden (oder auf kleinen, mitgebrachten Hockern) sitzend versammelte, war dieser Raum besonders prädestiniert, um sich visuell an die Anwesenden zu wenden. So findet sich – um zur Kanzel im Basler Münster zurückzukehren – direkt über der profilierten Basis in einem der unteren Zwickel eine kleine Figur mit Greifenklauen, Flügeln, einem behaarten Körper sowie einem heute abgeschlagenen oberen Teil (wahrscheinlich dem Kopf), die im Schreiben begriffen ist (Abb. 4). Wurde sie bisher als der die Sünden aufschreibende Teufel gedeutet,⁶² kann sie aber auch in Hinblick auf das ‚Schwatzen‘ verstanden werden. Sie stünde in ihrem Zeichencharakter dann in der bildlichen Tradition der Schwatztafeln und anderer expliziter Warnungen vor den Konsequenzen der Unaufmerksamkeit während einer Predigt. Ein ähnlicher Appell findet sich am Fuß der Kanzel in St. Ägidien in Braunschweig.⁶³ Das Werk ist mehrfach und zu unterschiedlichen Zeiten transformiert worden, einige Elemente stammen jedoch aus der Zeit des frühen 16. Jahrhunderts und möglicherweise vom Meister HW, der ebenfalls die Kanzel im Freiburger Dom verantwortete.⁶⁴ Zu den älteren, mittelalterlichen Teilen gehört auch die Inschrift, die darauf verweist: *Beten vnd gots / wort horen kan / ich mit klappern / ver storen.*⁶⁵

Noch deutlicher fordern jedoch einige vollplastische, am Fuß platzierte Figuren zum Zuhören auf, welche zwischen dem Publikum und dem Prediger vermitteln und bildlich die Aufmerksamkeit auf das Hören lenken. Sie scheinen teilweise doppelt codiert, da sie in das Bildprogramm der Kanzel involviert sind, aber auch davon losgelöst als eine Art Handlungsanweisung fungieren. Ihnen gemeinsam ist, dass sie auf dem Boden sitzen – folglich erneut in unmittelbarer Nähe zu den tatsächlich anwesenden Personen – und als Ausdruck von Frömmigkeit sowie des meditierenden, stillen Zuhörens Rosenkränze respektive Paternoster in der

60 Ausgeklammert werden im Folgenden die Treppe wie auch das Portal; sie scheinen durch den Einbezug in die Performanz mehr den Prediger als das Publikum zu adressieren.

61 Suntrup 1978, S. 198.

62 Vgl. Wackernagel 1848.

63 Vgl. Stuhr 2004.

64 Schellenberger 2007, S. 8, 53.

65 Klappern wird hier als ‚schwätzen‘ verstanden: Bookmann 1993, Nr. 304.



Abb. 4 | Schreibe-Teufelsfigur an der Kanzel im Basler Münster, 1486, Detailansicht.
Foto: J. Olchawa.

Hand halten. Solche Figuren aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert finden sich beispielsweise an den Kanzeln im Straßburger Münster, in der Pfarrkirche in Frickenhausen oder auch im genannten Freiburger Dom (Abb. 5).⁶⁶ Letztere, in Gestalt eines Mannes mittleren Alters in Schneidersitz und zeitgenössischer Kleidung, neigt überaus eindeutig den Kopf zur Seite, so dass ihr rechtes Ohr in Richtung des Kanzelkorbs verweist und damit unverkennbar eine Art Hörachse zum imaginierten Prediger während eines realen Predigtgeschehens (also jenseits der Bildebene) bildet.⁶⁷

Der Redner, welcher durch die Höhe des Korbs lediglich seinen Oberkörper präsentierte, trat seit etwa Mitte des 15. Jahrhunderts aus der Perspektive des Publikums in einen formalen und typologischen Dialog mit den – ebenfalls meist zu Halbfiguren reduzierten – Kirchenvätern respektive Kirchenlehrern, die auf

⁶⁶ Vgl. zu Straßburg: Recht 1987, S. 226–235; zu Frickenhausen: Halbauer 1997, S. 139–141; zu Freiburg: Schellenberger 2007.

⁶⁷ Olchawa 2021.



Abb. 5 | Hörende Figur an der ‚Tulpenkanzel‘ im Freiburger Dom, um 1505. Foto: J. Olchawa.

den Außenwänden sichtbar waren. Er wurde folglich von den reliefierten oder gemalten Figuren umrahmt, die als vorbildliche Prediger, Verfasser von Predigttheorien und Anweisungen sowie als kirchliche Autoritäten – von der Auslegung der Bibel über die Normierung der Liturgie bis hin zur Legitimation der Bilder in Kirchen – geschätzt waren. Neben Augustinus und Gregor dem Großen sind es Ambrosius von Mailand und Hieronymus, die anhand der Attribute und des Ornaments differenziert werden können und die ihren Blick meist direkt auf das vor der Kanzel stehende Publikum richten und es durch direkten Blickkontakt anzusprechen scheinen.⁶⁸ Auf dem um 1513–1520 von Wendel Roskopf gestalteten und formal wie auch ikonographisch eng an die Kanzel in Wien angelehnten Werk in der Kirche ‚Unserer Lieben Frau na náměti‘ in Kutná Hora in Tschechien sind die Kirchenväter, die mit ihren Oberkörpern teilweise vollplastisch aus dem Bildfeld herausragen, sogar mit offenen Mündern dargestellt (Abb. 6).⁶⁹ Da vor ihnen Bücher aufgeschlagen sind, in denen sie zu blättern scheinen, wenn sie in einer bemerkenswerten, aus der Praxis übernommenen Geste ihre Finger zwischen die Seiten schieben, entsteht der Eindruck, als würden sie das Verhalten des auf der Kanzel Stehenden wiederholen oder als würde dieser die Kirchenväter imitieren. Mit einem solchen Wechselspiel wurde suggeriert, dass das Publikum nicht nur die Worte des Predigers, sondern gleichzeitig auch die Worte der Kirchenväter vernehmen könne.

Dieses Phänomen des über bildlich dargestellte Autoritäten sprechenden Predigers lässt sich auch noch in einem anderen Zusammenhang beobachten – namentlich bei dem selbst auf einer Kanzel stehenden Christus. Das seit etwa Mitte des 15. Jahrhunderts aufkommende und auf der frontalen Seite der Kanzel angebrachte Motiv präsentiert Christus als *Salvator mundi* mit einem Reichsapfel in der linken Hand, während die rechte zum Segensgestus erhoben ist. Er selbst steht in einem Kanzelkorb, der gelegentlich mit einem herunterhängenden Ehrentuch bedeckt wird. Eines der rezeptionsästhetisch beeindruckendsten Beispiele ist die polygonale, um 1455/1460 entstandene Steinkanzel in St. Goar (Abb. 7).⁷⁰

Die Seiten bestehen aus einem durchbrochenen Maßwerk und Lanzettfenstern, vor denen Arkadenbögen platziert sind, in deren Nischen Figuren stehen oder sitzen. Es sind die vier Evangelisten, die in ihrem Ornat stark an Kirchenväter erinnern, der heilige Goar und auf der frontalen Seite der auf der Kanzel stehende

68 Alexander 1994 und allgemein Poscharsky 1963, S. 40–46; Halbauer 1997, S. 31–36.

69 Vgl. Kotrba 1968, S. 209–211. Die geöffneten Münder sind zwar ein seltenes Phänomen, jedoch kein Einzelfall; sie können ebenfalls an Kanzeln in Denkkendort und in Urach beobachtet werden; zur Bedeutung des Details D. Wagner 2016.

70 Poscharsky 1963, S. 46–49; Signori 2005, S. 25–26; zur Kanzel St. Goar, ihrer Restaurierungsgeschichte, Positionierung in der Kirche und Zuschreibung an Hermann Sander vgl. Sebald 2012, Bd. 1, S. 307–311.



Abb. 6 | Die Kanzel in der Kirche Lieben Frau na náměti in Kutná Hora, 1513–1520.
Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.



Abb. 7 | Die Kanzel in der Stiftskirche in St. Goar, um 1455/1460.
Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

und nach unten schauende Christus. Seine Kanzel mit (heute) blaugrau gefassten Maßwerk vor einem roten Hintergrund wiederholt unübersehbar den eigentlichen Kanzelkörper. Während der Predigt, so konnte imaginiert werden, war es nicht nur mehr der Prediger, der Stellvertreter Christi, der sich direkt darüber an die Gemeinde wandte, sondern Christus selbst, der mit der Stimme des Predigers zu ihr sprach. Bedauerlicherweise ist das von der Kanzel nach unten aufrollende Schriftband übermalt, so dass seine Inschrift nicht mehr identifizierbar ist und unklar bleibt, welche seiner Worte hier noch expliziert wurden.

Zuletzt sei noch auf die über der Kanzel platzierten baldachinartigen Bekrönungen eingegangen. Zwar stellen sie in Hinblick auf die semantische Erhöhung des Sprechenden keine grundsätzlich neue Erfindung des 15. Jahrhunderts dar, doch werden sie nun – und das unterscheidet sie von den Vorgängerformen bei Ambonen – zu akustisch den Schall und damit auch die Stimme lenkenden Schalldeckeln. Dass man der praktischen Seite der Kanzeln auch im Mittelalter Beachtung schenkte und intendierte, das Hörerlebnis zu optimieren, lassen neuere Messungen vermuten.⁷¹ Doch auch die in dieser Zeit neu aufblühende Vitruv-Rezeption hatte ihren Anteil daran. Der im ersten vorchristlichen Jahrhundert lebende Architekt hinterließ ‚Zehn Bücher über Architektur‘, in denen er zum Theaterbau, der sowohl auf eine möglichst gute Sicht als auch Akustik angewiesen war, ausführte:

Also haben die alten Baumeister, den Fußstapfen der Natur nachgehend, durch Untersuchungen über das Steigen des Schalls den Stufenbau der Theatersitzräume geschaffen und mit Hilfe mathematischer Berechnung und der Theorie des Klangs zu erreichen versucht, dass jedes Wort, das auf der Bühne gesprochen wird, klarer und einschmeichelnder zu den Ohren der Zuschauer gelangt.⁷²

Rezipiert und kommentiert wurde die Schrift im 15. Jahrhundert vor allem von Leon Battista Alberti (1404–1472) in seinem Traktat ‚De re aedificatoria‘, in den er noch weitere Sichtweisen einfließen ließ, wie beispielsweise zur Stimme: „An allen Orten, wo die Stimme vom Vortragenden, Singenden oder Diskutierenden gehört werden soll, werden Wölbungen nicht sonderlich angebracht sein, weil sie die

71 Darauf verweisen technische Untersuchungen: Desarnaulds 2001; Desarnaulds, Chauvin u. Carvalho 2001; weitere Messungen in Kirchen: Howard u. Moretti 2009, S. 204–241.

72 *Ergo veteres architecti naturae vestigia presecuti indagacionibus vocis scandentis theatrorum perforerunt gradationes, et quaesierunt per canonicam mathematicorum et musicam rationem, ut, quaecumque vox esset in scaena, clarior et suavior ad spectatorum perveniret aures.* Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, Kap. 5, 3, 8, S. 215; zur Bedeutung der Passage vgl. Haß 2005, S. 134–147.

Stimme dämpfen. Flache Decken sind aber am Platze, weil sie klangvoller sind“.⁷³ Die Passage bezieht sich offensichtlich auf Architekturen und nicht auf solche ‚Ausstattungs-elemente‘ wie Kanzeln, wohl aber macht sie die generelle Tendenz deutlich, dass praktische Überlegungen in der Konstruktion und Gestaltung auch jenseits des Theaters durchaus berücksichtigt wurden. Die wenigen aus der Zeit erhaltenen Schalldeckel – denn gerade dieser Bestandteil wurde häufig modernisiert oder ausgetauscht – können veranschaulichen, dass das verwendete Material Holz und die Form mit der flachen oder auch leicht gewölbten Unterseite nicht dem Zufall oder ästhetischen Präferenzen überlassen wurden. Welche Form hingegen für die Seiten des Aufbaus gewählt wurde, blieb für die Akustik unerheblich, so dass künstlerischer Freiraum für die ikonographische Ausgestaltung entstand, der sichtlich auch genutzt wurde: Denn im Gegensatz zu den Kanzelkörpern variieren die Formen erheblich.

Über einer älteren, heute modernisierten Steinkanzel im Ulmer Münster beispielsweise ragt der aus Lindenholz bestehende und von Jörg Syrlin d. J. (1455–1521) 1510 montierte Schalldeckel gar 18 Meter in die Höhe (Abb. 8).⁷⁴ Der viergeschossige, sich nach oben verzüngende Turm ist gleich einer Mikroarchitektur detailreich mit Wimbergen und Fialen, Krabben und weiteren Elementen ausgeschmückt und lässt eine Analogie zum Kirchenbau entstehen. Über einer nur leicht gewölbten Unterseite windet sich in dessen Zentrum eine schmale Treppe nach oben und führt zu einer nachgestalteten Miniaturkanzel, nach Erich Grill „für den unsichtbaren Prediger, den heiligen Geist“.⁷⁵ Zweifelsohne wurde hierdurch während einer realiter stattfindenden Predigt die Autorität des Predigers unterstrichen, aber auch der liminale, zu einer sinnbildlichen Verwandlung sowohl des Predigers als auch des Publikums führende Raum um die Kanzel hervorgehoben.⁷⁶ Dieser Schalldeckel repräsentierte in diesem Fall – mehr noch als die eigentliche Kanzel – die Predigt im Kirchenraum auch jenseits des Predigt ereignisses und verlieh dem ephemeren, gesprochenen Wort gewissermaßen eine manifeste Form. Er verdeutlicht mitsamt den anderen Schalldeckeln und

73 *Locis quidem omnibus quibus vox aut recitantium aut canentium aut disputantium audienda est: testudinata haud vsque conueniunt quae vocem retundant: contignata conueniunt quae sonora sint.* Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, fol. 80; Übersetzung nach: Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, S. 245; vgl. Göttert 1998, S. 256; zur Vitruv-Rezeption vgl. Wulfram 2001.

74 In den Rechnungen zum Münsterbau sind zwischen dem 12. Januar 1510 und dem 7. März 1511 sechs Zahlungen verzeichnet, wahrscheinlich für den Schalldeckel.

75 Grill 1910, S. 81.

76 Vgl. zur Liminalität Polecritti 1988, S. 25; zur Verwandlung des Johannes Capistranus („auf der Kanzel kam der Geist Gottes über ihn und er wurde in einen anderen Menschen verwandelt“) Hofer 1965, Bd. II, S. 75f.

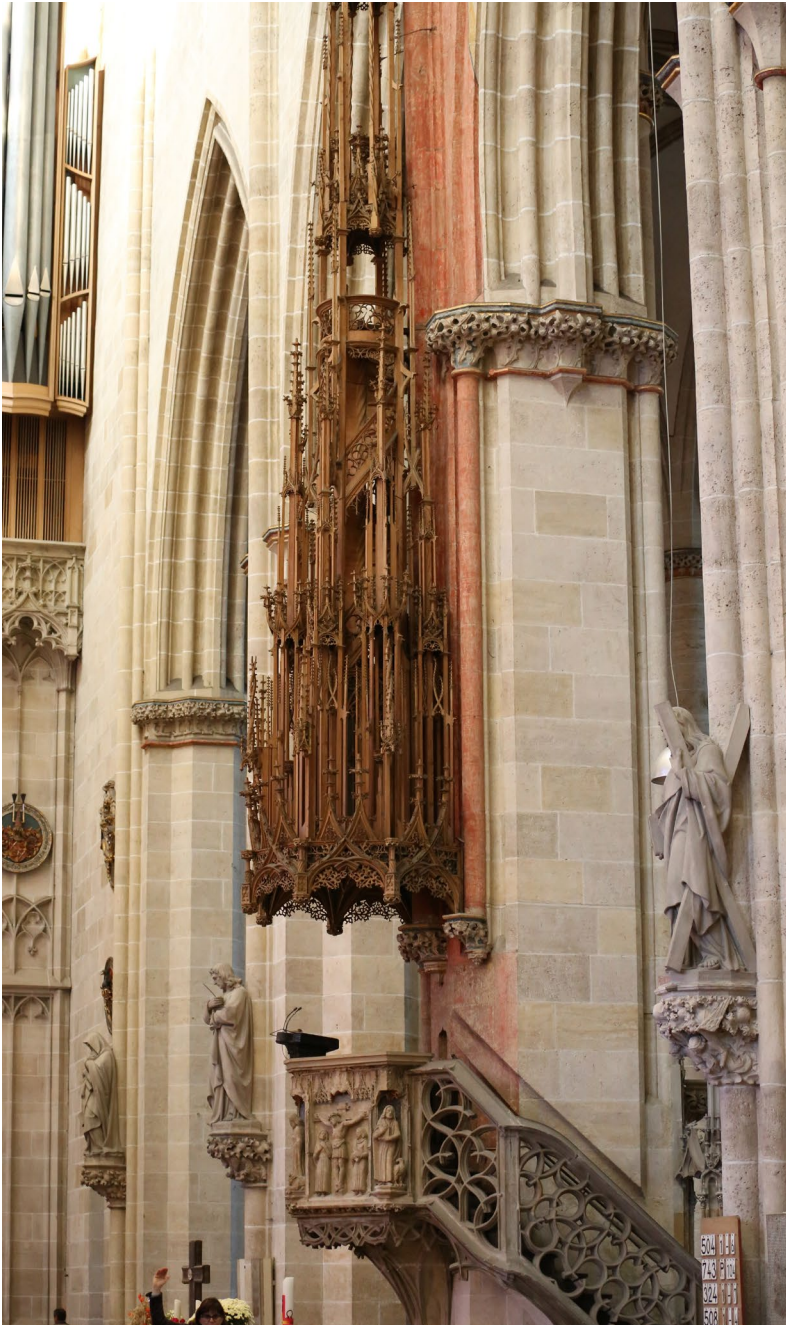


Abb. 8 | Jörg Syrlin d. J., Schalldeckel der Kanzel im Ulmer Münster, 1510. Foto: J. Olchawa.

Kanzeln, dass solche Ensembles den praktischen, ästhetischen und semantischen Anforderungen gleichermaßen nachkommen konnten.

6 Abschließend: ein Ausblick

Das Massenkommunikationsmedium Predigt war im Spätmittelalter ein audiovisuelles Spektakel.⁷⁷ Der Prediger unterstützte seine Worte durch variierende Lautstärke und Intonation der Stimme bzw. des Sprechakts, teilweise sehr expressive Mimik und Gestik sowie durch den gelegentlichen Einsatz von Requisiten. Was das Publikum aber auch visuell wahrnehmen konnte, war die Kanzel, welche zur unmittelbaren Wirkung des Predigtgeschehens beizutragen oder dieses noch zu steigern vermochte. Die Werke bestärken den Prediger zunächst in akustischer Hinsicht, durch die gut gewählte räumliche Positionierung im Kirchenraum, die erhöhte Standfläche sowie die Ausrichtung des Schalldeckels. Mit spezifischen ikonographischen oder emblematischen Motiven und Bildkonzepten wie dem ‚Christus auf der Kanzel‘, diversen Mahn- oder Vermittlungsfiguren oder auch einer zweiten Kanzel auf dem Schalldeckel, welche gewissermaßen das unten stattfindende Predigtgeschehen formal manifestieren, wurde die Stimme semantisch akzentuiert oder zum aufmerksamen, konzentrierten Zuhören ohne Schwatzen aufgefordert. Diese didaktischen, sowohl auf das Sehen als auch das Hören ausgerichteten Mittel, welche in polyfokale, offene Bildsysteme integriert sind und neben narrativen, typologischen oder repräsentativen Elementen stehen, lassen sich nicht nur an Kanzeln in prominenten Kathedralen, sondern auch in kleineren Pfarrkirchen beobachten.

Da Kanzeln als sogenannte *Adiaphora* – als ‚ethisch neutrale Objekte‘ – bewertet werden,⁷⁸ waren sie nie Gegenstand von kirchenpolitischen Kontroversen oder Diskussionen um den Bildgebrauch. Daher entgingen sie der Zerstörung beispielsweise während des Reformatorischen Bildersturms oder späteren Modernisierungsentwicklungen, so dass noch heute eine Vielzahl von ihnen erhalten ist. Ferner sind es seit dem 19. Jahrhundert just diese, um 1500 entstandenen Kanzeln, welche im Rahmen der Mittelalterrezeption und -faszination nachgebaut werden. So wurde beispielsweise die Kanzel in der Nürnberger Lorenzkirche von dem Architekten und Bildhauer Carl Alexander Heideloff (1789–1865) nach dem Vorbild in Wien, der sogenannten Pilgramkanzel, konzipiert:

⁷⁷ Zur Predigt als Massenkommunikationsmittel vgl. Steer 1993.

⁷⁸ Poscharsky 1963, S. 9.

Die Construction meines Projectes würde dieselbe sein, wie an der berühmten Kanzel in St. Stephan zu Wien [...]. – Mein Kanzelproject ist bereits ganz à Jour und soll ein Gegenstück des berühmten Sakramentshäuschens werden, und würde es mich sehr freuen, wenn Nürnberg abermals Gelegenheit gewinnt, der Kunst der Alten nachzukommen.⁷⁹

Als nicht-textliche Überlieferungen und kulturelles Erbe weisen die Kanzeln auch heute auf die Bedeutsamkeit einer zeitgleichen audiovisuellen Wahrnehmung hin, in der ebenso performative und kinästhetische Prozesse sowie das dynamische Spannungsverhältnis zwischen Akteur und Publikum, Bühne und Raum berücksichtigt werden. So wird vom Kirchenbauinstitut auf Grundlage der 2. Evangelischen Kirchbautagung Rummelsberg 1951 empfohlen:

Zur Wortverkündigung ist eine Kanzel erforderlich, die sich klar aus dem Raum herausheben muss. Sie soll in Gestalt und Material mit der gesamten Inneneinrichtung der Kirche in Einklang stehen. Auf gute Hörsamkeit und Sichtbarkeit ist besonders zu achten.⁸⁰

Literaturverzeichnis

Quellen

- Alanus ab Insulis:** Summa de arte praedicatoria. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia latina 210). Paris 1855, Sp. 109–196.
- Alberti, Leon Battista:** De re aedificatoria, 1540. München, Bayerische Staatsbibliothek.
- Alberti, Leon Battista:** Zehn Bücher über die Baukunst. Hrsg. v. Max Theuer. Darmstadt 2005.
- Augustinus:** De doctrina christiana. Hrsg. v. Josef Martin (Corpus Christianorum. Series Latina 32). Turnhout 1962.
- Augustinus:** Die christliche Bildung / De doctrina christiana. Übers. v. Karla Pollmann. Stuttgart 2002.
- Bernardino da Siena:** Prediche volgari sul Campo di Siena. Hrsg. v. Carlo Delcorno. 2 Bde. Mailand 1989.
- Bernhard von Clairvaux:** Sämtliche Werke lateinisch / deutsch. Hrsg. v. Gerhard B. Winkler. Bd. 2. Innsbruck 1992.
- Busch, Johannes:** Des Augustinerprobtes Johannes Busch Chronicon Windeshemense und Liber de reformatione monasteriorum. Hrsg. v. Karl Grube. Halle 1886.
- Donne, John:** The Sermons of John Donne. Hrsg. v. Evelyn Mary Simpson u. George Richard Potter. 10 Bde. Berkeley, Los Angeles 1953–1962.

⁷⁹ Zitiert nach Popp 2014, S. 127/129.

⁸⁰ Heyer 1952.

Heynlin, Johannes: Entwürfe und Materialsammlungen zu Predigten. Basel, Universitätsbibliothek, Cod. Basil. A. VI, 12.

Honorius Augustodunensis: *Speculum ecclesiae*. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (*Patrologia latina* 172). Paris 1854, Sp. 807–1108.

Isidor von Sevilla: *Etymologiarum sive originum libri XX*. Hrsg. v. W. M. Lindsay. 2 Bde. Oxford 1911.

Isidor von Sevilla: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*. Übers. v. Lenelotte Möller. Wiesbaden 2008.

Sicardus von Cremona: *Mitralis seu de officiis ecclesiasticis summa*. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (*Patrologia latina* 213). Paris 1855, Sp. 13–434.

Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*. Hrsg. v. Anna Schindler u. Curt Fensterbusch. Darmstadt 2013.

Waleys, Thomas: *De modo componendi sermones cum documentis*. In: Charland 1936, S. 315–404.

Wilhelm Durandus: *Rationale divinatorum officiorum*. Übers. v. Herbert Douteil, hrsg. v. Rudolf Suntrup. Bd. 1. Münster 2016.

Forschungsliteratur

Anonym [Jacob Burckhardt]: Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel. Basel 1842.

Adriani, Götz: *Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung*. Tübingen 1966.

Alexander, Jonathan J. G.: *The Pulpit with Four Doctors at St. James's, Castle Acre, Norfolk*. In: Nicolas Rogers (Hg.): *England in the Fifteenth Century. Proceedings of the 1992 Harlaxton Symposium*. Stanford 1994, S. 198–206.

d'Avray, David L.: *Method in the Study of Medieval Sermons*. In: Bériou u. d'Avray 1994, S. 3–29.

Bärsch, Jürgen: *Predigtstühle und Kanzeln im Gottesdienst des Mittelalters. Zur Raumgestalt von Verkündigung und Liturgie vor allem in den Kirchen der Sächsischen Franziskanerprovinz (Saxonia)*. In: *Wissenschaft und Weisheit. Franziskanische Studien zu Theologie, Philosophie und Geschichte* 72 (2009), S. 55–87.

Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Aus dem

Englischen von Hans-Günther Holl. Frankfurt a. M. 1977.

Bériou, Nicole: *Religion et communication. Un autre regard sur la prédication au Moyen Âge*. Genf 2018.

Bériou, Nicole: *Orality in its Written Traces. Bilingual reportations of Sermons in France (Thirteenth Century)*. In: *Medieval Worlds* 12 (2020), S. 168–184.

Bériou, Nicole u. David L. d'Avray (Hgg.): *Modern Questions about Medieval Sermons. Essays on Marriage, Death, History and Sanctity*. Spoleto 1994.

Betancourt, Roland: *Performing the Gospels in Byzantium. Sight, Sound, and Space in the Divine Liturgy*. Cambridge 2021.

Bijsterveld, Karin u. Trevor Pinch: *Sound Studies. New Technologies and Music*. In: *Social Studies of Science* 34, 5 (2004), S. 635–648.

Bookmann, Andrea (Hg.): *Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528 (Die deutschen Inschriften 35)*. Wiesbaden 1993.

Boynton, Susan u. Diane Reilly (Hgg.): *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*. Turnhout 2015.

- Brian, Isabelle:** *Éloquence du corps et «predication muette»*. In: Gabriel Aubert, Amy Heneveld u. Cinthia Meli (Hgg.): *L'Éloquence de la chaire entre écriture et oralité (XIII^e–XVIII^e siècles)*. Actes du colloques international de Genève, 11–12 septembre 2014 (Colloques, congress et conferences sur le Classicisme 20). Paris 2018, S. 143–163.
- Charland, Thomas Marie:** *Artes Praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au moyen âge*. Paris 1936.
- Clauss, Martin, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.):** *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89)*. Wien, Köln, Weimar 2020.
- Crockett, Bryan:** „Holy Cozenage“ and the Renaissance Cult of the Ear. In: *Sixteenth Century Journal* 34 (2003), S. 47–65.
- Debby, Nirit Ben-Aryeh:** *The Renaissance Pulpit. Art and Preaching in Tuscany, 1400–1550*. Turnhout 2007.
- Desarnaulds, Victor:** *De l'acoustique des églises en Suisse. Une approche pluridisciplinaire*. Lausanne 2001.
- Desarnaulds, Victor, Pascal Chauvin u. António Carvalho:** *Acoustic Effectiveness of Pulpit Reflector in Churches*. Onlinepublikation 2001. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/436> (Zugriff: 13.11.2021).
- Driver, Martha W.:** *Preachers in Pictures from Manuscripts to Print*. In: Dies. u. Vorkica O'Mara (Hgg.): *Preaching the Word in Manuscript and Print in Late Medieval England. Essays in Honour of Susan Powell*. Turnhout 2013, S. 235–258.
- Duchrow, Ulrich:** *Sprachverständnis und biblisches Hören bei Augustin (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 5)*. Tübingen 1965.
- Feitzinger Brown, Laura:** *Brawling in Church. Noise and the Rhetoric of Lay Behaviour in Early Modern England*. In: *Sixteenth Century Journal* 34 (2003), S. 955–972.
- Fiderer Moskowitz, Anita:** *Nicola & Giovanni Pisano – the Pulpits*. Turnhout 2005.
- Floraszcak, Silke:** *Die „Regula pastoralis“ Gregors des Großen. Studien zu Text, kirchenpolitischer Bedeutung und Rezeption in der Karolingerzeit (Studien und Texte zu Antike und Christentum 26)*. Tübingen 2005.
- Gill, Miriam:** *Preaching and Image. Sermons and Wall Painting in Later Medieval England*. In: *Muessig* 2002b, S. 155–180.
- Giusti, Annamaria (Hg.):** *Donatello restaurato. I marmi del pulpito di Prato (Ausst.-Kat. Prato, Museo dell'Opera del Duomo 2000)*. Pistoia 2000.
- Göttert, Karl-Heinz:** *Geschichte der Stimme*. München 1998.
- Grill, Erich:** *Der Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin d. Ä. und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der schwäbischen Plastik am Ausgang des Mittelalters*. Straßburg 1910.
- Halbauer, Karl:** *predigstül. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg 132)*. Stuttgart 1997.
- Hamburger, Jeffrey F.:** *Die „verschiedenartigen Bücher der Menschheit“. Johannes Tauler über den Scivias Hildegards von Bingen*. Trier 2005.
- Haß, Ulrike:** *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München 2005.
- Heid, Stefan:** *Funktion und Ausrichtung des Ambo in der byzantinischen und römischen Tradition*. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde*

- und Kirchengeschichte 112 (2017), S. 76–102.
- Heyer, Walter (Hg.):** Grundsätze für die Gestaltung des gottesdienstlichen Raums der evangelischen Kirchen, 2. Evangelische Kirchenbautagung Rummelberg 1951. http://kirchbauinstitut.de/wp-content/uploads/2017/12/Grundsätze_für_die_Gestaltung_des_gottesdienstlichen_Raumes_der_evangelischen_Kirchen.pdf (Zugriff: 21.11.2021).
- Hofer, Johannes:** Johannes Kapistran. Ein Leben im Kampf um die Reform der Kirche. Heidelberg 1965.
- Hossfeld, Max:** Johannes Heynlin aus Stein. Ein Kapitel aus der Frühzeit des deutschen Humanismus, Teil 2. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 7 (1908), S. 235–416.
- Howard, Deborah u. Laura Moretti:** Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics. New Haven, London 2009.
- Huggel, Doris u. Daniel Grütter (Hgg.):** „mit ganzem fliss“. Der Werkmeister Hans Nussdorf in Basel. Basel 2003.
- Hunt, Arnold:** The Art of Hearing. English Preachers and Their Audiences, 1590–1640. Cambridge 2010.
- Jansen, Katherine L.:** Preaching as Playwriting. A Semi-Dramatic Sermon of the Fifteenth Century. In: Michael F. Cusato u. Guy Geltner (Hgg.): Defenders and Critics of Franciscan Life. Essays on Honor of John V. Fleming. Leiden, Boston 2009, S. 237–247.
- Kienzle, Beverly Mayne (Hg.):** The Sermon. Typologie des Sources du Moyen Âge. Turnhout 2000.
- Kienzle, Beverly Mayne:** Medieval Sermons and Their Performance. Theory and Record. In: Muessig 2002b, S. 89–124.
- Koch, Peter u. Wulf Österreicher:** Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgebrauch. In: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15–43.
- Kotrba, Viktor:** Baukunst und Baumeister der Spätgotik am Prager Hof. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 (1968), S. 181–215.
- Kubis, Georg (Hg.):** Gregor der Große, Regula pastoralis. Wie der Seelsorger, der ein untadeliges Leben führt, die ihm anvertrauten Gläubigen belehren und anleiten soll. Leipzig 1986.
- LaRoche, Emanuel:** Das Münster vor und nach dem Erdbeben (Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters). Basel 1885.
- Longère, Jean:** La prédication médiévale. Paris 1983.
- Martin, Hervé:** Métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge, 1350–1520. Paris 1988.
- Maurer-Kuhn, François:** „Melde Dich zum Wort und lass nicht nach!“ Die Kanzel des Basler Münsters. In: Huggel u. Grütter 2003, S. 52–61.
- McAodha, Loman:** The Holy Name of Jesus in the Preaching of St. Bernardine of Siena. In: Franciscan Studies 29 (1969), S. 37–65.
- Melcher, Ralph:** Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana. Worms 2000.
- Mormando, Franco:** The Preachers Demons. Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy. Chicago 1999.
- Morselli, Piero:** Corpus of Tuscan Pulpits, 1400–1550. Unveröff. Diss. University of Pittsburgh, USA 1979.
- Moser, Oskar:** Das Sündenregister auf der Kuhhaut. Volkskundliche Anmerkungen zu einigen Mahnbildern der Kärntner Kirchenkunst. In: Verein Stiftsmuseum Millstatt (Hg.): Symposium zur

- Geschichte von Millstatt und Kärnten. Millstatt 1983, S. 1–9.
- Muessig, Carolyn (Hg.):** Preacher, Sermon, and Audience in the Middle Ages. An Introduction. Leiden 2002a.
- Muessig, Carolyn:** Audience and Preacher. Ad Status Sermons and Social Classification. In: Muessig 2002a, S. 255–276.
- Muessig, Carolyn:** Bernardino da Siena and Observant Preaching as a Vehicle for Religious Transformation. In: Bert Roes u. James Mixson (Hgg.): A Compendium to Observant Reform in the Late Middle Ages and Beyond. Leiden 2015, S. 185–203.
- Muessig, Carolyn:** Medieval reportations. Hearing and Listening to Sermons through the Ages. In: Gabriel Aubert, Amy Heneveld u. Cinthia Meli (Hgg.): L'Éloquence de la chaire entre écriture et oralité (XIII^e–XVIII^e siècles). Actes du colloques international de Genève, 11–12 septembre 2014 (Colloques, congress et conferences sur le Classicisme 20). Paris 2018, S. 77–90.
- Murray, Stephen:** A Gothic Sermon. Making Contract with the Mother of God, Saint Mary of Amiens. Berkeley 2004.
- Nazzi, Laura:** Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo. Udine 2009.
- North, William:** Hearing Voices in Late Antiquity. An Aural Approach to Augustine's Confessions. In: Jason Kahn Glenn (Hg.): The Middle Ages in Texts and Textures. Reflexions on Medieval Sources. Toronto 2011, S. 7–20.
- Olchawa, Joanna:** Kanzeln um 1500 als Verkündigungsorte und die Rolle des Zuhörens. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 74, 1 (2021), S. 22–27.
- Olchawa, Joanna u. Julia Saviello (Hgg.):** Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ‚Bühne der Kunst‘. Freiburg und Onlinepublikation 2022 (im Druck).
- Pentcheva, Bissera V. (Hg.):** Icons of Sound. Voice, Architecture, and Imagination in Medieval Art. New York 2021.
- Polecritti, Cynthia Louise:** Preaching Peace in Renaissance Italy. San Bernardino of Siena and His Audience. Ann Arbor 1988.
- Pope-Hennessy, John:** Italian Paintings in the Robert Lehman Collection. New York 1987.
- Popp, Marco:** Die Lorenzkirche in Nürnberg. Restaurierungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Regensburg 2014.
- Poscharsky, Peter:** Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks. Gütersloh 1963.
- Recchiuti, Claudio:** San Giovanni da Castrano. Sacerdote, Patrono presso Dio dei Cappellani Militari di tutto il mondo. Bergamo 2018.
- Recht, Roland:** Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525). Strasbourg 1987.
- Schellenberger, Simona:** Bildwerke des Meisters HW. Entwicklungen der spätgotischen Skulptur zwischen Raumkonstruktion und Graphik. Onlinepublikation 2007. <https://doi.org/10.18452/15620> (Zugriff: 21.11.2021).
- Schiewer, Hans-Jochen:** Spuren von Mündlichkeit in der mittelalterlichen Predigtüberlieferung. Ein Plädoyer für exemplarisches und beschreibendinterpretierendes Editieren. In: Editio 6 (1992), S. 64–79.
- Schnell, Rüdiger:** Von der Rede zur Schrift. Konstituierung von Autorität in Predigt und Predigtüberlieferung. In: James F. Poag u. Claire Baldwin (Hgg.): The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and

- Early Modern Periods. Chapel Hill 2001, S. 91–134.
- Schreiber, Wilhelm Ludwig:** Metallschnitte (Schrotblätter) mit Darstellungen religiösen und profanen Inhalts (Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts). Stuttgart 1928.
- Sebald, Eduard (Hg.):** Die Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises. Teilbd. 10, 2, 3: Stadt Goar. Bd. 1. München 2012.
- Seidel, Max:** Father and Son Nicola and Giovanni Pisano. München 2012.
- Sevesi, Paolo Maria:** Tre sermoni inediti su S. Bernardino. In: *Bullettini di Studi Bernardiniani* 1 (1935), S. 205–236.
- Shoaf, Matthew:** Monumental Sounds. Art and Listening before Dante. Leiden, Boston 2021.
- Signori, Gabriela:** Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter. Ostfildern 2005.
- Slenczka, Ruth:** Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen (Pictura et Poesis 10). Köln 1998.
- Smith, Bruce R.:** The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor. Chicago 1999.
- Steenbrugge, Charlotte:** Drama and Sermon in Late Medieval England. Performance, Authority, Devotion. Kalamazoo 2017.
- Steer, Georg:** Bettelorden-Predigten als ‚Massenmedium‘. In: Joachim Heinze (Hg.): *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 314–336.
- Sterne, Jonathan:** The Theology of Sound. A Critique of Orality. In: *Canadian Journal of Communication* 36, 2 (2011), S. 207–225.
- Stuhr, Michael:** Die Steinkanzel in St. Aegidien zu Braunschweig – ein braunschweigisches Frühwerk des Meisters HW um 1500? In: Hartmut Krohm u. Uwe Albrecht (Hgg.): *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*. Wiesbaden 2004, S. 333–341.
- Suckale, Robert (Hg.):** Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75. Bamberg 1989.
- Suntrup, Rudolf:** Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts. München 1978.
- Thompson, Augustine:** From Text to Preaching. Retrieving the Medieval Sermon as an Event. In: *Muessig* 2002b, S. 13–37.
- Völker, Paul Gerhard:** Die Überlieferungsformen mittelalterlicher deutscher Predigten. In: *Zeitschriften für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 92 (1963), S. 212–227.
- Wackernagel, Wilhelm:** Hellegräve. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 6 (1848), S. 149–151.
- Wagner, Wolfgang:** Hören im Mittelalter – Versuch einer Annäherung. In: Volker Bernius, Peter Kemper, Regina Oehler u. Karl-Heinz Wellmann (Hgg.): *Der Aufstand des Ohrs – die neue Lust am Hören*. Göttingen 2006, S. 93–105.
- Wagner, Daniela:** Stimme und Bedeutung. Zur Darstellung von Artikulation und ihrer ikonographischen Differenzierung. In: Dies., Anna Symanczyk u. Miriam Wendling (Hgg.): *Klang – Kontakte. Kommunikation, Konstruktion und Kultur von Klängen* (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung 9). Berlin 2016, S. 155–174.

Wenzel, Siegfried: Medieval ‚Artes Praedicandi‘. A Synthesis of Scholastic Sermon Structure. Toronto 2015.

Wetzel, René u. Fabrice Flückiger (Hgg.): Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit. Zürich 2010.

Wulfram, Hartmut: Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis ‚De re aedificatoria‘ (Beiträge zur Altertumskunde 155). München, Leipzig 2001.

Zanelli, Agostino: Praedicatori a Brescia nel Quattrocento. In: Archivio Storico Lombardo 15 (1901), S. 83–144.

Zellinger, Johannes: Der Beifall in der altchristlichen Predigt. In: Henrich M. Gietl u. Georg Pfeilschifter (Hgg.): Festgabe Alois Knöpfler zur Vollendung des 70. Lebensjahres. Freiburg i. Br. 1917, S. 403–415.

Zgraja, Karolina u. Christina Urchueguía (Hgg.): Klang und Stille in der bildenden Kunst. Basel 2021.

Die Stimme des Heiligen in der frühmittelalterlichen Hagiographie

Kontakt

Dr. Boris Gübele,
Georg-August-Universität Göttingen,
Seminar für Mittlere und Neuere
Geschichte, Heinrich-Düker-Weg 14,
D-37073 Göttingen,
boris.guebele@uni-goettingen.de
<https://orcid.org/0000-0002-9475-8781>

Abstract This article examines the importance of the human voice and of the act of hearing in early medieval hagiography. Although it seems to be obvious that the voice was one of the most important media of premodern times, it often has been overlooked. On the one hand, saints act as speakers, they want to be heard and understood. On the other hand, their voice is often described as being humble and quiet. In their performance, they combine visual signals with speaking as they have to face a loud and sometimes evil world. The soundscapes in which they are placed by the authors differ from at least one soundscape which is common only in early medieval Byzantium: the hippodrome. The comparison of the soundscapes of the Latin and the Greek hagiography shows that there are indeed differences, but also similarities.

Keywords Boniface; Lebuinus; Voice; Hearing; Hippodrome

Die Sprechorgane eines Redners oder eines Predigers, samt der Laute, die sie produzierten, gehörten sicherlich zu den bedeutendsten Medien vormoderener Zeiten, doch scheint dies allzu oft vergessen worden zu sein. So nennt das 2018 erschienene ‚Handbuch Sound‘ unter ‚Medien‘ zwar Glocken, gewissermaßen eingerahmt von der Compact Disc und der Kasette, doch die menschliche Stimme

erhielt dort kein eigenes Kapitel; sie fällt für die Autoren vielmehr unter „akustische Phänomene“. ¹ Eher wurde noch über die Sprache nachgedacht, in der eine Predigt gehalten wurde, als über die Stimme des Predigers selbst. ² Trotz all der Überlegungen der letzten Jahrzehnte, die zur Performanz, zu Ritualen und überhaupt zu öffentlicher Kommunikation angestellt wurden, führt die Stimme bislang ein Schattendasein in der mediävistischen Forschung. ³

An dieser Stelle sollen daher ausgewählte Texte frühmittelalterlicher Hagiographie daraufhin untersucht werden, welche Wirkung, welche Bedeutung, aber auch welche Grenzen die Stimme als Medium darin hat. In diesem Zusammenhang gilt es dann ebenso zu erkunden, welche Rolle die *vox* bei der Bekehrung eines Menschen spielt, denn die Heiligen agieren nicht zuletzt als Missionare. Entscheidend ist hier der Akt des Hörens: Wird die Stimme des Heiligen überhaupt vernommen, erreicht sie die Ohren der Adressaten? Es soll danach gefragt werden, wie ein Gelingen oder Misslingen auditiver Rezeption erzählt wird und in welchem Setting die Redeakte stattfinden. Wird dem Sprecher eine bestimmte Redeposition zugewiesen, mit welchem Vokabular wird seine Stimme beschrieben? Wie wird der Kampf eines Heiligen gegen Unglauben und gegen das Böse in akustischer Hinsicht dargestellt, welchen Widrigkeiten hat er sich zu stellen, wie klingt das Böse? Abgerundet wird die Analyse westlicher frühmittelalterlicher Hagiographie durch einen Vergleich mit entsprechendem byzantinischem Schrifttum, um Ähnlichkeiten sowie Unterschiede aufzuzeigen.

Als grundlegendes Arbeitsinstrument fungiert das inzwischen gängige Konzept der „Lautsphären“, das das „Ensemble von Geräuschen, das an einem bestimmten Ort zu hören ist“ meint. ⁴ Hier steht im Fokus, welches Gewicht die Stimme im Rahmen der Erinnerung an eine als ‚heilig‘ oder als ‚Märtyrer‘ angesehene

1 Vgl. Morat 2018.

2 Vgl. beispielsweise die mehrere Jahrhunderte umfassende Forschungsdiskussion, auf die Constable 1994, S. 131–152, eingeht; vgl. auch Diesenberger 2016, S. 178.

3 Um nur einige zu nennen vgl. z. B. Althoff 1993; ders. 2001; ders. 2003; Keller 2001; Leyser 1993. Beispiele für die wenige Literatur, die die Stimme untersucht hat: Ackermann u. Bleumer 2013; Anheim 2020.

4 Vgl. Müller 2011, S. 8; Clauss, Mierke u. Krüger 2020, S. 7–9. Der Begriff der ‚Lautsphäre‘ geht auf den kanadischen Komponisten Raymond Murray Schafer zurück. Seine *soundscape*s verließen das Feld der Musik und schlossen die Klänge der Natur oder einer städtischen Umgebung mit ein, bis hin zum Krach. Schafer unterteilt ein ‚Soundscape‘ in *keynote sounds*, eine Art Grundgeräusch, sowie *signals* und *sound marks*, wobei *signals* als *foreground sounds* bewusst gehört werden, während ein *soundmark* einer bestimmten Gemeinschaft zu eigen ist, wodurch sie sich von anderen Gruppen unterscheidet; vgl. Schafer 1994, S. 7–10. Die Begrifflichkeit wurde von anderen Forscherinnen und Forschern immer wieder aufgegriffen und verwendet; vgl. z. B. Thompson 2002; Garrioch 2003. Für byzantinische ‚Soundscapes‘ waren Lingas zufolge Stimmen in erster Linie im Hinblick auf den Gesang von Bedeutung; vgl. Lingas 2013, S. 311–313. Zunächst widmete man sich bei der Untersuchung von ‚Soundscapes‘ eher größeren Regionen, wie etwa dem französischen ländlichen Raum oder den

Person hat, und innerhalb welcher Lautsphären sie gedacht wird. Wie konstituiert sich die Lautsphäre, in der ein sprechender Heiliger wirkt? Es werden drei verschiedene Sphären untersucht: die Kirche, die als Innenraum eine entsprechende Raumakustik aufweist, das freie Feld, das im frühen Mittelalter in verschiedenen Formen als Ort der Kommunikation in Erscheinung treten kann, und schließlich der byzantinische Hippodrom. Verbunden damit ist die Frage, welche Beziehung zwischen der Stimme und der sie umgebenden Lautsphäre besteht. Hierbei wird nicht nur der Heilige selbst betrachtet, sondern auch das Umfeld, mit dem er interagiert, bis hin zu seinen Widersachern, die sich ebenfalls stimmlich äußern. Der Begriff *vox* verfügt über ein großes Bedeutungsspektrum;⁵ in diesem Aufsatz werden sowohl das gesprochene Wort als auch die von den Sprechorganen erzeugten Laute betrachtet. Dabei ist zu bedenken, dass jede verbale Äußerung einen Gebrauch der Stimme impliziert, aber zugleich ist auch auf deren explizite Erwähnung zu achten – beides geht nicht immer Hand in Hand.

Bereits Cicero benannte die Voraussetzungen, die ein Redner mitzubringen habe.⁶ Stimmen sind für ihn wie gespannte Saiten, sie klingen, wie sie berührt werden, hoch, tief, schnell, langsam, stark und auch schwach.⁷ Einen solchen Reichtum an stimmlichen Beschreibungen kennt die frühmittelalterliche Hagiographie nicht. Dennoch stellt sie ihre Protagonisten bis zu einem gewissen Grad als Oratoren dar.

1 Der Kirchenraum als Lautsphäre in der Hagiographie

Frühmittelalterliche Heilige begegnen uns in der Hagiographie als Prediger sowie als Missionare und damit als Sprecher. Immer wieder wird darin ihre Beredsamkeit gelobt.⁸ Das bedeutet, dass ihr Agieren eng im Zusammenhang mit ihrem

südlichen USA, später richtete man das Augenmerk dann mehr auf Städte; vgl. Jacobs 2014, S. 307. Zum ‚Soundscape‘-Begriff vgl. Missfelder 2012; ders. 2015.

5 Zu dem einigermaßen großen Bedeutungsumfang von *vox* vgl. Anheim 2020, S. 12f. sowie Schmitt 2020, S. 36f.

6 Hierzu gehörten neben der Stimme auch das Mienenspiel sowie ergänzende Gesten; vgl. Cicero: *De oratore* 1, 32f., S. 55f. Zu den weiteren Eigenschaften eines guten Redners vgl. ebd., 3, 14, 55, S. 283 sowie 1, 25–28, S. 44–49 und 1, 34, S. 67–60.

7 Vgl. ebd., 3, 57, S. 354: *voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta, gravis, cita, tarda, magna, parva; quas tamen inter omnis est suo quaequae in genere mediocris. atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera leve, asperum, contractum, diffusum, contententi spiritu, intermisso, fractum, scissum flexo sono extentatum, inflatum*. Übers. Cicero: Über den Redner, S. 415–417.

8 Vita sancti Hilarii, S. 92. Hilarius soll seine Redeweise je nach Zusammensetzung des Publikums angepasst haben: *Si peritorum turba defuisset, simplici sermone rusticorum corda nutriebat. At ubi instructos supervenisse vidisset, sermone, vultu pariter in quadam gratia insolita*

stimmlichen Wirken zu sehen ist. Erfolg vermag der Heilige in seinem Tun demnach nur dann zu haben, wenn seine Botschaft auch vermittelt werden kann, wenn er also gehört und verstanden wird. Widerstand gegen seine Person kann sich somit in Form einer Weigerung zuzuhören manifestieren, wie dies Amandus von Maastricht der ‚Vita Amandi‘ zufolge kurz nach Antritt seines Amtes erleben musste.⁹ Caesarius von Arles soll einmal sogar flüchtenden Kirchgängern regelrecht nachgeeilt sein und sie angeblich aufgefordert haben, gefälligst zuzuhören.¹⁰ In einer Predigt bemängelte Caesarius, dass zu viele Menschen, insbesondere manche Frauen, während des Gottesdienstes schwätzen würden, anstatt etwa den Lesungen ihre Aufmerksamkeit zu schenken.¹¹ Man kann also in der Tat von einer ‚Lautsphäre Kirche‘ sprechen.¹²

Wer nach frühmittelalterlichen Redeakten sucht, hat die Synoden mit zu bedenken. Auf diesen wurde bekanntlich gesprochen, debattiert und so manches Schriftstück verlesen, was sich auch in der Hagiographie niederschlägt. Die ‚Vita Wilfridi I. episcopi Eboracensis‘ berichtet, wie im Jahr 706 eine Synode abgehalten wurde, bei der König Osred I. von Northumbrien zugegen war.¹³ Wir haben es hier mit einem recht disziplinierten Publikum zu tun, was keine Selbstverständlichkeit ist. Anhand der Schilderung wird deutlich, dass selbst dann, wenn die akustischen Bedingungen einwandfrei waren, keineswegs garantiert werden konnte, dass ein vor Publikum vorgetragener Text auch verstanden wurde. Ferner zeigt die Stelle, wie wichtig Verlesungen von Schriftstücken wie Briefen oder Urkunden im frühen

*excitabatur, se ipso celsior apparebat [...]. Vita sancti Hilarii, S. 93. Vgl. Vita Lupi episcopi Trecentis, S. 295; Vita Germani episcopi Autissiodorensis, S. 268f. Ardeo von Freising: Vita Corbiniani, S. 100: *Coeptique divinum ex ore illius emanare verbum et mellifluam audientium effundere praedicationem auribus instar vivi fontis, ex cuius vi emanatione amnis efficitur.**

9 Vita Amandi episcopi I, S. 443.

10 Vita Caesarii episcopi Arelatensis I, S. 466f.

11 Caesarius von Arles: Sermo 55, S. 243: *Quando ad festivitatem vel ad missas venitis, in ecclesia stantes lectiones divinas cum gaudio fideliter audite; et quod auditis memoria retinete, et cum dei adiutorio implere contendite. Nolite vos in ecclesia otiosis fabulis occupare, nolite invicem verbosari: sunt enim plurimi, et praecipue aliquae mulieres, quae ita in ecclesia garriunt, ita verbosantur, ut lectiones divinas nec ipsae audiant, nec alios audire permittant.* [„Wenn ihr zur Messe geht, hört mit Freude tüchtig die Lesungen, während ihr in der Kirche steht. Und was ihr hört, das behaltet im Gedächtnis, bemüht euch, es mit Gottes Hilfe zu erfüllen. Ihr sollt euch in der Kirche nicht mit unbekümmertem Gerede beschäftigen, sollt nicht untereinander viele Worte machen. Denn es gibt sehr viele, vor allen Dingen einige Frauen, die so viel in der Kirche schwätzen und reden, dass sie die Lesungen weder selbst hören können, noch gestatten, dass andere sie hören.“ Eigene Übersetzung.] Ganz ähnlich auch Sermo 50; vgl. ebd., S. 226.

12 Schon Wenzel wies darauf hin, dass mittelalterliche Architektur anders klingt als etwa ein Marktplatz. Dies hat insbesondere mit der relativ hohen Nachhallzeit zu tun; vgl. Wenzel 1995, S. 105f. Zur Akustik mittelalterlicher Gebäude vgl. auch Gübele 2020.

13 Vgl. Vita Wilfridi I. episcopi Eboracensis auctore Stephano, S. 255.

Mittelalter waren. An der anschließenden Diskussion partizipiert auch Ælflfæd, Äbtissin von Whitby, die *benedicto ore suo* ihre Ansicht vertritt.¹⁴ Letzteres meint freilich nicht automatisch einen besonders salbungsvollen Klang ihrer Stimme, stellt aber wohl eine positive Wertung derselben dar.

Die ‚Vita Wilfridi‘ zeigt uns, dass die Lautsphäre Kirche einige Varianten des Sprechens zu bieten hat, von der Verlesung bis hin zur Diskussion. Es scheint, dass in manchen Fällen sogar eine Frau an Letzterer teilhaben konnte, was offenbar, anders als die schwätzenden Frauen in der Predigt des Caesarius, keineswegs negativ konnotiert war, wie die ihr zugeschriebene Stimme zeigt. Zu der Lautsphäre gehören Akte des Sprechens und Zuhörens, die nicht immer reibungslos ablaufen. Eine explizite Erwähnung der Stimme scheint hier eher selten zu sein.

2 Cuthbert von Lindisfarne

Die frühmittelalterliche Hagiographie kann dazu beitragen, zeitgenössische Darstellungen, Beschreibungen und Klassifizierungen der menschlichen Stimme zu finden, zumal jene Heiligen, um welche es in all den Viten der Zeit geht, wie erwähnt nicht selten als Redner in Erscheinung traten. Einer von ihnen ist Cuthbert von Lindisfarne. Eine anonyme ‚Vita‘ des berühmten Bischofs und northumbrischen Mönchs entstand zwischen 699 und 705.¹⁵ Sie beschreibt, wie dieser seiner Predigertätigkeit nachgeht, und es wird betont, wie wichtig das Zuhören hierbei ist, denn kein geringerer als der Teufel selbst versucht eben dies zu verhindern, was der präkognitiv begabte Geistliche jedoch voraussehen kann.¹⁶ Dementsprechend warnt er seine Zuhörer, sich nicht ablenken zu lassen, woraufhin just eine bedrohliche Geräuschkulisse den Vortrag unterbricht, und zwar in Form eines brennenden Hauses und rufender Männer. Ein Großteil der Versammelten eilt daher fort, um eingreifen zu können, nur um festzustellen, dass es sich um die soeben angekündigte Illusion des Teufels handelt. Demütig begeben sich die Menschen zu dem Prediger zurück, der für sie betet. Letzten Endes können sie, durch die Predigt gestärkt, nach Hause gehen.¹⁷ Ein Vortrag innerhalb der Lautsphäre ‚freies Feld‘ kann somit durch Laute im Hintergrund beeinträchtigt sein.

Eine weitere Vita Cuthberts, die allerdings zumindest weitgehend auf der anonymen Vita beruht, stammt aus der Feder des Beda Venerabilis.¹⁸ Die Bedeu-

¹⁴ Vgl. ebd., S. 256.

¹⁵ Vita sancti Cuthberti. Zu Datierung und Autor vgl. ebd., S. 11, 13.

¹⁶ Ebd., S. 86–88.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 88.

¹⁸ Vgl. Beda Venerabilis: Vita s. Cuthberti, S. 144.

tung des Hörens wird in dieser Vita bereits früh deutlich, wenn sie erzählt, wie der heilige Cuthbert schon in sehr jungen Jahren durch den Mund eines dreijährigen Kindes ermahnt wird, sich nicht dem Kinderspiel zu widmen, sondern sich als Lehrer zu betätigen.¹⁹ In den Formulierungen Bedas spielt an dieser Stelle insbesondere die auditive Wahrnehmung eine wichtige Rolle: Die Worte aus dem Mund des kleinen Kindes erklingen in den Ohren Cuthberts und verändern sein Leben.²⁰ Zwar wird es nicht ausgesprochen, doch ist dies gewiss nicht zuletzt ein Verweis darauf, dass Cuthbert selbst fortan mit seinem Mund und durch das gesprochene Wort wirkt, das seinerseits die Ohren seiner Zuhörer erreicht und schließlich deren Leben verändert. Dementsprechend durchzieht Cuthbert zu Fuß das Land, um zu predigen. Zu jener Zeit, so sagt uns Beda, sei es Brauch unter den Bewohnern Englands gewesen, sich um einen Priester oder Mönch, der ihr Dorf erreichte, zu versammeln, ihm zuzuhören, und die Dinge, die sie tatsächlich verstehen konnten, auch zu befolgen.²¹ Das Hören und das Verstehen sind somit von eminenter Bedeutung in dieser Vita; erfolgreiches Hören und Verstehen stellen die Voraussetzung für einen gottgefälligen Lebenswandel dar und eröffnen damit einen Weg zum persönlichen Heil. Doch Cuthbert wirkt nicht nur durch das Sprechen, sondern auch durch dessen Verweigerung, wenn er etwa während laufender Debatten, in denen er von seinen Mitbrüdern attackiert wird, einfach aufsteht und den Raum verlässt.²²

Wie sieht es nun aber explizit mit der Stimme Cuthberts aus? Sie ist weniger eine laute, donnernde Rednerstimme, sondern beispielsweise im Kontext der Feier der heiligen Messe eher leise: Cuthbert seufzt hier, anstatt zu singen.²³ Auch in seiner ‚Historia Ecclesiastica‘ stellt Beda den Heiligen nicht als lauten, sondern vielmehr als leisen Beter dar, der Tränen vergießt, aber nicht die Stimme erhebt.²⁴ Stimmliche Zurückhaltung ist hier ein Zeichen von Demut.²⁵ Dennoch könne die

19 Vgl. ebd., S. 156–158.

20 Ebd., S. 158.

21 Ebd., S. 186. Vgl. auch ebd., S. 222: *ad confirmandam fidem audientium*.

22 Vgl. ebd., S. 210.

23 Ebd., S. 212: *Sed congruo satis ordine dum passionis dominicae misteria caelebraret, imitaretur ipse quod ageret, se ipsum uidelicet Deo in cordis contritione mactando, sed et astantes populos sursum corda habere, et gratias agere Domino Deo nostro magis ipse cor quam uocem exaltando, potius gemendo quam canendo ammoneret.*

24 Beda Venerabilis: *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, S. 368: *Denique cum sacrificium Deo uictimae salutaris offerret, non eleuata in altum uoce sed profusis ex imo pectore lacrimis Domino sua uota commendabat.*

25 Vgl. auch Beda Venerabilis, *Vita s. Cuthberti*, S. 244: *ingemuit grauius et non grandi uoce ait [...].* [„Er seufzte laut und sagte mit schwacher Stimme [...].“ Eigene Übersetzung.] Dass Geschwätzigkeit in der Hagiographie durchaus negativ konnotiert ist, kann man bereits an der ‚Vita Genovefae‘ erkennen: *Quorum garrola uoce dispiciens sanctus Germanus.* [„Der heilige Germanus verachtete ihre geschwätzige Stimme“]; *Vita Genovefae virginis Parisiensis*,

Stimme des heiligen Cuthbert auch geradezu gebieterisch wirken, wenn sie etwa Vögeln Befehle erteilt.²⁶

Insgesamt stellt Beda seinen heiligen Protagonisten also einerseits nicht als übermäßig lauten Sprecher dar, seine stimmlichen Äußerungen wirken oft demütig. Andererseits wird die Wichtigkeit des Zuhörens und Verstehens immer wieder betont und als Grundbedingung für eine erfolgreiche Predigt verstanden.

3 Bonifatius, Willibrord und Liudger

Eine andere bedeutende frühmittelalterliche Persönlichkeit angelsächsischer Herkunft war der Missionar und spätere Bischof von Mainz, Bonifatius.²⁷ Dessen Vita kennt, wie auch andere Schriften des Mittelalters, das Phänomen, dass die Stimmen vieler Menschen gemeinsam etwas fordern und rufen, in diesem Fall, dass Bonifatius doch Abt von Nursling werden möge.²⁸ Doch auch die Stimme der Prediger erklingt innerhalb der nur kurz nach Bonifatius' Tod verfassten Lebensbeschreibung. Sie wird in einem Atemzug mit dem „Horn des himmlischen Wortes“ genannt und ertönt im Land der Friesen, die es zu missionieren gilt.²⁹ Die Vita Gregors von Utrecht erwähnt, wie Bonifatius einmal *libera voce* predigte.³⁰ Bezeichnenderweise verließ sich Bonifatius aber bei seinem wohl bekanntesten performativen Akt gerade nicht auf seine Stimme, vielleicht auch wegen sprachlicher Hürden, sondern ließ stattdessen Taten sprechen: Die berühmte Zerstörung eines Heiligtums – der Eiche bei Geismar – schildert der Vitenschreiber ohne

S. 219. Die Stille, die den heiligen Memorius und seine Begleiter umgibt, welche wohl als Voraussetzung für deren Gesang verstanden werden darf, schüchtert den hunnischen Herrscher Attila massiv ein: *Cum audisset silentium ipsorum sanctorum, expavit rex.* [„Als er die Stille dieser Heiligen hörte, erschrak der König.“ Eigene Übersetzung.]; Vita Memorii presbyteri et martyris, S. 102.

26 Beda Venerabilis, Vita s. Cuthberti, S. 222.

27 Vgl. Moore 2020, S. 262.

28 Vita Bonifatii auctore Willibaldo, S. 19: *Tunc omnes unianimiter consonis instabant vocibus, et sanctum hunc virum, qui illo dicitur in tempore Wynfrith, cuncti precarentur, ut pastorale super eos abbatis susciperet magisterium.*

29 Ebd., S. 24: *iam bucina caelestis verbi increpuit et praedicatorum, adveniente superni roris fertilitate, vox intonuit, Dei etiam per Willibrordum virum venerabilem ac cooperatores eius propagatus est sermo.* [„Nun erschallte die Posaune des göttlichen Wortes und laut ertönte die Stimme der Predigenden, denen himmlischer Tau fruchtbares Gedeihen gab, Gottes Wort wurde durch den ehrwürdigen Mann Willibrord und seine Mitstreiter verbreitet.“ Eigene Übersetzung.]

30 Vgl. Vita Gregorii abbatis Traiacensis auctore Liudgero, S. 68.

jede Erwähnung einer verbalen Äußerung von Seiten des Missionars.³¹ Dennoch: Bonifatius war ein unermüdlicher Prediger, der dementsprechend zahlreiche Taufferfolge vorzuweisen hatte.³² Sollte es tatsächlich stimmen, dass sterbliche Überreste, die aus Fulda stammen, von Bonifatius herrühren, dann wäre der Missionar zwischen 185 und 190 cm groß gewesen. In diesem Fall hätte er wohl allein schon durch seine beeindruckende Gestalt eine gewisse Wirkung entfalten können, die gut durch Sprechen hätte ergänzt werden können.³³ Mit Hilfe seiner Stimme kann Bonifatius in der Vita Willibalds Menschen davon abhalten, in den Kampf zu ziehen.³⁴ Er kann sie gar mit mahnenden Worten und überhaupt *patria voce* („mit väterlicher Stimme“) dazu auffordern, stattdessen das klassische, durch Passivität und Wehrlosigkeit gekennzeichnete Martyrium auf sich zu nehmen.³⁵ Die Vita stellt Bonifatius somit als äußerst überzeugenden Redner dar, ohne ihn als den großen antiken Rhetor zu zeichnen, der er sicherlich auch nicht war.

Die Bedeutung des gesprochenen Wortes sowie des Zuhörens wird auch in einer anonymen, unter dem Namen Radbods von Utrecht überlieferten Vita des Bonifatius deutlich.³⁶ Nicht als wortgewaltiger Redner, sondern mit demütiger Stimme tritt Bonifatius schließlich in der ‚Vita tertia‘ in Erscheinung, wenn er das Angebot des angelsächsischen Missionars Willibrords, Bischof zu werden, ablehnt.³⁷ Otloh von St. Emmeram ließ Bonifatius dann immerhin von einer *patria liberaque voce* Gebrauch machen, als er die Geistlichen im Angesicht ihres drohenden Martyriums anspricht, ermahnt und bestärkt.³⁸ Die Überlieferung zu Bonifatius bietet also eine ganze Reihe an Textstellen, die ganz ausdrücklich die Stimme einschließlich ihres Klangs thematisieren: Mehrfach wird *patria voce* oder *libera voce* gesprochen, doch ist dies in der Hagiographie keine Selbstverständlichkeit, wie der Beitrag noch zeigen wird.

Willibrord selbst soll Alkuin zufolge einmal *praesaga voce* eine Weissagung über das erfolgreiche Leben Pippins des Jüngeren getätigt haben, wobei er

31 Vgl. Vita Bonifatii auctore Willibaldo, S. 31. Bereits Hauck 1904, S. 470 betonte seinerzeit die Tatsache, dass Bonifatius hier eher durch eine ‚Tat‘ als durch verbales Handeln wirkte.

32 Vgl. Vita Bonifatii auctore Willibaldo, S. 47.

33 Vgl. Padberg 2003, S. 113. Ein größerer Körper führt zumeist zu einer tieferen Stimme; vgl. Frühholz 2019, S. 7. Zu Bonifatius vgl. auch Padberg 1996; ders. 2006.

34 Vita Bonifatii auctore Willibaldo, S. 49f.: *Et confestim increpando pueris pugnae interdixit certamen, dicens: ‚Cessate, pueri, a conflictu pugnaeque deponite bellum [...]‘. [Und verbietet sogleich den Jungen, sie laut anschreiend, den Kampf, indem er spricht: ‚Lasset ab, Jungen, vom Kampfe, tut Krieg und Schlacht ab [...].‘“ Übers. Bonifatius: Briefe, S. 515].*

35 Vita Bonifatii auctore Willibaldo, S. 50.

36 Vgl. Vita altera Bonifatii auctore Radbodo, S. 65f.

37 Vgl. Vita tertia Bonifatii, S. 81.

38 Vgl. Otloh von St. Emmeram: Vita Bonifatii, S. 209.

angeblich vor seinen Schülern sprach.³⁹ Was man sich darunter vorzustellen hat, sei dahingestellt, vermutlich bezieht sich *praesaga* hier weniger auf die Modulation der Stimme, sondern vielmehr auf den weissagenden Inhalt der getätigten Äußerung. Die frühmittelalterlichen Heiligenviten legen, trotz so mancher Belegstelle, also nicht zwingend Wert darauf, die Stimme ihrer Protagonisten zu thematisieren, selbst dann nicht, wenn der heutige Leser es eigentlich erwarten würde. So verweist beispielsweise Altfred in seiner Liudgervita zwar darauf, dass sein Held bereits als kleines Kind Lesen und Schreiben konnte, von seiner Stimme aber lässt er nichts verlauten.⁴⁰ Ähnliches lesen wir in einer späteren Vita, verfasst von einem Werdener Mönch, der in der Mitte des 9. Jahrhunderts schrieb und behauptet, Liudger sei der *sermo scientiae* zu eigen gewesen, er habe den *sermonem sapientiae* gehabt und auch über präkognitive Fähigkeiten sowie zahlreiche Sprachkenntnisse verfügt, darunter Deutsch und Latein.⁴¹ Trotz der zahlreichen Fertigkeiten, die nicht zuletzt der Wissensvermittlung dienten, wird die Stimme selbst zumindest nicht direkt angesprochen. Gerade im Hinblick auf Alkuins Willibrordvita ist dies auffällig, da diese zur Verlesung vor den Mönchen in Echternach verfasst worden war.⁴² Ein ausdrücklich intendierter mündlicher Vortrag impliziert also nicht automatisch, dass die Stimme überproportional häufig thematisiert wird.

4 Lebuin

Etwas anders verhält sich dies in der Vita Lebuins, die die Schilderung der Versammlung in Marklo beinhaltet, welche die alten Sachsen angeblich jährlich abhielten. Die sogenannten *satrapae* sowie andere, die dort zu sein hatten, seien an ebendiesem Ort zusammenkommen, erzählt uns der anonyme Vitenschreiber, der irgendwann zwischen 840 und 930 schrieb.⁴³ Die Lautsphäre ist die des freien Feldes: Man habe sich in einem großen Kreis versammelt und miteinander gesprochen, so die Vita. Schließlich habe sich Lebuin in Klerikertracht in die Mitte des Kreises gestellt, wobei er ein Kreuz in der Hand gehalten haben soll und angeblich ebenso noch das Evangelium mit sich führte.⁴⁴

³⁹ Vgl. Alkuin: Vita Willibrordi, S. 133.

⁴⁰ Vgl. Altfred: Vita s. Liudgeri, S. 13. Zum Topos des *puer senex* vgl. Curtius 1961, S. 108–112.

⁴¹ Vgl. Vita III s. Liudgeri, S. 108.

⁴² Alkuin: Vita Willibrordi, S. 113; vgl. Heene 1989, S. 421.

⁴³ Vgl. Vita Lebuini antiqua, S. 793; Springer 1998, S. 241. Zum Verhältnis zu Bonifatius vgl. Klüppel 1996, S. 173.

⁴⁴ Vgl. Vita Lebuini antiqua, S. 793f.

Wenn wir der Textstelle auch mit guten Gründen misstrauen dürfen,⁴⁵ so zeigt sie immerhin, wie sich der Autor einen solchen Auftritt auf einer paganen Versammlung vorstellte: Der Redner steht in der Mitte, während die Zuhörer in einem großen Kreis platziert sind. Darüber hinaus macht der Missionar nicht nur von dem gesprochenen Wort Gebrauch, das schließlich aufgrund von Verständigungsschwierigkeiten nicht zwingend sein Ziel erreichen kann, sondern er benutzt auch visuelle Mittel, wie das Kreuzsymbol sowie den Text der Evangelien. Zusammen mit der Rede ergeben sie einen durchgeplanten performativen Akt. Nicht unwichtig ist aber die Stimme selbst, *elevata voce* soll Lebuin denn auch gesprochen haben.⁴⁶ Das Verstehen ist dem Lebuin dieser Vita insofern wichtig, als dass er nicht nur *elevata voce* redet, sondern gleich zu Beginn seiner kurzen Ansprache die anwesenden Sachsen in einem Imperativ auffordert, ihm zuzuhören: „Hört, hört“ soll der Missionar gesagt haben, woraufhin er sich als Bote Gottes dargestellt habe.⁴⁷ Die Vita lässt Lebuin hierauf das bekommen, was wohl ein jeder predigender Missionar sich gewünscht hätte, der vor einer großen Gruppe Nichtchristen sprach: Die Zuhörer verstummen vor lauter Erstaunen.⁴⁸

Dem Missionar wird zunächst also die akustische Umgebung zugestanden, die er für seinen Auftritt braucht, und die ersten Momente seiner Darbietung sind von Erfolg gekrönt. Seine Inszenierung, welche eine laute verbale Aufforderung zuzuhören beinhaltet, kann eben das bewirken, was zu Beginn einer mittelalterlichen Rede sehr oft getan wurde: Es wird für Ruhe gesorgt, damit der Sprecher verstanden werden kann.⁴⁹ Einen ersten Teilerfolg kann Lebuins Stimme damit verbuchen, dass dem Befehl Folge geleistet wird. Auf die Nachricht hin, dass in den benachbarten Gebieten ein König bereitstehe, die Sachsen zu unterwerfen und ins Exil zu führen, wenn sie nicht den christlichen Gott als ihren König anerkennen

45 Springer (1998, S. 250) schreibt, der Verfasser habe „über eine versunkene Welt berichtet“; schließlich kommt er (2006, S. 457) sogar zu dem Schluss, dass sich die Versammlung in Marklo im Ganzen und im Einzelnen als eine Erdichtung ihres Schöpfers erweise. Löwe (1965, S. 369) hingegen schätzte den Quellenwert etwas höher ein, wenn er befand, dass die Schilderungen der Versammlung nicht als Teil eines erfundenen Berichtes abgetan werden könne.

46 Vita Lebuini antiqua, S. 794. Übrigens scheint auch Bonifatius von dem Mittel Gebrauch gemacht zu haben, Teile des Bibeltextes in einigermaßen aufsehenerregender Art und Weise vorzuzeigen: So bat er die Äbtissin Eadburg, ihm die Briefe des Apostels Petrus in Goldschrift abzuschreiben, um hiermit bei der Predigt Eindruck machen zu können; Bonifatius: Ep. 35, S. 60; Padberg 2003, S. 52.

47 Vgl. Vita Lebuini antiqua, S. 794.

48 Vgl. ebd.

49 Gregor von Tours: Libri historiarum X, S. 331; Andreas von Strumi: Vita sancti Arialdi, S. 1064; Benzo von Alba: Ad Heinricum IV. imperatorem libri VII, S. 196; Annales Altahenses maiores, S. 65. Es gibt zahlreiche weitere Beispiele.

wollten, können die Zuhörer nicht mehr still sein.⁵⁰ Die Versammelten werden laut und fordern schließlich, dass man Lebuin ergreifen und steinigen möge. Doch der Missionar kann auf wundersame Weise verschwinden, woraufhin ein Mann namens Buto einen Baumstumpf besteigt und den Sachsen zuruft: *audite, quae dico* [...] *et iudicate* („hört, was ich sage [...] und urteilt“)! Nach dieser Aufforderung zuzuhören, die derjenigen gleicht, die zuvor Lebuin geäußert hat, erinnert Buto die anderen daran, dass sie Gesandte normalerweise friedlich empfangen und anhören. Nun sei aber ein Bote Gottes gekommen und man habe ihn stattdessen bedrängt. Auch diese Rede wird gehört und verstanden. Die Reaktion des Publikums besteht darin, Reue zu zeigen.

Die Vita zeigt auf eindrückliche Art und Weise, dass im frühen Mittelalter strategische Elemente bekannt waren, die Oratoren im Lauf der Jahrhunderte immer wieder anwandten: die Bitte um Aufmerksamkeit, die hier durch einen Ruf im Imperativ hervorgebracht wird, oder eben auch die Verbesserung der akustischen Gegebenheiten vermittels einer Positionserhöhung des Sprechers. Letzteres geschieht in der Vita mit Hilfe eines Baumstumpfes, außerdem wird ausdrücklich gerufen. Auch Herausforderungen begegnen innerhalb der kurzen Lebensbeschreibung, wie die, dass Redner einem lärmenden Publikum gegenüberstehen können, wenn sie Dinge äußern, die selbigem missfallen.

Verwendet wurde die ältere Lebuin-Vita dann von dem Mönch Hukbald aus St. Amand, der wahrscheinlich 930 starb.⁵¹ Dieser Autor dramatisiert den Auftritt Lebuins in Marklo noch etwas. Fast schon aggressiv und aufdringlich scheint er die Versammlung zu stürmen, schreit unversehens los, wobei er seine Stimme *ut tuba* (wie eine Trompete) erhebt.⁵² Auch hier beginnt der Missionar seine Rede mit der wiederholten Imperativform *audite*, ehe er dann betont, dass man nicht so sehr ihm, sondern eher demjenigen zuhören solle, der durch ihn spreche, womit natürlich Gott gemeint ist. Die lautstarke Inszenierung verfehlt ihre Wirkung nicht, die angesprochenen Sachsen stehen wie betäubt da.⁵³ Die Aufforderung zuzuhören wird bei Hukbald noch stärker betont als in seiner Vorlage, indem noch weitere Imperative folgen.⁵⁴ Nicht nur Lebuin scheint in dieser Version der Vita etwas lauter zu sein, sondern auch die Sachsen, die wütend auf die Androhung

50 Hierzu und zum Folgenden Vita Lebuini antiqua, S. 794.

51 Vgl. Springer 1998, S. 242.

52 Hukbald: Vita Lebuini, Sp. 888: *ut olim Elias propheta in media illorum prorumpit agmina, et ex improviso vociferans, exaltat vocem suam ut tuba, annuntians palam et redarguens scelera eorum.* [„Wie einst der Prophet Elias stürzte er in die Menge und rief unversehens laut, erhob seine Stimme wie eine Trompete, verkündete öffentlich ihre gottlosen Taten.“ Eigene Übersetzung.]

53 Vgl. ebd.

54 Ebd., Sp. 889: *Auscultate, attendite et scitote quia Dominus creator coeli et terrae, maris et omnium quae in eis sunt, ipse solus unus et verus est Deus.*

reagieren, dass ein König ihr Land erobern werde.⁵⁵ Buto hingegen, der hier Bruto heißt, wirkt etwas blasser, vielleicht sogar etwas leiser, wenn er nicht mehr auf einem Baumstumpf steht, um seine Rede an die eigenen Leute zu halten, sondern nur noch an einem erhöhten Ort.⁵⁶ Dafür nimmt er direkten Bezug auf den Vorgang des Hörens und des Sprechens, indem er dazu auffordert, mit den Ohren die Worte, die aus seinem Mund kommen, zu erfassen.⁵⁷

Die hier gewählten Formulierungen erinnern ein wenig an die Darstellung des Moses (vgl. Dtn 32, 1), der vor dem Volk Israel spricht, so dass der Missionar vielleicht in eine Linie mit jenem wortgewaltigen Anführer des Alten Testaments gestellt wird. Sein Auftreten wird außerdem mit dem Propheten Elias verglichen. Sowohl der Verfasser der älteren Vita als auch Hukbald gehen somit auf akustische wie stimmliche Aspekte ein. Beide wissen, dass ein Redner besser etwas höher steht als seine Zuhörer, beide verwenden ein Vokabular, das die Lautstärke des Sprechenden betont. Hukbald kennt sogar den im Verlauf des Mittelalters immer wieder einmal verwendeten Vergleich der Rednerstimme mit einer Trompete.⁵⁸ Dass lautes Sprechen, eine günstige Akustik und eine gekonnte Inszenierung zu einem erfolgreichen Missionar gehören mussten, war ihnen also bewusst und sie ließen es dementsprechend in ihre Darstellungen einfließen.

Wie bei Bonifatius, so geht die hagiographische Überlieferung also nicht nur auf den oratorischen Akt im Allgemeinen, sondern auch explizit auf den Klang der Stimme ein, wenn *elevata voce* oder *ut tuba* gesprochen wird. In der Hagiographie finden sich sogar noch bildhaftere Umschreibungen der *vox*. Der Karolinger Adalhard, Abt von Corbie und Corvey, war zwar kein Missionar, doch liefert sein Vitenschreiber Ratpert von Corbie eine Charakterisierung seiner Stimme: Wohlklingender als ein Schwan sei sie gewesen und habe das Gehör der Menschen gestreichelt. Überhaupt sei er ein großartiger Redner gewesen. Durch seine Stimme sei ein korrektes Verständnis der Worte zustande gekommen.⁵⁹

55 Ebd.: *Talia beato viro prophetali spiritu praeconante, illi daemoniaco bacchantes spiritu, pleni furoris et insaniae perstrepuunt undique clamore confuso.* [„Derartiges posaunte der selige Mann in prophetischem Geist heraus, während jene in dämonischem Geist tobten, voller Raserei und Wahnsinn lärmten, überall entstand Geschrei.“ Eigene Übersetzung.] Ob eine derartige Wortwahl damit in Zusammenhang steht, dass Hukbald selbst sehr an Musik interessiert war, muss letzten Endes dahingestellt bleiben. Zu Hukbalds musikalischem Schaffen vgl. Chartier 1996.

56 Hukbald: Vita Lebwini, Sp. 890: *stans in eminentiori loco.*

57 Ebd.: *O viri, quicunque adestis cordati, auribus percipite verba oris mei.*

58 Der Vergleich ist auch im späten Mittelalter noch geläufig, so etwa im Chronicon des Antonio da Firenze: *Vox eius quasi tuba satis a remotis intelligebatur* [„Seine Stimme, einer Trompete gleich, wurde noch von Weitem zur Genüge verstanden.“ Eigene Übersetzung.]; vgl. Le Vite quattrocentesche di s. Bernardino da Siena, S. 364.

59 Paschasius Radbertus: Vita s. Adalhardi, S. 530: *Porro eius oratio quam facunda, quam plena sensibus, quam suavis auditu manavit!* [...] *Voce quidem canorius cygno mulcebat auditum: sed*

5 Adalbert von Prag

Ein berühmter Heiliger nachkarolingischer Zeiten war Adalbert von Prag. Über das Leben jenes Bischofs und Missionars unterrichten uns gleich mehrere Viten, wovon die bedeutendste früher Johannes Canaparius zugeschrieben wurde, während man heute eher an den Lütticher Raum und speziell an Bischof Notker von Lüttich denkt.⁶⁰ Adalbert zeichnet sich eher durch Schweigen aus, sein Mund bleibt oftmals stumm, vor allen Dingen wenn religiöse Vorschriften es erfordern.⁶¹ Laut sind in der Vita eher die anderen, wie etwa ein geradezu schreiender Bettler.⁶² Die Schweigsamkeit des Bischofs ist sicherlich als Ausdruck demütiger Frömmigkeit zu verstehen.

Adalberts verbales Wirken erscheint jedoch immerhin als *gladium predicationis*, als „Schwert der Predigt“ also.⁶³ Dieses nützt ihm freilich wenig, als er laut Psalmen rezitiert, dafür aber von einem Mann, der offenbar nicht bekehrt werden will, mithilfe eines Ruders zu Boden geschlagen wird. Was folgt, ist ein kurzes Zwiegespräch zwischen Adalbert und Gott, wobei die Stimme des Missionars als dasjenige Instrument beschrieben wird, das Adalberts Gefühlswelt Ausdruck zu verleihen vermag, denn dieser sieht sich auf einem guten Weg – schließlich leidet er aufgrund des Schlages mit dem Ruder für Christus.⁶⁴ Als der Missionar

et melle dulcius palatui cordis melodia sapiebat. Erat autem omnis narratio eius aperta valde, brevis ac lucida (quod dictionis genus oratores summis extollunt laudibus) nil fecilentum, neque dubium quid in sensu reservans [...]. [„Wie beredt, wie voller Gefühl, wie süß floss ferner seine Rede im Gehör! [...] Mit einer Stimme, wohlklingender als ein Schwan, streichelte er das Gehör: aber süßer als Honig war die Melodie für den Gaumen des Herzens. Denn all seine Rede war sehr offen, kurz und klar – diese Art des Sprechens rühmen die Redner mit dem höchsten Lob – nichts war unverständlich.“ Eigene Übersetzung.] Dass eine Stimme ‚süß‘ klingt, begegnet auch im späteren Verlauf des Mittelalters noch, sie entfaltet dann eine „emotionale Wirkmacht“, die man im Sinne antiker Rhetorik „als *movere* bezeichnen kann“; vgl. Emmelius 2013, S. 83. ‚Süße‘ kommt in fast allen musiktheoretischen Traktaten seit Boethius vor und soll eine Qualität hervorheben, die wünschens- bzw. erstrebenswert ist; vgl. Herzfeld 2012, S. 2f. Almut Schneider kam zu dem Schluss, dass der mittelhochdeutsche Begriff *süeze* zumindest bei Konrad von Würzburg geradezu eine zentrale Kategorie darstelle, die „heiligmäßiges Sprechen“ kennzeichnet; vgl. Schneider, S. 202. Die Vorstellung, dass ein Schwan bei seinem Ableben singt, gehört zu den langlebigsten Topoi der Literaturgeschichte; vgl. Røling 2010, S. 174. Gleichwohl würde es zu weit gehen, bei Adalhardus an dieser Stelle von einer Vorausdeutung auf seinen Tod zu sprechen.

60 Vgl. Hoffmann 2005, S. 27f.; Fried 2002, S. 236–254. Zur handschriftlichen Überlieferung vgl. außerdem Hoffmann 2001, S. 157–163.

61 Vgl. Vita Adalberti, S. 135.

62 Vgl. ebd., S. 136.

63 Vgl. ebd., S. 155.

64 Ebd., S. 156: *Excussus manibus volat in diversa codex, et ipse extenso capite et membris iacet humo prostratus; sed exterius afflicto corpore, quid diva mens intus ageret, risus cordis per vocis organum mox patefecit.* [„Herausgerissen aus seinen Händen fliegt das Buch umher,

dann einige Zeit darauf den „rohen“ Bewohnern der Insel, auf der er sich befindet, vorgeführt wird, kommt die Gegenüberstellung zwischen Ersterem und Letzteren gerade anhand der Stimmlage kontrastierend zum Ausdruck: Mit wütenden, geradezu hündischen Lauten erwarten die Versammelten den christlichen Redner, der seinerseits mit sanfter Stimme zu sprechen beginnt.⁶⁵ Die Heiden lassen sich hiervon jedoch nicht beeindrucken, rufen *cum clamore* und drohen Adalbert mit dem Tod.⁶⁶ Insgesamt wird der Heilige in der Vita also, ganz ähnlich wie der heilige Cuthbert, eher als ruhiger Mensch, als demütiger und sanfter Sprecher beschrieben; er spricht explizit *miti voce*. Er hat es mit einer lauten und bedrohlichen Welt zu tun, in der er letzten Endes das Martyrium erleiden muss.

Wie ersichtlich wird, verfügten frühmittelalterliche Hagiographen durchaus über eine gewisse Bandbreite, um die Stimmen ihrer Protagonisten zu beschreiben; das hierbei verwendete Vokabular ist keineswegs eintönig. Auffällig ist, dass sich der Heilige häufiger mit geradezu väterlicher Stimme äußert. Diese wird man sich vielleicht als einigermaßen laut, wohlklingend und mit belehrendem Unterton vorzustellen haben. Das Maximum an Lautstärke ist sicherlich erreicht, wenn *ut tuba* gesprochen wird – der Heilige versucht in einem solchen Fall mit aller Macht zu überzeugen und die ihn umgebende Lautsphäre zu dominieren. Es gilt des Weiteren festzuhalten, dass nicht jeder Heilige mit lauter und beeindruckender Stimme spricht – im Gegenteil. Dass er sich ganz bewusst leise und sanft verlaublich, ist nicht selten und soll seine Demut wie auch seine Heiligkeit unterstreichen. Besonders ästhetisch klingt wohl, wer wie ein Schwan spricht.⁶⁷ Die Lautsphären, innerhalb derer die Protagonisten auftreten, sind neben der Kirche das freie Feld, zu dem auch eine Insel oder eine pagane Versammlung zu rechnen ist. Auch im Freien wird bisweilen von erhöhter Position aus gesprochen, störende Geräusche wie Rufe können dort den Vortrag des Heiligen erschweren,

er selbst fällt nach dem Schlag mit gestrecktem Kopf und Gliedern zu Boden. Was aber das Innere des äußerlich so gedemütigten Körpers, die heilige Seele, bewegte, offenbarte bald die Freude des Herzens mit dem Werkzeug der Stimme.“ Übersetzung: ebd., S. 177]. Zur *imitatio Christi* vgl. Seehusen 2021, S. 66.

65 Vita Adalberti, S. 156: *Congregat se undique iners vulgus et quid de illo foret acturus, furibundo et canino rictu exspectant. Tunc sanctus Adalbertus, quis et unde esset, vel ob quam causam illuc veniret, interrogatus, talia econtra miti voce respondit: [...].* [„Von allen Seiten versammelte sich das rohe Volk, und sie erwarteten unter wütendem Geschrei und hündischen Lauten, was er mit ihm tun würde. Dann antwortete der heilige Adalbert, nachdem er gefragt wurde, wer, woher und aus welchem Grund er dorthin gekommen sei, darauf das folgende mit sanfter Stimme: [...].“ Übersetzung unter Zuhilfenahme von ebd., S. 177]. Die ältere Edition hatte sogar noch *furibunda voce et canino rictu*; vgl. Vita s. Adalberti episcopi, S. 594.

66 Vgl. Vita Adalberti, S. 156.

67 Roling (2010, S. 179) befindet, dass die Gestalt des Schwans in der Literatur „ein vielschichtiges Bild“ darstellt, „das Inspiration, Transzendenzerfahrung, Orakelwissen und die makellose Schönheit der Liebe miteinander vereinen konnte“.

wobei sie unter Umständen für Unglauben oder gar das Wirken des Bösen an sich stehen. Die westliche Hagiographie kann also mit einigen Lautsphären aufwarten, die aber auch ihre Grenzen haben, wie das nächste Kapitel deutlich machen wird.

6 Der Hippodrom als Lautsphäre

An dieser Stelle soll ein Blick in den byzantinischen Raum geworfen werden. Der transkulturelle Vergleich zeigt auf, dass wir hier auf Lautsphären stoßen, die im Westen in dieser Form unbekannt sind. Heilige und Märtyrer agieren freilich auch hier stimmlich, doch kann dies in einem etwas anderen Setting als in Lateineuropa geschehen, wie etwa dem Hippodrom. Letzterer wird an dieser Stelle untersucht, da er eine in der Hagiographie wohl einzigartige ‚Zwischenform‘ einer Lautsphäre repräsentiert. Er steht genau in der Mitte zwischen geschlossenem und offenem Raum, bewegt sich zwischen überdachtetem Gebäude und freiem Feld.

Byzanz wird oft mit seiner Architektur, seinen Kuppeln und Kirchen und damit nicht zuletzt mit seiner Liturgie assoziiert. Die menschliche Stimme hatte dort ihren Platz als Instrument, das durch die bauliche Umgebung mitgestaltet wurde. Die byzantinische Eucharistiefeyer war geradezu eine ‚multisensorische‘ Erfahrung, bei der das visuelle Erleben durch den Hör- und sogar den Geruchssinn angereichert wurde, wobei der Gesang mit der Architektur interagierte.⁶⁸ Wie war es aber in Byzanz um die Rednerstimme bestellt?

Bereits in der spätantiken griechischsprachigen Literatur begegnen Elemente, die später, nicht zuletzt auch im lateinischen Bereich, wiederkehren, wie etwa das Sorgen für Ruhe, wenn öffentlich gesprochen werden soll, von dem wir in einer Homilie über den Märtyrer Gordios lesen können, die Basilius der Große verfasste.⁶⁹ Als Gordios aus selbstgewählter Isolation in den Bergen nach Caesarea zurückkehrt und sich während eines Wagenrennens in den Zirkus begibt, um sich dort in die Mitte zu stellen und zu den Menschen zu sprechen, hören diese seine Stimme.⁷⁰ Unverzüglich wenden sie sich dem spektakulären Anblick zu und drücken ihre widersprüchlichen Emotionen akustisch aus, indem sie rufen.⁷¹ Das

68 Vgl. Pentcheva 2017, S. 5.

69 Vgl. Basilius der Große: In Gordium martyrem, Sp. 498–508. Wie bei so manchem Text, der stimmliche Aspekte berücksichtigt, fällt auch hier auf, dass bereits sehr früh über den Vorgang des Sprechens und Hörens sinniert wird, was aufzeigt, dass dem Autor der Bereich der auditiven wie akustischen Wahrnehmung nicht ganz unwichtig war; vgl. ebd., Sp. 489 C und D. Dies könnte auch damit zusammenhängen, dass der Text selbst als Homilie für den mündlichen Vortrag gedacht war.

70 Vgl. ebd., Sp. 497 B; vgl. Rousseau 1998, S. 187.

71 Basilius der Große: In Gordium martyrem, Sp. 497 C: *εὐθὺς βοή συμμιγῆς παρὰ πάντων ἤρθη*. [„Sofort hob bei allen allerlei Geschrei an.“ Eigene Übersetzung.] Je nach Überzeugung

Erscheinen des Gordios provoziert also und verursacht großen „Lärm“.72 Zugleich manifestiert sich das große Interesse an der ungewöhnlichen Persönlichkeit, die unverhofft im Zirkus auftaucht, in unmittelbarem Desinteresse für diejenigen Geräusche, die für die Zuschauer üblicherweise von Belang sind – vergessen sind der Krach, den die Pferde samt den Wagenlenkern auslösen.73 Die Hinwendung zum Protagonisten der Geschichte vollzieht sich also in einem bewussten Weghören – diejenigen Laute, die sonst im Zentrum stehen, sind unwichtig geworden. Jeder möchte nur noch Gordios sehen und nicht zuletzt auch hören.74

Für Basilius hat Akustik hier also eine bedeutende Funktion: Der aufsehenerregende Auftritt seines Helden vollzieht sich nicht zuletzt anhand der Beschreibung der akustischen Zustände vor Ort. Und schließlich geschieht das, was in der mittelalterlichen Literatur in West und Ost noch so oft geschehen wird: Es muss erst einmal für Ruhe gesorgt werden angesichts all des Lärms. Dies wird hier durch Herolde vollzogen: Der oratorische Auftritt des Gordios kündigt sich an, indem allerlei Instrumente verstummen.75 Daraufhin steht der Held der Geschichte im Zentrum der Aufmerksamkeit, er wird gehört und gesehen.76 Vor den Archon geführt, wird er von diesem mit sanfter Stimme gefragt, wer er sei und woher er komme.77 Das Ergebnis dieser Konversation ist Gordios' Verurteilung zum Tode, doch bei seiner Hinrichtung rufen die Menschen laut und finden zu neuer Einigkeit.78 Basilius' Homilie zeigt also auf, dass die Stimme eines Menschen eine wichtige Funktion erfüllen konnte und dass sich ein Autor wie der Kirchenlehrer ein solches Ereignis, das sich in einem Zirkus vor sehr vielen Menschen abspielte, nicht zuletzt unter akustischen Gesichtspunkten ausmalte. Ferner wird auch klar, dass er den Lärm des Publikums als laute Geräuschkulisse einordnete, die beruhigt werden musste, um den Einzelnen zu Wort kommen zu lassen.

und Glauben applaudieren die einen, während die anderen wollen, dass Gordios gefälligst entfernt wird; vgl. Buc 2001, S. 150.

72 Basilius der Große: In Gordium martyrem, Sp. 497 C: *Πάντα δ' οὖν βοῆς καὶ θορύβου πεπλήρωτο.* [„Alles wurde von Geschrei und Lärm erfüllt.“ Eigene Übersetzung.]

73 Ebd., Sp. 497 D: *παρώφθησαν μὲν ἵπποι, παρώφθησαν δὲ ἡνίοχοι· ἡ δὲ τῶν ἀρμάτων ἐπίδειξις ψόφος μάταιος ἦν.* [„verschmäht wurden die Pferde, verschmäht die Wagenlenker; die Zurschaustellung der Wagen, die Geräusche waren vergeblich.“ Eigene Übersetzung.]

74 Ebd., Sp. 497 D–499 A.

75 Ebd., Sp. 499 A: *Ἐπεὶ δὲ διὰ τῶν κηρύκων σιωπῇ τῷ δήμῳ ὑπεσημάνθη, ἐκοιμήθησαν μὲν αὐλοὶ, κατεσιγάσθησαν δὲ ὄργανα πολυαρμόνια.* [„Nachdem durch Herolde dem Volk Schweigen geboten wurde, verstummen die Blasinstrumente und schwiegen die anderen Instrumente.“ Eigene Übersetzung.]

76 Ebd.: *ἠκούετο Γόρδιος, ἐθεωρεῖτο Γόρδιος.*

77 Ebd.: *πραεῖα καὶ ἡμέρω φωνῇ.* [„mit sanfter und milder Stimme.“ Eigene Übersetzung.]

78 Vgl. ebd., Sp. 595 D; vgl. auch Buc 2001, S. 151.

Der Hippodrom – das wird bereits bei diesem frühen Beispiel deutlich – stellt eine eigene, sehr markante Lautsphäre dar, die für Byzanz charakteristisch ist. Hier begegnet uns eine klangliche Umgebung, die in den westlichen Quellen so nicht vorkommt. Der Lärm der Pferderennen, Musikinstrumente, Menschenmassen, die rufen – all dies konstituiert eine Lautsphäre, die Bonifatius nicht gekannt haben kann. Im Hippodrom wurde lautstark Politik gemacht, wurden Forderungen formuliert, ja sogar akustischer Widerstand gegen den Kaiser geleistet.⁷⁹

Wie sehr sich der mithilfe des gemeinschaftlichen Rufens im Hippodrom vollzogene Kommunikations- und Politikstil in das kollektive Gedächtnis der Byzantiner eingepägt hat, lässt sich nicht zuletzt daran erkennen, dass dieser noch in der 809 verfassten Vita des heiligen Stephanos des Jüngeren auftritt.⁸⁰ Dies überrascht vielleicht etwas weniger, wenn man sich den Beginn der Vita anschaut. Denn ihr Autor, Stephanos Diakonos, der Diakon an der Hagia Sophia war, gibt bereits früh zu erkennen, dass ihm auditive wie stimmliche Aspekte sehr wohl bewusst sind. So erwähnt er die *θείαν φωνήν* („heilige Stimme“) des Apostels Paulus, dem es als Hagiograph gewissermaßen nachzueifern gilt, um die Taten der Heiligen zu tradieren, die gesehen sowie gehört werden und zur Nachahmung einladen. Stephanos ist sich der doppelten Medialität der von ihm verfassten Vita also bewusst: Sie vermag gelesen, aber auch angehört zu werden. Das Hohelied Salomos (Hld 2, 14) zitierend, spielt er darauf an, dass eine Stimme gehört, dass Geschriebenes vorgetragen werden kann.⁸¹

Später, als Stephanos Diakonos erzählt, wie Konstantin V. einen öffentlichen Auftritt vollzieht, mit dem er den aus dessen Sicht ungeliebten Stephanos den Jüngeren auf hinterhältige Art und Weise zu Fall bringen will, geschieht dies im Hippodrom vor versammeltem Volk, wo sich der Kaiser an erhöhter Stelle positioniert, um zu sprechen.⁸² Dort beginnt er einen emotionsgeladenen Dialog mit den Massen, die schon nach den einleitenden Bemerkungen Konstantins lautstark reagieren. Auch der Kaiser selbst ruft zornig und scheint seine einstudierte Rolle

⁷⁹ Hier ist vor allen Dingen der Nika-Aufstand des Jahres 532 zu nennen; vgl. Theophanes: *Chronographia*, S. 181–183; Pfeilschifter 2013, S. 181; für einen Forschungsüberblick vgl. Meier 2003, S. 278f.

⁸⁰ Zur Datierung vgl. *La Vie d'Etienne le Jeune par Étienne le Diacre*, S. 5–18. Als Diakon der Hagia Sophia hatte der Autor Zugang zum Patriarchen sowie zum Kaiser und war auch mit dem höfischen Zeremoniell vertraut; vgl. ebd., S. 8. Einige Handschriften weisen zumindest darauf hin, dass der Text für den mündlichen Vortrag intendiert war; vgl. ebd., S. 54–58.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 88.

⁸² Ebd., S. 139. Die Position auf den Stufen bei den „Roten“ ist freilich ungewöhnlich für einen Kaiser, der sich eigentlich im sogenannten Kathisma aufhalten müsste. Der Autor positioniert ihn damit direkt beim und im Volk, also hierarchisch und räumlich an anderer Stelle als eigentlich üblich; vgl. ebd., S. 234, Anm. 259. Auch dass der Monarch selbst zu den Menschen spricht, ist eher unüblich, doch könnte dies von den isaurischen Kaisern unter Umständen so gehandhabt worden sein; vgl. ebd., Anm. 260.

gut zu spielen.⁸³ Der Hagiograph stellt Konstantin hier also als fähigen Propagandisten dar, der die verbale Aufwiegelung großer Menschenmengen meisterhaft beherrscht. Mithilfe seiner Stimme manipuliert er die Leute erfolgreich, überzeugt sie von einer erfundenen Entführung und lässt sie nach einigen Tagen erneut im Hippodrom zusammenkommen, wo Konstantin V. das sehr heterogen zusammengesetzte Publikum wiederum anspricht. Abermals kommt ein Dialog zwischen der breiten Bevölkerung und dem Kaiser zustande, bei dem die Versammelten lautstark signalisieren, dass sie dem Monarchen die inszenierte Entführung ablehnen. Tausend rufen sie nach Strafe.⁸⁴ Schließlich zeigt Konstantin den angeblich entführten und von Stephanos zum Mönch geschorenen Mann namens Georgios vor, der im Rahmen dieser Posse öffentlich seine Mönchskleidung einbüßt und wieder zum Soldaten wird, indem ihm der Kaiser sein Schwert anlegt.⁸⁵

Stephanos Diakonos stellt Konstantin V. somit als geradezu heimtückischen Manipulator dar, der im Bereich öffentlicher Performanz erfolgreich akustisches mit sichtbarem Wirken kombinieren und die versammelten Menschen auf diese Art und Weise regelrecht aufstacheln kann, so dass sie das Kloster des Protagonisten der Vita zerstören.⁸⁶ Zumindest in der Vorstellungswelt dieses Hagiographen beherrschte ein Kaiser wie jener Konstantin V. eine umfangreiche Bandbreite propagandistischer Instrumente, zu der auch die Stimme gehörte, die neben ritueller Gestik stand. Hier ist es also der hinterhältige Kaiser, der die Lautsphäre Hippodrom beherrscht und das Publikum letzten Endes überzeugen kann.

Der Hauptunterschied zu den oben untersuchten Szenarien aus der westlichen Überlieferung sind die großen Menschenmassen, die im Hippodrom Platz finden und mithilfe von Akklamationen kommunizieren können, was zu einem regelrechten Dialog gerät. Hier mag man zwar von einer ‚Klanggemeinschaft‘ innerhalb des Hippodroms sprechen können, doch kristallisieren sich auch durch Klänge verlautete Gegnerschaften, ja Feindschaften heraus. Dieses sehr laute und auch kritische Zwiegespräch für sich entscheiden zu müssen, stellt sicherlich eine große Herausforderung für einen byzantinischen Monarchen dar. Ein solcher Politikstil begegnet uns in der westlichen Hagiographie nicht; das Publikum, das man hier für sich gewinnen muss, ist deutlich kleiner und kennt das organisierte Rufen nicht, jedenfalls nicht in vergleichbarer Form. Dennoch kann die Geräuschkulisse den Vortrag auch hier stören.

Eine bedeutende Gemeinsamkeit zwischen den lateinischen und den griechischen Texten ist es, dass Figuren stimmliches mit gestischem Wirken kombinieren,

83 Ebd.

84 Ebd., S. 140.

85 Vgl. ebd., S. 141; vgl. dazu auch Buc 2001, S. 102f.

86 Vgl. *La Vie d'Etienne le Jeune par Étienne le Diacre*, S. 141.

sich also nicht ausschließlich auf die Stimme verlassen. Dies kann unterschiedliche Gründe haben: Ein Missionar muss Menschen ansprechen, die seine Sprache vielleicht nicht verstehen, während der Hippodrom derart groß ist, dass aufgrund der akustischen Gegebenheiten nicht alles verstanden werden kann, was gesagt wird. Der Zirkus wird als sehr dominante Lautsphäre präsentiert: Die Stimme des Einzelnen geht hier tatsächlich ein wenig unter und tritt auch im Text etwas reduzierter in Erscheinung.⁸⁷

Beide Kulturen, Byzanz und der Westen, kennen Sprechakte, die von erhöhter Position aus vollzogen werden. In beiden wird vorher zunächst einmal für Ruhe gesorgt und in beiden wird der Sprecher später mit störenden Geräuschen konfrontiert. Anhand der unterschiedlichen Lautsphären können Verschiedenheiten im Hinblick auf die öffentliche politische Kommunikation festgestellt werden, die die beiden Kulturen voneinander abgrenzen. Zugleich wird aber auch deutlich, dass Lebuin und Konstantin V. in ihren jeweiligen Lautsphären, so unterschiedlich ihre klangliche Umgebung auch gewesen sein mag, im Rahmen ihres performativen Wirkens der Stimme eine durchaus vergleichbare Position zuwiesen, indem sie diese durch visuelle Signale ergänzten. Eine erfolgreiche auditive Wahrnehmung, gehört und verstanden zu werden, war darüber hinaus in beiden Welten gleichermaßen wichtig.

Die Untersuchung zeigt insgesamt, dass der Heilige, oft eher demütig und leise, immer wieder mit einer bedrohlichen, lauten, bisweilen sogar bösen Umwelt konfrontiert wird – er hat sich also in der ihn umgebenden Lautsphäre regelrecht zu behaupten. Dies wird im Westen etwa anhand von Adalberts Auftritt auf einer Insel, Lebuins Rede in Marklo, oder auch Cuthberts Konfrontation mit der lauten, teuflischen Störung in Form eines Brandes deutlich. Auch Kirchgänger müssen bisweilen diszipliniert werden. Im Osten kommt die Gegenüberstellung zwischen Heiligem und lauter Umgebung anhand des Hippodroms besonders klar zum Ausdruck.

⁸⁷ Auch wenn der Hippodrom häufiger für Ansprachen eingesetzt wurde, so dürfte er kein einfacher Rederaum gewesen sein, gerade wenn man nicht von der privilegierten Position des Kaisers aus sprach. Heucke 1994, S. 201 bzw. 209, spricht im Hinblick auf ein Verhör von „akustischen Problemen“ im Hippodrom.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Alkuin:** Vita Willibrordi. Hrsg. v. Wilhelm Levison (MGH Scriptorum rerum Merovingicarum 7). Hannover, Leipzig 1920, S. 81–141.
- Altfred:** Vita s. Liudgeri. Hrsg. v. Wilhelm Diekamp (Geschichtsquellen des Bistums Münster 4). Münster 1881, S. 3–53.
- Andreas von Strumi:** Vita sancti Aivaldi. Hrsg. v. Friedrich Baethgen (MGH Scriptorum 30, 2). Leipzig 1934, S. 1047–1075.
- Annales Altahenses maiores.** Hrsg. v. Edmund von Oefele (MGH Scriptorum rerum Germanicarum 4). Hannover 1891, S. 1–91.
- Arbeo von Freising:** Vita Corbiniani. Hrsg. v. Franz Brunhölzl. München, Zürich 1983.
- Basilius der Große:** In Gordium martyrem. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia graeca 31). Paris 1857, Sp. 489–508.
- Beda Venerabilis:** Historia ecclesiastica gentis Anglorum. Hrsg. v. Michael Lapidge u. a. Bd. 2 (Sources Chrétiennes 490). Paris 2005.
- Beda Venerabilis:** Vita s. Cuthberti. Hrsg. v. Bertram Colgrave. Cambridge 1940.
- Benzo von Alba:** Ad Heinricum IV. imperatorem libri VII. Hrsg. v. Hans Seyffert (MGH Scriptorum rerum Germanicarum 65). Hannover 1996.
- Bernhard von Clairvaux:** Ep. 363 u. Ep. 457. Hrsg. v. Gerhard B. Winkler (Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke 3). Innsbruck 1992, S. 648–661 u. 890–893.
- Bonifatius:** Briefe. Hrsg. v. Reinhold Rau (Ausgewählte Quellen zur Geschichte des deutschen Mittelalters 4b). Darmstadt 1968.
- Bonifatius:** Ep. 35. Hrsg. v. Michael Tangl (MGH Epistolae selectae 1). Berlin 1916, S. 60.
- Caesarius von Arles:** Sermo 50 u. Sermo 55. Hrsg. v. Germain Morin (Corpus Christianorum. Series Latina 103). 2. Aufl. Turnhout 1953, S. 224–227 u. 240–244.
- Cicero, Marcus Tullius:** De Oratore. Hrsg. v. Kazimierz F. Kumaniecki. Leipzig 1969.
- Cicero, Marcus Tullius:** De Oratore. Über den Redner. Hrsg. v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf 2007.
- Gregor von Tours:** Libri historiarum X. Hrsg. v. Bruno Krusch u. Wilhelm Levison (MGH Scriptorum rerum Merovingicarum 1, 1). Hannover 1937.
- Hukbald:** Vita Lebwini. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia latina 132). Paris 1853, Sp. 875–894.
- La Vie d’Etienne le Jeune par Étienne le Diacre.** Hrsg. v. Marie-France Auzépy (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 3). Aldershot, Brookfield 1997.
- Le Vite quattrocentesche di s. Bernardino da Siena.** Hrsg. v. Daniele Solvi. Bd. 2. Florenz 2014.
- Otloh von St. Emmeram:** Vita Bonifatii. Hrsg. v. Wilhelm Levison (MGH Scriptorum rerum Germanicarum 57). Hannover, Leipzig 1905, S. 111–217.
- Paschasius Radbertus:** Vita s. Adalhardi. Hrsg. v. Georg Heinrich Pertz (MGH Scriptorum 2). Hannover 1829, S. 524–532.
- Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts.** Hrsg. v. Herwig Wolfram u. a. (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters 4a). Darmstadt 1982.
- Theophanes:** Chronographia. Hrsg. v. Carl de Boor. Bd. 1. Leipzig 1883 (ND Hildesheim 1963).

- Vita Adalberti. Hrsg. v. Jürgen Horrmann (Europäische Schriften der Adalbert-Stiftung-Krefeld 2). Essen 2005.
- Vita altera Bonifatii auctore Radbodo qui dicitur episcopo Traiectensi. Hrsg. v. Wilhelm Levison (MGH Scriptores rerum Germanicarum 57). Hannover, Leipzig 1905, S. 62–78.
- Vita Amandi episcopi I. Hrsg. v. Bruno Krusch (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 5). Hannover, Leipzig 1910, S. 428–449.
- Vita Bonifatii auctore Willibaldo. Hrsg. v. Wilhelm Levison (MGH Scriptores rerum Germanicarum 57). Hannover, Leipzig 1905, S. 1–58.
- Vita Caesarii episcopi Arelatensis I. Hrsg. v. Bruno Krusch (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 3). Hannover 1896, S. 433–501.
- Vita Genovefae virginis Parisiensis. Hrsg. v. Bruno Krusch (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 3). Hannover 1896, S. 204–238.
- Vita Germani episcopi Autissiodorensis. Hrsg. v. Wilhelm Levison (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 7). Hannover, Leipzig 1920, S. 225–283.
- Vita Gregorii abbatis Traiacensis auctore Liudgero. Hrsg. v. Oswald Holder-Egger (MGH Scriptores 15, 1). Hannover 1887, S. 63–79.
- Vita III s. Liudgeri. Hrsg. v. Wilhelm Diekamp (Geschichtsquellen des Bistums Münster 4). Münster 1881.
- Vita Lebuini antiqua. Hrsg. v. Adolf Hofmeister (MGH Scriptores 30, 2). Leipzig 1934, S. 789–795.
- Vita Lupi episcopi Trecensis. Hrsg. v. Bruno Krusch (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 7). Hannover, Leipzig 1920, S. 284–302.
- Vita Memorii presbyteri et martyris. Hrsg. v. Bruno Krusch (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 3). Hannover 1896, S. 101–104.
- Vita s. Adalberti episcopi. Hrsg. v. Georg Heinrich Pertz (MGH Scriptores 4). Hannover 1841, S. 574–620.
- Vita sancti Cuthberti auctore anonymo. Hrsg. v. Bertram Colgrave. Cambridge 1940.
- Vita sancti Hilarii. Hrsg. v. Samuel Cavallin (Publications of the New Society of Letters at Lund 40). Lund 1952.
- Vita tertia Bonifatii, Hrsg. v. Wilhelm Levison (MGH Scriptores rerum Germanicarum 57). Hannover, Leipzig 1905.
- Vita Wilfridi I. episcopi Eboracensis auctore Stephano. Hrsg. v. Wilhelm Levison (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 6). Hannover, Leipzig 1913, S. 163–263.

Forschungsliteratur

- Ackermann, Christine u. Hartmut Bleumer:** Gestimmte Texte (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43, 171). Stuttgart 2013.
- Althoff, Gerd:** Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: Frühmittelalterliche Studien 27 (1993), S. 27–50.
- Althoff, Gerd:** Die Macht der Rituale. Symbole und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt 2003.
- Althoff, Gerd:** Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter (Vorträge und Forschungen 51). Stuttgart 2001.
- Anheim, Étienne:** La voix au Moyen Âge. In: La voix au Moyen Âge. L^e Congrès de la

- SHMESP (Francfort, 30 mai – 2 juin 2019) (Histoire ancienne et médiévale 172). Paris 2020, S. 11–31.
- Buc, Philippe:** The Dangers of Ritual. Between Early Medieval Texts and Social Scientific Theory. Princeton NJ u. a. 2001.
- Chartier, Yves:** L'Oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique (Cahiers d'études médiévales 5). Bellarmine 1996.
- Clauss, Martin, Gesine Mierke u. Antonia Krüger:** Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband. In: Dies. (Hgg.): Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Göttingen 2020, S. 7–25.
- Constable, Giles:** The Language of Preaching in the Twelfth Century. In: Viator 25 (1994), S. 131–152.
- Curtius, Ernst Robert:** Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 3. Aufl. Bern, München 1961.
- Diesenberg, Maximilian:** Predigt und Politik im frühmittelalterlichen Bayern. Karl der Große, Arn von Salzburg und die Salzburger Sermones-Sammlung (Millennium-Studien 58). Berlin, Boston 2016.
- Emmelius, Caroline:** *süeze stimme, süezer sang*. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43, 171 (2013), S. 64–85.
- Fried, Johannes:** Gnesen – Aachen – Rom. Otto III. und der Kult des hl. Adalbert. Beobachtungen zum älteren Adalbertsleben. In: Michael Borgolte (Hg.): Polen und Deutschland vor 1000 Jahren. Die Berliner Tagung über den „Kat von Gnesen“ (Europa im Mittelalter 5). Berlin 2002, S. 235–279.
- Frühholz, Sascha u. Pascal Belin:** The Science of Voice Perception. In: Dies. (Hgg.): The Oxford Handbook of Voice Perception. Oxford 2019, S. 3–14.
- Garrioch, David:** Sounds of the City. The Soundscape of Early Modern European Towns. In: Urban History 30, 1 (2003), S. 5–25.
- Gübele, Boris:** Ludwig der Fromme und der Nachhalleffekt. Akustisch-visuelle Rekonstruktionen öffentlicher Redesituationen am Beispiel der *Aula regia* in Ingelheim. In: Martin Clauss, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.): Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Göttingen 2020, S. 137–153.
- Hauck, Albert:** Kirchengeschichte Deutschlands. Bd. 1. 3. Aufl. Leipzig 1904.
- Heene, Katrien:** Merovingian and Carolingian Hagiography. Continuity or Change in Public and Aims? In: *Analecta Bollandiana* 107 (1989), S. 415–428.
- Herzfeld, Gregor:** Süße. Eine Metapher der mittelalterlichen Musiktheorie. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), S. 1–12.
- Heucke, Clemens:** Circus und Hippodrom als politischer Raum. Untersuchungen zum großen Hippodrom von Constantinopel und zu entsprechenden Anlagen in spätantiken Kaiserresidenzen (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 24). Hildesheim u. a. 1994.
- Hoffmann, Jürgen:** Vita Adalberti Aquensis. In: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 57 (2001), S. 157–163.
- Hoffmann, Jürgen:** Vita Adalberti. Früheste Textüberlieferungen der Lebensgeschichte Adalberts von Prag (Europäische Schriften der Adalbert-Stiftung-Krefeld 2). Essen 2005.

- Jacobs, Annelies:** The Silence of Amsterdam before and during World War II. Ecology, Semiotics, and Politics of Urban Sound. In: Daniel Morat (Hg.): *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-century Europe*. New York, Oxford 2014, S. 305–324.
- Keller, Hagen:** Ritual, Symbolik und Visualisierung in der Kultur des ottonischen Reiches. In: *Frühmittelalterliche Studien* 27 (1993), S. 23–59.
- Klüppel, Theodor:** Die Germania (750–950). In: Guy Philippart (Hg.): *Hagiographies. Internationale Geschichte der lateinischen und einheimischen hagiographischen Literatur im Abendland von den Anfängen bis 1550*. Bd. 2. Turnhout 1996, S. 161–209.
- Leyser, Karl:** Ritual, Zeremonie und Gestik. Das ottonische Reich. In: *Frühmittelalterliche Studien* 27 (1993), S. 1–26.
- Lingas, Alexander:** From Earth to Heaven. The Changing Musical Soundscape of Byzantine Liturgy. In: Claire Nesbitt u. Mark Jackson (Hgg.): *Experiencing Byzantium. Papers from 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2001* (Society for the Promotion of Byzantine Studies. Publications 18). London, New York 2013.
- Löwe, Heinz:** Entstehungszeit und Quellenwert der Vita Lebuini. In: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 21 (1965), S. 345–370.
- Meier, Mischa:** Die Inszenierung einer Katastrophe. Justinian und der Nika-Aufstand. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 142 (2003), S. 273–300.
- Missfelder, Jan-Friedrich:** Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound History. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66 (2015), S. 633–649.
- Missfelder, Jan-Friedrich:** Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit. In: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 21–47.
- Moore, Michael Edward:** Boniface in Francia. In: Michel Aaij u. Shannon Godlove (Hgg.): *A Companion to Boniface* (Brill's Companions to the Christian Tradition). Leiden, Boston 2020, S. 249–269.
- Morat, Daniel u. Hansjakob Ziemer (Hgg.):** *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart 2018.
- Müller, Jürgen:** „The Sound of Silence“. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens. In: *Historische Zeitschrift* 292 (2011), S. 1–29.
- Padberg, Lutz E. von:** *Bonifatius. Missionar und Reformier*. München 2003.
- Padberg, Lutz E. von:** *Christianisierung im Mittelalter*. Darmstadt 2006.
- Padberg, Lutz E. von:** *Studien zur Bonifatiusverehrung. Zur Geschichte des Codex Ragyndrudis und der Fuldaer Reliquien des Bonifatius* (Fuldaer Hochschulschriften 25). Frankfurt a. M. 1996.
- Pentcheva, Bissera Vladimirova:** *Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium*. University Park PA 2017.
- Pfeilschiffer, Rene:** Der Kaiser und Konstantinopel. Kommunikation und Konflikt austrag in einer spätantiken Metropole (Millennium-Studien 44). Berlin, Boston 2013.
- Roling, Bernd:** *Cantus cygnorum*. Ein klassischer Topos und seine Aufarbeitung in der mittelalterlichen und neuzeitlichen Zoologie. In: *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 77 (2010), S. 173–196.
- Rousseau, Philip:** *Basil of Caesarea*. Berkeley u. a. 1998.
- Schafer, Raymond Murray:** *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester VT 1994.

- Schmitt, Jean-Claude:** Quand les sons étaient des voix. In: La voix au Moyen Âge. Le Congrès de la SHMESP (Francfort, 30 mai–2 juin 2019) (Histoire ancienne et médiévale 172). Paris 2020, S. 35–50.
- Schneider, Almut:** *er liez ze himel tougen erhellen sîner stimme dôn*. Sprachklang als poetische Fundierung normativen Sprechens. In: Elke Brüggem u. a. (Hgg.): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium. Berlin 2012, S. 199–216.
- Seehusen, Jan:** Schützende Heilige des lateinischen Westens (370–600 n. Chr.) (Beiträge zur Hagiographie 24). Stuttgart 2021.
- Springer, Matthias:** Vita Lebuini antiqua. In: Reallexikon der germanischen Altertumskunde, Bd. 32 (2006), S. 454–458.
- Springer, Matthias:** Was Lebuins Lebensbeschreibung über die Verfassung Sachsens wirklich sagt, oder warum man sich mit einzelnen Wörtern beschäftigen muß. In: Westfälische Zeitschrift 148 (1998), S. 241–259.
- Thompson, Emily:** The Soundscapes of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933. Cambridge MA 2002.
- Wenzel, Horst:** Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

Ein wild verworrenes Tosen in der ewig düstren Luft

Dichterische Gestaltung und handlungsimmanente Implikationen der Klangwelt in Dantes ‚Inferno‘

Kontakt

PD Dr. Mag. phil. Dott.
Roberto Ubbidiente,
Humboldt-Universität zu Berlin,
Institut für Romanistik,
Unter den Linden 6, 10099 Berlin,
robertoberl@yahoo.de
<https://orcid.org/0000-0002-8609-9931>

Abstract The article analyses the soundscape of Dante’s ‘Inferno’ in its two components: on the one hand, the production of environmental sounds and noises, and on the other, the sounds produced by the (material and immaterial) vocal chords of the characters, starting with the first-person narrator. What emerges is a sound picture that is realistic in its parts but not in their reciprocal influence, in which the sounds (for example the human voice) are used for better characterisation of the characters and a more effective representation of their feelings and intentions.

Keywords Acoustic Landscape; ‘Echography’ of Hell; Space Acoustics; Mapping of the Sounds

1 Mit den Ohren lesen

Als autobiographischer Bericht einer Jenseitsreise erzählt Dantes ‚Göttliche Komödie‘ (1304–21) die ‚Heilung‘ ihres Autors als Befreiung aus einem im Südensumpf erstickenden, sinnlosen Dasein. Der zugleich mühevollen und erkenntnisreichen Befreiungsprozess gipfelt in einer von der Anschauung Gottes ermöglichten Bewusstwerdung bzw. Bewusstseinsweiterung, die als eine Art ‚Neugeburt‘ betrachtet werden kann. Inszeniert wird dieser Prozess als ein Übergang von einer sich fernab von Gott ergebenden Finsternis – symbolisiert zunächst

durch die *selva oscura* (Inf. I, 2)¹ [den „dunklen Wald“²], dann durch die triste Höllenlandschaft – über die immer blasser werdende Farbenwelt des Läuterungsberges bis zu den sich immer heller und lichtvoller zeigenden Himmelsphären und der abschließenden *visio Dei* in der lichtdurchfluteten letzten Sphäre des Paradieses. Das Jenseitserlebnis des Ich-Erzählers vollzieht sich in chromatisch-metaphorischer Hinsicht somit in einem bewusstmachenden Übergang vom tiefen Schwarz bis zum blendenden Weiß, wobei zu dessen dichterischer Wiedergabe auf eine reichhaltige Allegorik sowie eine abwechslungsreiche und phantasievolle Metaphorik rekurriert wird.

Die in der ‚Divina Commedia‘ augenfällige Prominenz des ‚skopischen Regimes‘³ macht die Visualität zum roten Faden ihrer in der Gottesschau gipfelnden Handlung sowie zum Leitmotiv des Textes. So nimmt es nicht wunder, dass die Beschäftigung mit diesem Werk neben Dichtern und Literaten quer durch die Epochen auch zahlreiche Kunstschaffende – anfangend bei Illuminatoren, Zeichnern und Malern – zu immer neuen figürlichen Darstellungen inspiriert hat. Ausgehend von der regelrechten Bilderflut, die die Lektüre dieses Epos generiert, beschäftigt sich außerdem ein besonders in der modernen Dantistik begegnender Interpretationsansatz mit dem Text/Bild-Verhältnis der ‚Commedia‘. Dessen eingehende Erforschung trachtet vor allem danach, Dantes mannigfaltiger Bilderwelt mittels einer interdisziplinär ausgerichteten Untersuchung gerecht zu werden.⁴

Über die Ergründung der visuellen Komponente hinaus findet die ‚Göttliche Komödie‘ einen ihrer implikationsreichsten Interpretationsstränge jedoch darin, ihr gleichsam ‚akustisches Regime‘ zu eruieren, obwohl dieses als Gegenstand in der Dante-Forschung vergleichsweise wenig präsent ist. Im Allgemeinen lässt sich mit Giuliana NUVOLI sagen, dass der Text dieses Epos regelrecht von Klängen gespeist wird: Von diesen werde der Leser belagert, absorbiert, ja sogar betäubt.⁵ Die reichhaltige Klangwelt der ‚Commedia‘ stellt meines Erachtens ein ergänzendes akustisches Pendant zu dessen außerordentlich mannigfaltiger Bilderwelt dar. Dabei lassen sich freilich klare Unterschiede in der Sorte und der Qualität der im Werk beschriebenen hörbaren Erscheinungen erkennen. Sie alle bilden aber eine Art ‚akustischen Kommentar‘ zur jeweiligen *Cantica*, dessen ‚Lektüre‘

1 Der Originaltext wird zitiert nach Dante Alighieri: *Commedia*.

2 Alle Zitate in deutscher Sprache entstammen der Übersetzung Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*.

3 Zum kultur- und medienwissenschaftlichen Begriff des *scopic regimes* vgl. Foster 1988.

4 Zu diesem Forschungsthema sei hier verwiesen auf die beim Florentiner Verlag Franco Cesati herausgegebene Reihe ‚Dante visualizzato – Carte ridenti‘ (Bd. I–III) sowie auf Klettke 2021 und Battaglia Ricci 2011.

5 „[L]a ‚Divina Commedia‘ si nutre di suoni [...]. Il lettore ne viene assediato, assorbito, stordito“. Nuvoli 2011.

sozusagen einem ‚Lesen durch die Ohren‘ gleicht. Man stellt dabei immer wieder fest, dass die Gefühlslage des Ich-Erzählers und somit seine bildliche Vorstellung durchaus von der den Raum des jeweiligen Jenseitsreiches charakterisierenden Akustik beeinflusst wird. Somit erweisen sich phonisch-akustische Informationen als aussagekräftig für das Textverständnis.

Ein Beispiel dafür liefert – gleich beim Betreten der *città dolente* (Inf. III, 1) [„Stadt der Schmerzen“] – der erste Eindruck des Jenseitswanderers; ein Erlebnis akustischer Natur, das den Poeta unweigerlich zum Weinen bringt:

*Quivi sospiri, pianti e alti guai
risuonavan per l'aer senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribil favelle,
parole di dolore accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.*
(Inf. III, 22–30)

Hier tönent Seufzer, Schluchzen, laute Klagen
Erschütternd durch die sternlose Luft,
So daß zu Anfang ich mitweinen mußte.
Verschiedne Zungen, grauenvolle Sprachen,
Des Schmerzens Worte, zornentbrannte Töne
Erstickt' und laute Rufe, Schlag der Hände
Sie bildeten ein wild verwornes Tosen,
Das in der ewig düstren Luft sich umtreibt,
Wie bei des Wirbelwindes Wehn der Sand tut.

In der vorliegenden Studie wird der Akustikbegriff freilich weitest möglich aufgefasst, so dass er alle vom menschlichen Ohr wahrnehmbaren Phänomene umfasst, die im Text begegnen. Dazu zählen zunächst einmal alle Klänge und Geräusche unterschiedlicher Qualität und Lautstärke, die das Ambiente des jeweiligen Höhlenkreises prägen. Sie können mitunter durch unterirdische Naturphänomene verursacht werden, wie beispielsweise das Dröhnen des in den Abgrund des achten Höhlenkreises fallenden Phlegethon-Flusses aus glühendem Blut (cfr. Inf. XVI, 1–3), oder sich als eine Art akustischer Hintergrund präsentieren, wie etwa das weitverbreitete Summen in manchen Höllenregionen, das hintergründige Beten und Seufzen im Fegefeuer oder die von der harmonischen Kreisbewegung der himmlischen Sphären generierte Musik.⁶ Hinzu kommt ein reichhaltiger Katalog von durch die Schwingung sowohl materieller als auch immaterieller Stimmbänder erzeugten Lauten, welche den Stimmbegriff in unterschiedlicher Weise deklinieren, und zwar insbesondere als

1. sprechende Stimmen: jene des noch lebenden Jenseitswanderers, seiner Begleiter Vergil und Beatrice sowie der sich mit ihm unterhaltenden Seelen;

⁶ Die Präsenz und Rolle der Musik im Text der ‚Göttlichen Komödie‘ bildet das meistbehandelte Thema im Bereich der Akustikforschung zu Dante. Dazu vgl. Baer 1966; Salvetti 1971; ders. 1988; Loos 1988; Schurr 1994; Bacciagaluppi 2002; Cappuccio 2008; dies. 2009; Huck 2009; Ley 2009; Ciabattoni 2010; Nuvoli 2011 und Sprengel 2016. Zu Dantes Darstellung der ‚Macht der Musik‘ vgl. die *lectura* von Par. XXVI in Steigerwald 2009.

2. unterschiedlich laut wehklagende Stimmen der Verdammten;
3. schreiende Stimmen von verfluchenden Teufeln, Monstern oder sonstigen Höllenwesen;
4. betende bzw. singende Stimmen der Fegefeuer-Seelen, Engel, Seligen und Heiligen.

Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich ausschließlich auf die erste *Cantica*; eine eingehende Erforschung der im Gesamttext begegnenden Ausdrucksformen der Akustik würde den hier zur Verfügung stehenden Rahmen unweigerlich sprengen.

2 ‚Schweigendes‘ Licht und ‚hörbarer‘ Horror: akustisch-visuelle Darstellung der Hölle

Dantes ‚Inferno‘ kann zweifelsohne als die tragischste der drei *Cantiche* betrachtet werden: Seinen der Verdammnis anheimgefallenen Bewohnern bleibt die Hoffnung auf Erlösung, die das Movens der im Fegefeuer sich läuternden Seelen bildet, geschweige denn die im Himmel erlebbare Glückseligkeit, auf ewig unzugänglich. Aus dieser Ausweg- und Hoffnungslosigkeit ergibt sich eine besondere Dramatik, die im Text mittels einer adäquaten Bilderwelt und einer entsprechenden Metaphorik dargestellt wird.

Die Akustik leistet jedoch einen ebenso nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Inszenierung der Hölle als Raum auswegloser Verzweigung, dem – im Gegensatz zum Fegefeuer und zum Himmel – Musik oder sonstige Formen der Harmonie fremd sind.⁷ Die Klangwelt des ‚Inferno‘ bildet eine Art ‚akustische Landschaft‘, die – wie die oben zitierte Textstelle zeigt – die jeweilige Gefühlslage des Ich-Erzählers nicht weniger als dessen bildliche Darstellungen reflektiert. Der bereits erwähnte erste Eindruck des Jenseitswanderers bestätigt sich im zweiten Höllenkreis, der sich als *luogo d’ogni luce muto* (Inf. V, 28) präsentiert. Durch die Vorstellung eines solchen „Ort[es], wo alle Lichter *schweigen*“ (Hervorh. d. Verf.) verleiht Dante dem Licht einerseits einen bemerkenswerten akustischen Wert. Dieser impliziert letzten Endes die Vorstellung einer ‚Sprache des Lichtes‘,⁸ die sich erst im Himmel dem Jenseitswanderer in ihrer gesamten Mannigfaltigkeit zeigen wird. Die Definition der Finsternis als ‚Schweigen‘ des Lichtes verweist

7 „In Inferno there is no music. The souls are not only denied any form of music but they are also unable to express themselves musically. Their reason and will are so distorted that they are simply not capable of singing nor do they wish to do so. [...] Since Inferno is a place of disorder and the souls themselves are internally discomposed without any possibility to return to their natural inner harmony, music has no place down here“. Sprengel 2016, S. [10].

8 Vgl. auch *là dove il sol tace* [„wo die Sonnenstrahlen schweigen“] (Inf. III, 60).

andererseits auf die Abwesenheit Gottes in der Hölle – nämlich da, wo nicht einmal sein Name ausgesprochen werden darf –, wodurch das Visuelle, freilich nach Vergils Vorbild,⁹ in den Bereich des Akustischen transferiert wird.

An anderer Stelle wird für das gleiche Bild auf das Beiwort *fioco* rekurriert, das im Sinne von ‚schwach‘ oder ‚matt‘ sowohl einem Klang als auch dem Licht attribuiert werden kann. Laut des Stichwortartikels der ‚Enciclopedia dantesca‘ war dieses Adjektiv zu Dantes Zeit mit der Vorstellung von Schwäche und Schwinden auf phonischer Ebene verbunden.¹⁰ In dieser Bedeutung begegnet *fioco* einerseits in akustischer Hinsicht, nämlich im Zusammenhang mit den Auswirkungen des ohrenbetäubenden Hornklangs – so laut, *tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco* (Inf. XXXI, 13) [„daß übertönt es jeden Donner hätte“] –, und andererseits im optisch-visuellen Sinn als Attribut von *lume* (Inf. III, 75) [„Licht“]. Bemerkenswert ist der im letzten Gesang vorkommende Rekurs auf diesen im Grunde rein akustischen Begriff für die Beschreibung der Gefühlslage des Jenseitswanderers beim Anblick Luzifers, eine Erfahrung, die zugleich den Höhe- und Wendepunkt seines Höllenbesuchs darstellt:

<i>Com'io divenni allor gelato e fioco,¹¹ nol dimandar, lettor, ch'io non lo scrivo, però ch'ogne parlar sarebbe poco.</i> (Inf. XXXIV, 22)	Nicht frage Leser, wie ich da erstarrte, Wie alle Kraft mir schwand; ich schreib ¹² es nimmer, Weil ungenügend alles Reden wäre.
---	---

Als in WITTES Übersetzung verloren gegangene Eigenschaftswörter verweisen *gelato* und *fioco* im Originaltext auf zwei unterschiedliche Sinne, von denen sie je eine Stufe darstellen, die dem jeweiligen Nullpunkt am nächsten ist: dem Eispunkt (Tastsinn) bzw. der Stille (Hörsinn). Letztere entspricht freilich einem der durchaus lauten Höllenwelt unbekanntem Phänomen, bringt allerdings auf der Ebene der verbalen Produktion das Nicht-Sprechen(-Können/Wollen) des Ich-Erzählers in einer bestimmten Gefühlslage zum Ausdruck.¹³

Wie diese wenigen Beispiele zeigen, können die in der ‚akustischen Landschaft‘ der Hölle begegnenden Erscheinungen mitunter die Gefühlslage des Jenseitswanderers beeinflussen. Diese klangbedingte psychologische Auswirkung setzt gleich nach Betreten der Höllenschwelle (vgl. oben, Inf. III, 22–30) ein, als

⁹ Vgl. Vergil: Aeneis II, 255: [T]acitae per amica silentia lunae. [„[D]urch die freundliche Stille des schweigenden Mondes“].

¹⁰ „[C]onnesso [...] all'idea di debolezza e di evanescenza sul piano fonico“. Aglianò 1970.

¹¹ *Fioco* bringt hier einen besonderen Seelenzustand des Ich-Erzählers zum Ausdruck: Vor lauter Sprachlosigkeit und Staunen ist Dante, der sich weder als am Leben noch als bereits tot wahrnimmt, in eine Art *in-between*-Zustand geraten.

¹² Hervorh. i. Orig.

¹³ Dieses Adjektiv begegnet auch im letzten Gesang des ‚Paradiso‘, allerdings dort als Bezeichnung der Unfähigkeit des Dichters, die von ihm bewunderte Dreifaltigkeit in Worte zu fassen (vgl. Par. XXXIII, 116f.).

der Ich-Erzähler – der Kopf von den verschiedenartigen, schmerzvollen Klängen betäubt – seinen Begleiter nach der Art von so viel gehörtem Horror¹⁴ fragt:

<p><i>E io ch'avea d'orrore la testa cinta, dissi: „Maestro, che è quel ch'io odo? e che gent' è che par nel duol sì vinta?“</i></p>	<p>Ich aber, dem das Haupt Entsetzen einnahm, Beggann: Was ist das, Meister, was ich höre, Und was für Volk, das übermannt vom Schmerz scheint?</p>
--	---

(Inf. III, 31–33)

Es zeigt sich also bereits am Werkanfang deutlich, dass die Gefühlswelt des Höllenbesuchers nicht nur visuell, sondern auch akustisch bedingt ist. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ‚wie laut‘ es eigentlich in der Hölle ist und wie sich deren ‚akustische Landschaft‘ gestaltet. Diese Fragen sollen im Folgenden anhand einer ‚Kartierung‘ des Hörbaren erläutert werden.

3 Eine ‚Echographie‘ der Hölle

Bei einer Eruierung der ‚akustischen Landschaft‘ von Dantes Hölle soll zunächst zwischen Raumakustik und Produktion von Sprachlauten als zwei sich verflechtenden und ergänzenden Ebenen unterschieden werden: Zur ersten gehören alle die Unterwelt charakterisierenden akustischen Erscheinungen, die – vom Ohr des Jenseitswanderers wahrgenommen – eine Beschreibung im Text finden. Diese reichen von einem weitverbreiteten Seufzen oder Summen über ein mehr oder weniger lautes Weinen, Klagen, Schreien, Toben oder Dröhnen bis zu einem ohrenbetäubenden Grollen oder Tosen. Es handelt sich dabei um Klänge unterschiedlicher Intensität und Lautstärke, die im Höllenbesucher unterschiedliche Emotionen hervorrufen: von Neugierde bis Mitgefühl, von Staunen bis Furcht, von Angst bis Schrecken (vgl. Tab. 1 unten). Die zweite Ebene betrifft das Hervorbringen von Lauten durch den Jenseitswanderer bzw. die Höllenbewohner in zwei verschiedenen Situationen: (a) in den Zwiesprachen des Jenseitswanderers mit seinem Begleiter Vergil bzw. den anderen Seelen; (b) in den an ihn gerichteten, nicht immer verständlichen Zurufen bzw. Apostrophen durch mythische, tierische, teuflische oder monströse Wesen.¹⁵

¹⁴ Anstelle von *orrore* bringen andere Textausgaben das Wort *errore* (vgl. z. B. Dante Alighieri: *La Divina Commedia*). Doch angesichts der unmittelbar zuvor beschriebenen Situation sowie der psychologischen Verfassung, in der der Ich-Erzähler diese Worte ausspricht, scheint diese abweichende *lectio* letzten Endes weniger überzeugend.

¹⁵ In diese Kategorie fallen beispielsweise Charons Worte (vgl. Inf. III, 88–93); Minos' Warnung (Inf. V, 16–20); Plutos geheimnisvolle Formel *Pape Satàn, pape Satàn aleppe!* (Inf. VII, 1; Hervorh. i. Orig.); das ohrenbetäubende Klaffen vom Höllenhund Kerberos (vgl. Inf. VI, 14, 23) sowie der unüberhörbare, vom Teufel Barbariccia zum Abschied ausgestoßene Flatus (vgl. Inf. XXI, 139).

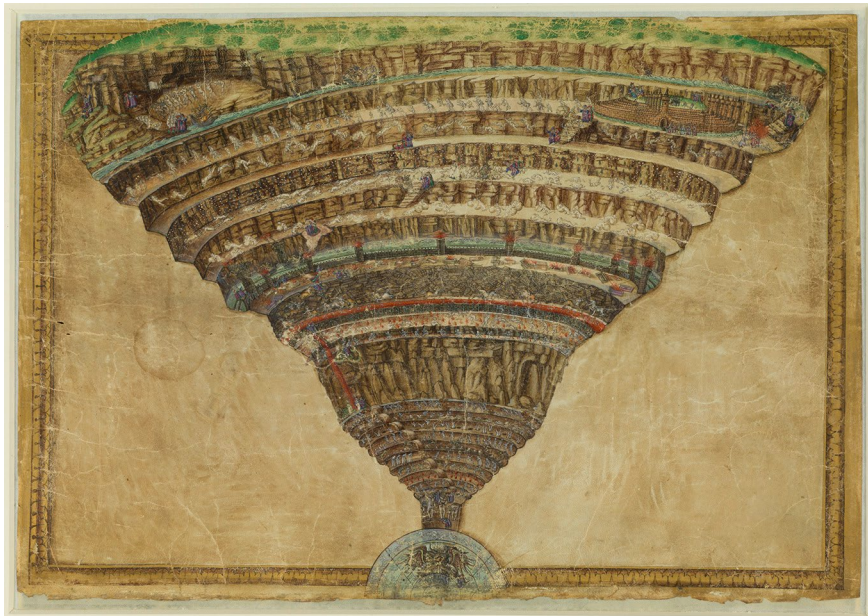


Abb. 1 | Sandro Botticelli (zugeschr.), *Voragine infernale*, 1480–1495, Pergament, Silberstift und Tinte, Temperafarbe, 32,5 × 47,5 cm. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. lat. Reg. lat. 1896 pt. A, f. 101r (Lizenz F/694/2021). Mit freundlicher Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten.

Beide Ebenen ziehen sich wie Parallelschienen durch den Text hindurch, sie üben jedoch keinen direkten Einfluss aufeinander aus. Dante stand bei der Konzeption seines Jenseits das naturwissenschaftliche Wissen (z. B. Astronomie, Physik, Geographie) freilich vor Augen,¹⁶ doch bei der Vorstellung der Raumakustik entbehrt seine Darstellung jeglicher Berücksichtigung einer Plausibilität. Weder die Trichterform der Hölle (vgl. Abb. 1) noch ihr unterirdischer hohler Raum oder deren immer enger werdende Kreise zeigen eine Auswirkung auf die Beschaffenheit des Klangfeldes oder der Klangintensität. Somit können Dantes Zwiesprachen mit den Höllenbewohnern stets in normaler Lautstärke und gewohntem Sprechtempo erfolgen, und zwar unabhängig von der mehr oder weniger lauten Umgebung:¹⁷ ob z. B. mitten im heftigen Höllensturm – die *bufera infernal*

16 Im Gegensatz zu antiken Vorläufern sowohl heidnischer als auch christlicher Kultur findet Dantes Reise nicht in einer fernen, nicht näher bestimmten Region statt. Denn die von ihm konzipierten Jenseitsreiche lassen sich genau auf der Weltkarte einzeichnen. Dieser liegen freilich das zeitgenössische ptolemäische Weltbild sowie die mittelalterlichen *mappae mundi* zugrunde.

17 Die Lautstärke der Hölle weist eine zweifellos breite Spanne auf, die die Schmerzgrenze des menschlichen Ohrs (ca. 120 dB) überschreitet. In approximativen Werten vorgestellt, reicht

(Inf. V, 31) im zweiten Kreis – oder unter dem unaufhörlichen eisigen Regen im Kreis der Fressgierigen (vgl. Inf. VI, 7–9); ob unter den streitenden Sündern des vierten Kreises (Habsüchtige vs. Verschwender) oder mitten im Sumpf des fünften Kreises, während sich die Jähzornigen einen heftigen Kampf liefern; ob ferner im stillen Friedhof des sechsten Kreises – umgeben von den flammenden Särgen der Häretiker (vgl. Inf. X) – oder mit den Wucherern im siebten Kreis am Ufer des vorbeirauschenden Phlegethons, um nur einige Beispiele zu erwähnen.¹⁸

Beide Ebenen der höllischen Raumakustik erweisen sich bei näherer Betrachtung auf zwei unterschiedliche Weisen als handlungsrelevant: Einerseits werden die Umweltklänge mitunter als Unterstützung der visuellen Komponente eingesetzt, andererseits kann die Lautproduktion durch eine variierte Beschreibung der jeweiligen Stimme zur Profilierung bestimmter Figuren beitragen. Beides wird unten vertieft. Zuerst soll allerdings ein beispielhafter Katalog der Reaktionen des Höllenbesuchers auf verschiedene akustische Inputs veranschaulicht werden (Tab. 1).

Tab. 1 | Dante und die infernale Klangwelt

Akustische Erscheinung	Reaktion	Textstelle
Seufzer, Schluchzen, laute Klagen	Weinen	Inf. III, 22–24
starkes Donnern	Aufweckung aus der Ohnmacht	Inf. IV, 1–24
Plutos Formel	Angst	Inf. VII, 1; 4f.
schmerzvolle Stimmen	Suche mit dem Blick	Inf. VIII, 64–81
furchterregendes Brüllen der Erinnyen	Grauen; Sich-Halten an Vergil	Inf. IX, 50f.
Klang von Farinatas Stimme	Überraschung, leichtes Fürchten	Inf. X, 28–30
diffuses Wehklagen	Verwirrung, Betretenheit	Inf. XIII, 21–24
Barbariccias Flatus	Staunen	Inf. XXI, 139; Inf. XXII, 10–12
Wehklagen	Mitleid, Bedecken der Ohren mit den Händen	Inf. XXIX, 43–45

sie vom Seufzen bzw. Summen (ca. 10–20 dB) bis zum Tosen und Knallen (ca. 130–150 dB) über Rauschen bzw. Lamentieren (ca. 30–40 dB), Weinen bzw. Sprechen (ca. 55–65 dB), Anklaffen oder Jammern (ca. 70–80 dB), Toben oder Stürmen (ca. 80–90 dB) sowie Dröhnen bzw. Schreien (ca. 90–100 dB).

¹⁸ Selbst Dantes Bemerkung, dass das Dröhnen dieses hinabfallenden Flusses ein (nicht stattgefundenes) Gespräch mit Vergil übertönt hätte, stellt in Wirklichkeit keine akustische, sondern eine lokale Angabe dar, nämlich die Information *che 'l suon de l'acqua n'era sì vicino* [„War uns so nah des Wasserfalles Brausen“] (Inf. XVI, 92).

4 Höllische ‚Soundeffekte‘

Im Gegensatz zur restlichen Hölle präsentiert sich der Limbus im zweiten Kreis als lediglich von einem weitverbreiteten Seufzen gekennzeichnet, das *l'aura eterna facevan tremare* (Inf. IV, 27) [„[d]as jene ew'ge Luft erbeben machte“]. Mittels dieses ‚Klangeffekts‘ stellt der Dichter die schmerzloseste und dennoch härteste Strafe dar, die auf ewig unersättliche Sehnsucht nach Gott:

*ciò avvenia di duol senza martiri,
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
d'infanti e di femmine e di viri.*
(Inf. IV, 25–30)

Gram ohne Qualen war des Seufzens Ursach,
Der auf den Scharen all die viel und zahlreich,
Von Kindern, Frau'n und Männern, ewig lastet.

Der wenig später stattfindende Eintritt in die eigentliche, mit dem zweiten Kreis beginnende Hölle wird von Minos' bedrohlichem Zähnefleetschen begleitet. Dieser Kreis empfängt den Besucher mit seiner *bufera infernal, che mai non resta* (Inf. V, 31) [mit einem „höllische[n] Orkan, der nimmer nachläßt“] und die Seelen der Wollüstigen qualvoll umherwirft. Diese Strafe wird von lauten Schreien und Wehklagen begleitet, die den akustischen Rahmen für Dantes erste Unterhaltung mit einer Seele diesseits des Acherons darstellen. Das zeitweilige Nachlassen der ruhelosen Windsbraut, das Dantes Zwiesprache mit Francesca da Rimini ermöglicht, wird im Text bemerkenswerterweise als Schweigen bezeichnet (vgl. Inf. V, 96).

Dantes Abstieg wird danach von weiteren unterschiedlichen ‚Soundeffekten‘ begleitet,¹⁹ die die unteren Höllenkreise ausdifferenzieren. Dazu zählen z. B. Kerberos' Kläffen und das Schreien der von ihm zerfetzten Fressgierigen (Inf. VI), das Seufzen und Gurgeln der Trägen im Styx-Sumpf (Inf. VIII), das Gekreische der gesottenen Tyrannen im siebten Kreis (Inf. XII), das Rauschen und der Wehruf der in Sträucher verwandelten und von den Harpyien gequälten Selbstmörderseelen (Inf. XIII), das Weinen der Wucherer unter einem unaufhaltsamen Feuerregen (Inf. XVII) oder das an Störckeklappern erinnernde Zähneklappern der umherliegenden, im ewigen Eis steckenden Verräter (Inf. XXXII).

Darüber hinaus treten akustische Phänomene mitunter als Nebenerscheinungen eines handlungsantreibenden Ereignisses auf, das von ihnen in hörbarer

¹⁹ Für eine künstlerische Bearbeitung der akustischen Effekte in Dantes ‚Inferno‘ vgl. das anlässlich des 700. Todesjahres von Dante Alighieri ins Leben gerufene Kollektivprojekt ‚Le projet fou de „Inferno“: Recréer le son de l'Enfer‘. An diesem internationalen Projekt beteiligen sich 80 Musiker, Komponisten und Klangkünstler aus der ganzen Welt unter der Leitung des *sound artist* und Initiator Stuart Fowkes. Ihr ehrgeiziges Programm: „l'une des caractéristiques les plus frappantes de l'Enfer est les fréquentes références au son et au bruit, et nous voulions vraiment donner vie à cela, en utilisant les techniques de conception sonore, d'échantillonnage et de composition de 2020“. Mentré 2021. Vgl. auch Inferno – Creating Dante's Vision of Hell in Sound.

Weise betont wird. So wird beispielsweise das Erwachen des zuvor ohnmächtig gewordenen Dichters jenseits des Acherons von einem ohrenbetäubenden Donnern – *un greve truono* (Inf. IV, 2) – begleitet.²⁰

5 Sehen mit dem Gehör

Trotz des unbestreitbaren Primats der Visualität in Dantes Epos fällt im Handlungsverlauf mitunter auf, dass diese eine Unterstützung in der Akustik findet. In solchen Fällen wird das noch nicht sehende Auge zunächst vom Ohr (und manchmal auch von der Nase) ersetzt. Dies gilt insbesondere für das ‚Inferno‘ aufgrund der die Hölle ausdifferenzierenden Umweltbedingungen, wie z. B. mehr oder weniger starke Dunkelheit bis totale Finsternis, diffuser Ruß und Rauch bzw. meteorologische Phänomene wie Regen, Sturm und Eiskälte. Da solche Umstände, zumindest zeitweise, die Sicht des Höllenbesuchers beeinträchtigen, rekuriert dieser auf akustische sowie olfaktorische Informationen, um sich zum Beispiel im Raum zu orientieren. Dies ist insbesondere bei jeder Ankunft in einem neuen Kreis oder einer bestimmten Region der Hölle erforderlich. Erst im Nachhinein, wenn sich die Augen an die neue Umgebung gewöhnt haben, bestätigt das Sehen, was Hör- und Geruchssinn bereits vernommen haben.

Je nach herrschenden Umweltbedingungen weisen also manche Gesänge oder Textstellen eine markantere Präsenz von akustisch-phonetischen Elementen auf, bei der die Visualität vorläufig in den Hintergrund rückt. So ist es beispielsweise am Anfang des vierten Gesangs: Die den zweiten Höllenkreis kennzeichnende Umgebung präsentiert sich den Augen des Besuchers als so *[o]scura e profonda [...] e nebulosa* (Inf. IV, 10) [„[s]o qualmerfüllt, so dunkel und so tief“,] dass er, so sehr er sich auch anzustrengen vermag, nichts erkennen kann. Seine Ohren haben aber längst den *'ntrono [...] d'infiniti guai* (Inf. IV, 9) [den „unnennbar'n Schmerzes Wehruf“] wahrgenommen, der aus der *valle d'abisso dolorosa* (Inf. IV, 8) [des „tränenreichen Tal's der Unterwelt“] aufsteigt.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Bolgia: Hier wird der Anblick der in den Kot eingetauchten Schmeichler anfangs durch die tiefe Finsternis gehindert, doch das Gehör hat bereits vernommen, wie sie [...] *col muso scuffa, | e sé medesma*

²⁰ Als *rumore improvviso e violento* [„plötzlicher und heftiger Knall“] (Dante Alighieri: *Commedia*, Bd. 1 *Inferno*, S. 105) unterscheidet sich dieser Schall vom im V. 9 begegnenden *'ntrono*, der von Chiavacci Leonardi (ebd., S. 106) als *rumore continuo e assordante* [„kontinuierlicher und ohrenbetäubender Lärm“] interpretiert wird.

con le palme picchia (Inf. XVIII, 104f.) [„[...] ächzen, prustend mit der Schnauze, | Und mit der flachen Hand sich selber schlagen“].²¹

Das Ohr kommt auch beim Betreten des neunten Kreises erneut dem Auge zur Hilfe. Hier herrscht zwar keine volle Finsternis, doch die diffuse Dunkelheit erschwert den Anblick der neuen Umgebung, bis ein unüberhörbares akustisches Signal – der oben zitierte grollende Hornklang (vgl. Inf. XXXI, 13) – Dantes Augen auf einen bestimmten Punkt lenkt: *li orribili giganti* (Inf. XXXI, 44) [„die schrecklichen Giganten“].

Dass das Gehör dem Sehen vorgreift, kommt jedoch am deutlichsten im neunten Gesang zur Geltung: Vor der Stadtmauer von Dis angekommen, werden die zwei Dichter von den wütenden Erinnyen am Weitergehen gehindert. Zuerst lässt ihr furchterregendes Brüllen den Höllenbesucher sich vor lauter Grauen eng an seinen Meister halten. Als sie zu Dantes Versteinerung Medusa herbeirufen, wendet er sich auf Vergils Aufforderung ab, schließt die Augen und bedeckt sie mit den Händen, auf die auch Vergil seine Hände legt. Die Ankunft des zur Hilfe geeilten Engels kann sich somit nur in akustischer Weise ‚zeigen‘:

<i>E già venia su per le torbide onde un fracasso d'un suon, pien di spavento, per cui tremavano amendue le sponde, non altrimenti fatto che d'un vento impetioso per li avversi ardori.</i> (Inf. IX, 64–68)	Schon aber kam daher die schmutz'gen Wellen Entsetzenvollen Tones fernes Dröhnen Davon die Ufer beiderseits erbebten. Dem Winde glich es, welcher, ungestüm Geworden durch den Kampf von Hitz' und Kälte.
--	---

Erst danach darf der Ich-Erzähler seine Augen wieder öffnen und im Anblick eine Bestätigung seiner akustisch fundierten Vorstellung suchen. Eine zunächst rein akustische Wahrnehmung, die später visuell bestätigt wird, erlebt der Ich-Erzähler schließlich am Ausgang der Hölle, als er einen der Sicht verborgenen Bach zuerst an dessen Rauschen wahrnimmt (vgl. Inf. XXXIV, 129), bevor er und sein Führer hinaustreten, *a riveder le stelle* (Inf. XXXIV, 139) [„die Sterne wieder zu sehen“].

6 *Parole di dolore, accenti d'ira*²² – Stimmen aus der Hölle

Durch die von Stimmbändern produzierten Laute wird die Stimme zum wichtigsten akustischen Träger in Dantes Hölle. Laut Giuliana NUVOLI lassen sich im ‚Inferno‘ zwei Arten von Stimmen unterscheiden: 1. menschengerechte bzw. 2. bestiengerechte

21 Außerdem ist hier die Wahrnehmung des vom Grundquahl verursachten Gestanks durch den Geruchssinn schneller als der Blick auf die Bolgia (vgl. Inf. XVIII, 106–8).

22 „Des Schmerzens Worte, zornentbrannte Töne“ (Inf. III, 26).

Stimmen.²³ Diese Unterscheidung steht allerdings nicht im Zusammenhang mit der Natur des jeweiligen Sprechers. So gehört z. B. nicht nur die Stimme des noch lebenden Jenseitswanderers der ersten Gruppe an, sondern auch jene von Vergils Schatten und einer erlesenen Handvoll Seelen: Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Dantes Lehrer Brunetto Latini, Odysseus und der Conte Ugolino. Sie alle haben trotz Sünderschuld und ewiger Verdammnis ihre menschliche Würde beibehalten und unterscheiden sich somit von der *perduta gente* (Inf. III, 3) [dem „verlor’nen Volke“] der *città dolente*. Zu ihnen entwickelt der Jenseitswanderer eine besondere, mitleidvolle Beziehung, die in der jeweiligen Zwiesprache verbal zum Ausdruck kommt.

Die ‚menschlichen‘ Stimmen vermitteln klagevolle, mitunter nostalgische Klänge, deren Lautstärke nicht über das normale Gespräch hinausgeht. Ein Schrei – *grido* – kommt bei ihnen lediglich als Ausdruck liebevoller Warnung (vgl. Inf. V, 79–87; XXIII, 76–78) oder des Erstaunens (vgl. Inf. XV, 22–24) vor. Manche Stimmen vermischen Sprechen und Weinen miteinander wie etwa die von Francesca da Rimini (vgl. Inf. V, 126) und dem Conte Ugolino (vgl. Inf. XXXIII, 7–9). Die sprechende Zunge erfährt ferner bei Odysseus eine sichtbare Metapher in der Spitze der flackernden Flamme:

*Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse.*
(Inf. XXVI, 85–89)

Da hub das größere Hirn der alten Flamme
Zu flackern und dabei zu brausen an.
Der²⁴ Flamme gleich, die mit dem Winde kämpfet.
Dann regte sie die Spitze hin und wieder,
Als ob zum Reden sie die Zunge wäre.

Die bestialische Stimmenart kennt hingegen „grauenvolle Sprachen“ (vgl. Inf. III, 25), Minos’ Schreien zur Einschüchterung (vgl. Inf. V, 21), das vergebliche Schreien des Flegjäs (vgl. Inf. VIII, 19), Plutos *voce chioccia* (Inf. VII, 2) [„rauhe [...] Stimme“], das Brüllen wie ein sturmbewegtes Meer (vgl. Inf. V, 29) oder wie der sizilianische Stier (vgl. Inf. XXVII, 7f.), grauenhaftes Tosen (vgl. Inf. XVII, 118) oder Kerberos’ furchterregendes Bellen (vgl. Inf. VI, 14). Anhand dieser wenigen Beispiele zeigt sich deutlich, dass bei Dante das Attribut ‚Stimme‘ wesentlich zur Figurenprofilierung beiträgt. Nicht nur stellt sie ein phonisches Merkmal dar, sondern sie fasst auch das moralische Wesen der jeweiligen Figur akustisch zusammen. Darüber hinaus kann die Stimme durch eine geschickte Attribuierung die Gefühle und die Intention des Sprechers verraten. Dies erzielt Dante beispielsweise im 14. Gesang bei Vergil, als dieser zu Kapaneus spricht – [...] *di forza | tanto, ch’i’ non l’avea si*

23 „[A] misura d’uomo“ bzw. „a misura di bestia“. Nuvoli 2011.

24 Hervorheb. i. Orig.

forte udito (Inf. XIV, 61–62) [„mit gehobner Stimme, | Dass ich so laut ihn nimmer noch vernommen“] –, ehe er sich dann liebevoll an seinen Schützling wendet.

Beim Letzteren verrät die Stimme außerdem Hochachtung gegenüber seinem Führer und Vorbild sowie tiefes Mitleid für Francesca, Überraschung und Bewunderung für Brunetto, aber auch Verachtung gegenüber Filippo Argenti und Abscheu gegen das korrupte Florenz. Gerade Dantes *fiorentinità* – d. h. seine Zugehörigkeit zu Florenz und seiner Kulturtradition – wird allerdings durch seine Stimme als Träger des florentinischen Akzentes verraten. So muss Ugolino gleich beichten:

*Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand'io t'odo.*
(Inf. XXXIII, 10–12)

Ich weiß nicht wer du bist, noch welchen Weges
Hierher du kamst, doch hör' ich deine Rede,
So dünkst du wahrlich mir ein Florentiner.

Außerdem hatte Farinata zuvor im Höllenbesucher einen lebendigen Mitbürger erkannt, einen *Tosco che per la città del fuoco* (Inf. X, 22) [„Toscaner, der [...] durch die Stadt des Feuers“] wandert und ehrenhaft sowie höflich redet.²⁵

Für den realen Autor der ‚Commedia‘, den Dichter Dante Alighieri *florentine natione non moribus*, zählt jedoch viel mehr, dass er bereits im Limbus von den Geistern seiner Vorbilder – Homer, Ovid, Horaz, Lukan und Vergil – als *sesto tra cotanto senno* (Inf. IV, 102) [„Sechster [...] im Kreis der Weisen“ (Hervorh. i. Orig.)], d. h. als einer der ihrigen (an)erkannt wird. Mit der *bella scola* (Inf. IV, 94) [der „schöne[n] Schule“], den Größten der Dichtkunst, tauscht sich der Höllenbesucher in vertrauter Runde über dem Leser Vorenthaltenes ausgiebig aus:

*parlando cose che 'l tacere è bello,
sì com'era 'l parlar colà dov'era.*
(Inf. IV, 104–5)

Und sprachen, was sich zu verschweigen ziemet,
So wie sich's ziemte, dort es zu besprechen.

7 Schluss

Obwohl Dante als erster ‚Realist‘ der italienischen Literatur gilt, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass seine Vor- und Darstellung der infernaln Raumakustik – insbesondere bezüglich ihrer Auswirkungen auf die Zwiesprachen mit den Höllenbewohnern – meist einer wirklichkeitsgetreuen Plausibilität entbehren. Allerdings erhalten akustische Phänomene der Hölle im Zusammenhang mit manchen handlungstreibenden Ereignissen mitunter den Status von sinnstiftenden

²⁵ Im selben Gesang erkennt Cavalcante dei Cavalcanti den Höllenbesucher an seiner Stimme als den besten Freund seines Sohnes Guido (vgl. Inf. X, 52–60).

Nebenerscheinungen, was das ‚akustische Regime‘ des ‚Inferno‘ zu dessen interpretationsrelevanter Komponente macht. Dies gilt umso mehr für die Textstellen, in denen die mangelhafte Visualität auf die Ergänzung von akustischen Informationen angewiesen erscheint.

Eine zentrale Stelle in der infernalischen Akustik kommt schließlich der Produktion von Lauten bzw. der Stimme zu. Diese kann als Merkmal der Figurenkonstellation deren Emotionen und Gefühle verraten, wobei sie insbesondere beim Jenseitswanderer zum Attribut von dessen *florentinità* wird. Für den Dichter *florentini natione non moribus* Dante Alighieri ist dies nicht gerade wenig.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Inf.** = **Alighieri, Dante:** *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bd. 1: *Inferno*. Mailand 1991.
- Par.** = **Alighieri, Dante:** *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bd. 2: *Paradiso*. Mailand 1997.
- Alighieri, Dante:** *La Divina Commedia*. A cura di Giuseppe Giacomoni. Rom 1979.
- Alighieri, Dante:** *Die Göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen übertragen und mit Erläuterungen von Karl Witte. München 2005.
- Vergil:** *Aeneis*. 1. und 2. Buch. Latein/Deutsch. Hrsg. v. Thorsten Krüger (Reclams Universal-Bibliothek). Stuttgart 1994.
- Vergilius Maro, Publio:** *L'Eneide*. A cura di Ettore Paratore. Mailand 2004.

Forschungsliteratur

- Aglianò, Sebastiano:** *Fioco*. In: *Enciclopedia dantesca*. Rom 1970. https://www.treccani.it/enciclopedia/fioco_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (Zugriff: 08.05.2022).
- Bacciagaluppi, Claudio:** *La dolce sinfonia di Paradiso*. Le funzioni delle immagini musicali nella *Commedia*. In: *Rivista di studi danteschi* II, 2 (2002), S. 279–333.
- Baer, Rudolf:** *Dante und die Musik* (Salzburger Universitätsreden). Salzburg 1966.
- Battaglia Ricci, Lucia:** *La tradizione figurata della Commedia*. Appunti per una storia. In: *Critica del testo* XIV, 2 (2011), S. 547–579.
- Cappuccio, Chiara:** *Strutture musicali del cielo del Sole*. Dante e Beatrice al centro della danza dei beati. In: *Tenzone* 9 (2008), S. 147–178.
- Cappuccio, Chiara:** *La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della Commedia*. In: *Tenzone* 10 (2009), S. 155–183.
- Ciabattoni, Francesco:** *Dante's Journey to Polyphony*. Toronto 2010.
- Foster, Hal:** *Vision and Visuality*. Seattle 1988.
- Huck, Oliver:** *con tre melode*. Zur Musik der Engel bei, um und nach Dante. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 84 (2009), S. 25–38.

Inferno – Creating Dante’s Vision of Hell in Sound. <https://citiesandmemory.com/inferno/> (Zugriff: 08.05.2022).

Klettke, Cornelia (Hg.): Dante visualizzato. Dante e Botticelli. Florenz 2021.

Ley, Klaus: Musik im Zwischenreich. Zur Bedeutung und Funktion von Singen und Gesang im *Purgatorio*. In: Deutsches Dante-Jahrbuch 84 (2009), S. 39–76.

Loos, Erich: Die Bedeutung der Musik im Werk Dantes. Mainz 1988.

Mentré, Marc: Le projet fou de ‚Inferno‘. Recréer le son de l’Enfer. 2021. <https://ladivinecomedie.com/le-projet-fou-de-inferno-recreer-le-son-de-lenfer/amp> (Zugriff: 08.05.2022).

Nuvoli, Giuliana: Suoni e musica nella Commedia. In: Dies. (Hg.): Lezioni su Dante. Bologna 2011, S. 249–272. [Ohne Paginierung:] <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/165119/163010/Suoni> (Zugriff: 08.05.2022).

Salvetti, Guido: La componente musicale nel mondo poetico di Dante. Mailand 1988.

Salvetti, Guido: La musica in Dante. In: Rivista italiana di musicologia VI (1971), S. 160–204.

Schurr, Elisabeth: Dante e la musica. Dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella Divina Commedia. Perugia 1994.

Sprenkeling, Lobke: The Sonorous World of Dante’s *Commedia*. A Study of All Musical References in *Inferno*, *Purgatory* and *Paradise*. o. O. 2016.

Steigerwald, Jörn: Lectura Dantis. Paradiso XXVI. In: Deutsches Dante-Jahrbuch 84 (2009), S. 111–132.

Wenn aus Geräuschen Lärm wird: Dezibel-Übersicht. <https://www.ihoerexperten.de/service/presseservice/trends-fakten/wie-laut-ist-das-denn.html> (Zugriff: 08.05.2022).

Schweigen und Stille in der Mystik Johannes Taulers

Kontakt

Dr. Andreas Zecherle,
Akademie der Wissenschaften
und der Literatur | Mainz,
Geschwister-Scholl-Str. 2,
D-55131 Mainz,
zecherle@ieg-mainz.de
<https://orcid.org/0000-0002-0801-5130>

Abstract This study analyses the different dimensions of the meaning of silence that can be found in Tauler's sermons, how they relate to the field of acoustics and how they are reasoned theologically and philosophically. Tauler strongly recommends external silence and urges strict observance of the monastic commandments of silence. In addition, he calls for inner silence, closely following Meister Eckhart. In this context, the term silence is used metaphorically for the verbally elusive quiescence of all inner-psyche activity. Lastly, Tauler also employs this term to describe unity with God as well as God himself. The preacher calls for leaving the sensual sphere of the acoustic as far behind as possible, but uses this same sphere to communicate his mystical teaching by preaching and using an acoustic liminal phenomenon, namely that of silence, as a metaphor for transcending this and all other imaginable spheres. To justify his call for comprehensive silence, Tauler draws on everyday acoustic experiences, Neoplatonic philosophy, the Holy Scriptures, monastic tradition and the mystical concept of releasement (*gelâzenheit*).

Keywords Silence; Monastic Commandment of Silence; Mysticism; Neo-Platonism; Dominican Order

Das Schweigen hat im Christentum als bedeutendes Element monastischer Frömmigkeit eine lange Tradition. Bereits Pachomius, der um 325 in Ägypten ein Kloster gründete, das in der Überlieferung als

das erste gilt, nahm in Anknüpfung an die asketische Schweigepraxis der frühchristlichen Eremiten Schweigegebote in seine Regel auf.¹ Für das monastische Leben im Westen prägend wurden die Schweigebestimmungen der Mitte des 6. Jahrhunderts entstandenen Benediktsregel.² In der Folgezeit praktizierten vor allem die Anhänger der cluniazensischen Reform³ sowie die Kartäuser⁴ und Zisterzienser⁵ besonders striktes Schweigen.

Der Dominikaner Johannes Tauler (um 1300–1361)⁶ ist sich der langen, ordensübergreifenden Tradition des monastischen Schweigens bewusst⁷ und geht in mehreren seiner überlieferten Predigten, welche sich zum Teil an Dominikanerinnen richteten,⁸ auf das Schweigen und die daraus resultierende Stille ein. Anhand dieser Aussagen lässt sich, wie in der vorliegenden Studie gezeigt werden soll, eine Theorie des Schweigens und der Stille rekonstruieren, die mehrere Bedeutungsdimensionen berücksichtigt und verschiedene Begründungsansätze für das Schweigen integriert. Insbesondere wegen dieses umfassenden Ansatzes verdienen Taulers einschlägige Darlegungen, die in der bisherigen Forschung nur cursorisch behandelt worden sind,⁹ eine eingehendere Untersuchung. Im Folgenden soll analysiert werden, welche verschiedenen Bedeutungsdimensionen von Schweigen und Stille sich in den Predigten Taulers finden, in welcher Beziehung sie zur Sphäre der Akustik¹⁰ stehen und wie sie theologisch-philosophisch begründet werden.

1 Vgl. Kunz 1996, S. 446–457. Zur Schweigepraxis im frühchristlichen Eremitentum vgl. ebd., S. 401–446.

2 Vgl. Benedikt von Nursia: *Regula Benedicti* VI, S. 470–472; vgl. dazu auch Kunz 1996, S. 665–682. Zur Bedeutung der Schweigebestimmungen der Benediktsregel als Referenztext vgl. Ruberg 1978, S. 26f.; Lindorfer 2009, S. 49f.

3 Vgl. Bruce 2007.

4 Vgl. Köpf 2002, S. 224f., 229–231; Bruce 2007, S. 157–161.

5 Vgl. Köpf 2002, S. 224, 229f.; Bruce 2007, S. 144–148, 152.

6 Zu Taulers Biographie vgl. Gnädinger 1993, S. 9–86.

7 Vgl. Johannes Tauler: *Predigten*, Nr. 38, S. 149, 9–13.

8 Vgl. u. a. Gnädinger 1993, S. 27–30, 34, 107. Die Frage nach Taulers Publikum ist für jede Predigt einzeln zu untersuchen; vgl. Weigand 2014, S. 127f.

9 Stefan Zekorn bot im Rahmen seiner Monographie über das geistliche Leben bei Tauler einen knappen, aber facettenreichen Überblick über die Bedeutung des Schweigens; vgl. Zekorn 1993, S. 136–140. Henrik Otto (2019) ging jüngst in einem Aufsatz etwas genauer auf die Thematik ein, zog dabei aber im Wesentlichen nur fünf Predigten heran. Nach der Zählung Vettres (vgl. Johannes Tauler: *Predigten*) handelt es sich dabei um die Predigten Nr. 54, 56, 60c, 71, 74.

10 Nach der hier und im Folgenden zugrunde gelegten Definition umfasst der Bereich der Akustik alle hörbaren Phänomene sowie deren Abwesenheit in der Stille.

1 Äußeres Schweigen

Äußeres Schweigen im Sinne von Nicht-Reden und die daraus resultierende akustische Stille spielen bei Tauler eine wichtige Rolle. Ein bedeutender Vorzug des Schweigens besteht nach seiner Überzeugung darin, dass es davor bewahrt, durch gesprochene Worte zu sündigen. Verbale Kommunikation mit Mitmenschen erachtet der Dominikaner nämlich für potentiell sehr gefährlich. Unbedachte Äußerungen führten schnell zum Verlust des Seelenheils. Der Prediger warnt seine Zuhörerschaft nachdrücklich: *Durch Got hütent úwerre wort! Dis leiden klaffendes ist so wunderlichen vil das das ein jomer ist, und verlierent do mit Got und sin gnade und úwer ewige selikeit.*¹¹ Eine besonders schwere Sünde ist es nach der Ansicht Taulers, über andere hart und selbstgerecht zu urteilen.¹² Selbst durch Anfeindungen solle man sich nicht zum verbalen Gegenangriff verleiten lassen, sondern diese schweigend erdulden.¹³

Eine weitere Gefahr des Redens bestehe darin, dass es dazu verführe, sich innerlich auf irdische Dinge statt auf Gott auszurichten. Man müsse sich daher vor der *kurtzewile der worte*¹⁴ hüten, die von Gott ablenke.¹⁵ Selbst Gespräche in ehrbarer Gesellschaft seien zu fliehen, weil sich durch sie die Aufmerksamkeit auf mannigfaltige irdische Geschehnisse zu richten drohe.¹⁶ Tauler nimmt in diesem Zusammenhang auf die neuplatonische Ontologie Bezug, der zufolge sich das Geschaffene durch seine Mannigfaltigkeit von Gott als dem allumfassenden, absolut einfachen Einen unterscheidet.¹⁷ Indem Gespräche in aller Regel das Irdische in seiner Mannigfaltigkeit thematisieren, führen sie nach der Überzeugung des Dominikaners von Gott als dem Einen weg. Wegen der Gefahren, die mit dem Reden verbunden sind, empfiehlt Tauler generell, so viel wie möglich

11 Johannes Tauler: Predigten, Nr. 38, S. 149, 4–6; Übersetzung: „Um Gottes willen gebt auf eure Worte acht! Dieses leidige Geschwätz ist so überaus häufig, dass es ein Jammer ist, und ihr verliert damit Gott, seine Gnade und eure ewige Seligkeit.“ Vgl. auch ebd., S. 149, 13f.; Nr. 60c, S. 297, 21–24. Da eine kritische Ausgabe der Predigten Taulers noch immer fehlt, lege ich meiner Untersuchung den Text der Ausgabe Vettters zugrunde. Auch wenn diese Ausgabe einen autonomen Text bietet, ist nicht auszuschließen, dass eine bestimmte Lesart nicht auf Tauler zurückgeht. Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser, sofern nicht anders angegeben.

12 Vgl. ebd., Nr. 38, S. 148, 13–149, 3.

13 Vgl. ebd., Nr. 60a, S. 281, 31–282, 3.

14 Ebd., Nr. 26, S. 105, 6.

15 Vgl. ebd., S. 105, 4–17; vgl. auch Zekorn 1993, S. 138f.

16 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 74, S. 400, 29–34.

17 Vgl. ebd., S. 400, 27–37. Zur Einheit Gottes vgl. u. a. ebd., Nr. 60, S. 277, 14–20; vgl. dazu auch Pseudo-Dionysius Areopagita: *De divinis nominibus* XIII, 1–3, S. 226, 6–229, 14; lateinische Übersetzung durch Johannes Sarracenus in: Albertus Magnus: *Super Dionysium de divinis nominibus*, Bd. 37, 1, S. 432, 65–446, 67.

zu schweigen und durch vorherige sorgfältige Selbstprüfung unbedachte und unnütze Worte zu vermeiden.¹⁸

In seiner eindringlichen Warnung davor, wie gefährlich das Reden sei, sieht sich Tauler durch die monastische Tradition bestätigt. Die Ordensgründer hätten erkannt, welch immensen Schaden das gesprochene Wort verursachen könne. Sie hätten daher mit großem Nachdruck in den Klöstern jegliches Reden verboten und dabei lediglich einen einzigen Ort ausgenommen, den man aber nur mit besonderer Erlaubnis aufsuchen dürfe.¹⁹ Eine solche Regelung, die das Reden auf das Sprechzimmer (*locutorium*) beschränkte, galt auch in Dominikaner- und Dominikanerinnenklöstern.²⁰ Die Einhaltung des klösterlichen Schweigegebotes besitzt für Tauler besondere Bedeutung. In einer an Ordensangehörige, wahrscheinlich an Dominikanerinnen, gerichteten Predigt stellt er fest: *Uwer gerechtekeit wirt wirdekllich geleit an der haltunge úwers ordens und sunderlich an úwerem swigende.*²¹ Die herausgehobene Stellung, die Tauler dem klösterlichen Schweigegebot zuerkennt, zeigt sich auch darin, dass er zur strikten Einhaltung des Schweigens mahnt,²² während er bei anderen äußeren asketischen Übungen, etwa dem Fasten und Wachen, zur Mäßigung rät.²³ So empfiehlt er den Schwestern, beim Fasten auf ihre natürlichen Bedürfnisse Rücksicht zu nehmen. Sie sollten daher nicht übertrieben stark fasten und, sofern notwendig, auch an vorgeschriebenen Fasttagen essen.²⁴ Ähnliche Ratschläge finden sich in der klösterlichen Unterweisungsliteratur auch für den Umgang mit dem Schweigegebot.²⁵ Hildegard von Bingen hält es etwa in ihrer Erklärung der Benediktinerregel für sinnvoll, dass der Abt gelegentliche Gespräche erlaubt, und führt dafür folgende Begründung an: *[I]nhumanum est, hominem in taciturnitate semper esse et non loqui [...]*.²⁶ Auch

18 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 38, S. 149, 7–9; Nr. 60g, S. 319, 23–26.

19 Vgl. ebd., Nr. 38, S. 149, 9–13; vgl. dazu auch Ruberg 1978, S. 26–28; Lindorfer 2009, S. 49f. Zur Gefährlichkeit des Redens vgl. grundlegend Benedikt von Nursia: Regula Benedicti VI, 1–5, S. 470.

20 Vgl. die einschlägigen Anweisungen von Humbert von Romans zur Belehrung der Novizen im Dominikanerorden; Humbert von Romans: Instructiones de officiis ordinis V, 11f., S. 224; vgl. auch Gnädinger 1993, S. 217. Zu den Bestimmungen über das Schweigen in den ältesten Konstitutionen der Dominikaner vgl. Consuetudines Fratrum Praedicatorum d. 1 c. 17. In: Thomas 1965, S. 327, 1–328, 25.

21 Johannes Tauler: Predigten, Nr. 71, S. 386, 35–37; Übersetzung: „Eure Gerechtigkeit wird, wie es sich gehört, an der Einhaltung eurer Ordensregel und besonders an eurem Schweigen gemessen.“

22 Vgl. ebd., Nr. 51, S. 233, 8–12; Nr. 57, S. 270, 21–23; Nr. 71, S. 386, 37–387, 5.

23 Vgl. ebd., S. 384, 14–34; 386, 14–16; Nr. 38, S. 151, 1–9; vgl. auch Otto 2019, S. 356–358.

24 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 71, S. 384, 15–20; Nr. 38, S. 151, 1–9.

25 Vgl. Ruberg 1978, S. 28 mit Anm. 5.

26 Hildegard von Bingen: De regula Sancti Benedicti, S. 70, 52f.; Übersetzung: „Es ist unmenschlich, dass ein Mensch immer schweigt und nicht redet.“

der Dominikaner Humbert von Romans, der von 1254 bis 1263 als Ordensmeister amtierte, erachtet es für akzeptabel, wenn das Sprechzimmer bisweilen zur Erholung aufgesucht wird.²⁷ In den Predigten Taulers finden sich hingegen keine derartigen Aussagen. Das Reden scheint für ihn anders als das Essen und Schlafen kein legitimes menschliches Grundbedürfnis zu sein. Der Versuch, unterhaltsame Gespräche mit der Aussage zu rechtfertigen, *ich enmeins nût úbel, ich mús mich ergetzen und kurtzewile haben*,²⁸ ist nach Taulers Urteil vielmehr Ausdruck einer sündhaften Ausrichtung auf das Geschaffene. Vergnügen solle man allein über Gott selbst empfinden.²⁹

Akustische Stille schützt nach den Ausführungen Taulers nicht nur vor sündhaften Verfehlungen, sondern schafft auch günstige Voraussetzungen für die erlebnismystische Versenkung in Gott. Der Prediger empfiehlt, die Stille der Nacht zu nutzen, um alles Irdische zu überschreiten und sich in Gott zu versenken, indem man sich diesem in Liebe völlig überlässt.³⁰ Die Abwesenheit von akustischen Reizen ist also nach der Überzeugung Taulers für den Rückzug in die Kontemplation sehr förderlich, in welcher der Mensch schon zu Lebzeiten die Einheit mit Gott erfahren kann.

Schweigen kann nach der Ansicht Taulers allerdings auch Bestandteil einer durch Selbstgerechtigkeit geprägten Leistungsfrömmigkeit sein. Manche Leute würden viele gute Werke tun und dabei unter anderem viel schweigen. Letztlich würden sie damit aber eigensüchtige Ziele verfolgen. Der Dominikaner warnt nachdrücklich, dass solche Menschen der ewigen Verdammnis anheimfallen werden, wenn sie nicht zu wahrer Selbsterkenntnis kommen.³¹

Auch wenn Tauler die Vorzüge des Schweigens hervorhebt und im Reden kein menschliches Grundbedürfnis sieht, das notwendigerweise in gewissem Maß befriedigt werden müsse, hält er verbale Kommunikation während des irdischen Lebens zu bestimmten Zwecken für erlaubt beziehungsweise geboten, nämlich dann, wenn *úwere wort súllen sin zû den eren Gotz und úwers nechsten besserunge und úch selber bringen friden inwendig und uswendig*.³² Erlaubtes Sprechen dient also der Ehre Gottes, indem es den Nächsten zu Gott führt und den Sprechenden

27 Vgl. Humbert von Romans: *Instructiones de officiis ordinis* V, 11, S. 224.

28 Johannes Tauler: *Predigten*, Nr. 26, S. 105, 9f.; Übersetzung: „ich meine es nicht böse, ich muss mich vergnügen und Unterhaltung haben“.

29 Vgl. ebd., S. 105, 9–21.

30 Vgl. ebd., Nr. 56, S. 263, 25–264, 8; Nr. 71, S. 386, 26f.

31 Vgl. ebd., Nr. 19, S. 76, 20–32.

32 Ebd., Nr. 38, S. 149, 8f.; Übersetzung: „eure Worte zur Ehre Gottes und zur Besserung eures Nächsten dienen und euch selber inneren und äußeren Frieden bringen“.

mit Gott verbindet. Wahrer Friede bedeutet nämlich, wie der Dominikaner in einer anderen Predigt ausführt, ein In-Gott-Sein.³³

Ein Reden zur Besserung des Nächsten stellt auch Taulers Predigtstätigkeit dar. Für das Selbstverständnis des Dominikanerordens hatte das Predigen zentrale Bedeutung.³⁴ In den ältesten Konstitutionen wurden die Prediger des Dominikanerordens angewiesen, *ubique tanquam viri, qui suam et aliorum salutem procurare desiderant, honeste et religiose se habeant, sicut viri evangelici, sui sequentes vestigia Salvatoris, cum Deo vel de Deo secum vel proximis loquendo*.³⁵ Wie Meister Eckhart,³⁶ der sich in diesem Zusammenhang auch auf Thomas von Aquin beruft,³⁷ betont Tauler, dass die Stille der Kontemplation um der tätigen Nächstenliebe willen unterbrochen werden müsse.³⁸ Bei ihm selbst könne eine solche gottgewollte Unterbrechung beispielsweise im Predigen bestehen. Dabei sei es leicht möglich, dass Gott im äußerlich handelnden Menschen sogar präsenter sei als zuvor bei der innerlichen Beschauung.³⁹ Auch wenn Tauler das äußere Schweigen nachdrücklich als Weg zu Gott empfiehlt, geht er also durchaus davon aus, dass der Mensch auch beim Reden sehr eng mit Gott verbunden sein kann, wenn es denn tatsächlich der Ehre Gottes und der Besserung des Nächsten dient. Anweisungen zum rechten Reden und Schweigen, die sich speziell an in weltlichen Berufen tätige Personen richten, finden sich in den gegenwärtig bekannten Predigten Taulers nicht.

2 Inneres Schweigen

Tauler fordert nicht nur zum äußeren, sondern auch zum inneren Schweigen auf. Gott verlange *innerliche und usserliche swigen*.⁴⁰ Die Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Schweigen entspricht der zwischen äußerem und innerem

33 Vgl. ebd., Nr. 60f, S. 312, 1–6. Zu Taulers Friedensverständnis vgl. auch Gnädinger 1993, S. 318–327.

34 Vgl. zusammenfassend Hinnebusch 2004, S. 58–66, 94–96.

35 *Consuetudines Fratrum Praedicatorum* d. 2 c. 31. In: Thomas 1965, S. 363, 10–13; Übersetzung: „sich überall wie Männer, die sich um ihr eigenes Heil und das der anderen kümmern wollen, ehrbar und fromm verhalten, wie Männer des Evangeliums, die dem Erlöser nachfolgen, indem sie mit Gott oder untereinander oder mit ihren Nächsten über Gott sprechen“.

36 Vgl. Meister Eckhart: Predigten, Bd. 3, Pr. 86, S. 481–492; Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 104, S. 577, 131–584, 209; vgl. auch Mieth 1969, S. 119–233.

37 Vgl. Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 104, S. 579, 155–580, 163 mit Anm. 29; vgl. auch Mieth 1969, S. 219–222.

38 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 74, S. 400, 20–27; S. 400, 34–401, 1.

39 Vgl. ebd., Nr. 56, S. 264, 12–15.

40 Ebd., Nr. 11, S. 55, 26.

Menschen, die für Taulers Anthropologie grundlegende Bedeutung besitzt.⁴¹ Das äußere Schweigen ist dem Dominikaner zufolge für das innere Schweigen förderlich. In diesem Zusammenhang spricht der Prediger allerdings nur der Sache nach vom inneren Schweigen, verwendet den Begriff jedoch nicht explizit.⁴²

Menschen, die innerlich schweigen, befinden sich, wie Tauler in Übereinstimmung mit Meister Eckhart⁴³ ausführt, *in eime innewendigen stillen swigende alle irre krefte*.⁴⁴ Gemeint sind hier die Seelenkräfte, zu denen als oberste Erinnerungsvermögen, Intellekt und Wille gehören.⁴⁵ Beim inneren Schweigen handelt es sich demnach um ein sprachlich schwer fassbares Ruhenlassen sämtlicher innerpsychischen Aktivitäten. Um es zu beschreiben, verwendet Tauler ebenso wie Eckhart den aus der Sphäre der Akustik stammenden Begriff des Schweigens als Metapher. Diese legt nahe, dass auch die Realisierung der inneren Stille vom Menschen abhängt, dass der von ihm geforderte Beitrag jedoch nicht im aktiven Handeln, sondern vielmehr im Unterlassen besteht. Genau das betont Tauler,⁴⁶ ohne dabei allerdings die Metapher allegorisch auszudeuten. Er unterstreicht aber auch, dass man durch Gott zum inneren Schweigen gerufen werden müsse.⁴⁷

Die Metapher des Schweigens aus dem Bereich der Akustik verbindet der Dominikaner synästhetisch mit konventionellen Metaphern aus der Sphäre der Optik, wenn er von *eime stillen swigende aller bilde und formen*⁴⁸ spricht. Wie bei Thomas von Aquin⁴⁹ und Meister Eckhart⁵⁰ sind mit den Bildern die von den

41 Zu Taulers Verständnis der platonischen Unterscheidung von innerem und äußerem Menschen, die bereits Paulus aufgriff (vgl. 2 Kor 4, 16), vgl. zusammenfassend Gnädinger 1993, S. 129–133; Gabriel 2013, S. 349–357.

42 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 56, S. 263, 25–31; vgl. dazu ebd., Nr. 74, S. 401, 20–24; Nr. 75, S. 406, 11–13.

43 Vgl. Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 102, S. 425, 162f.: *Und alsus in dirre wise muost du abeslahen alliu diniu werk und muost tuon swigen alle dine krefte [...]*. [Übersetzung: „Und so auf diese Weise mußt du alle deine Werke wegschlagen und mußt alle deine Kräfte zum Schweigen bringen [...].“ Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 2, S. 1189.] Vgl. auch Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 104, S. 596, 355–597, 357.

44 Johannes Tauler: Predigten, Nr. 75, S. 406, 11f.; vgl. auch ebd., Nr. 52, S. 238, 19–22.

45 Vgl. ebd., Nr. 60d, S. 300, 11f.

46 Vgl. ebd., Nr. 74, S. 400, 6–13; S. 400, 34–401, 24.

47 Vgl. ebd., Nr. 52, S. 238, 19–26; Nr. 74, S. 400, 7–17.

48 Ebd., S. 401, 22f.; vgl. auch ebd., Nr. 53, S. 244, 8f.

49 Vgl. zusammenfassend Leppin 2009, S. 61–64.

50 Vgl. Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 101, S. 346, 56–58: *Wan swenne die krefte der sêle rüerent die crêatûren, sô nement sie und schepfent bilde und glichnisse von den crêatûren und ziehent die in sich. Und von dem sô bekennent sie die crêatûren*. [Übersetzung: „Denn, wenn die Kräfte der Seele die Geschöpfe anrühren, dann nehmen sie und schaffen Bild und Gleichnis von den Geschöpfen und ziehen diese in sich. Und dadurch erkennen sie die Geschöpfe.“ Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 2, S. 1181.] Vgl. auch Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, S. 346f., Anm. 34.

Seelenkräften gewonnenen intramentalen Repräsentationen der extramentalen Wirklichkeit gemeint. Durch die Sinne nimmt der Mensch sinnliche Bilder in sich auf, die, wie Tauler hervorhebt, deutlich höherwertiger als die extramentale Wirklichkeit sind. Diese Bilder dienen dann als Grundlage für menschliche Erkenntnisprozesse, bei denen durch Abstraktion allgemeine Kategorien, die vernünftigen Bilder oder Formen,⁵¹ erschlossen werden.⁵² Wenn die Seelenkräfte im Zustand des inneren Schweigens ihre Aktivität völlig einstellen, ruht folglich die Erzeugung und Verarbeitung der intramentalen Repräsentationen. Diese mit Metaphern aus dem Bereich der Optik zu beschreiben, war naheliegend, da im Mittelalter optische Eindrücke in Bildern festgehalten werden konnten, es aber keine Möglichkeit zu Tonaufzeichnungen gab. Um die Abwesenheit dieser Repräsentationen auszudrücken, verlässt Tauler bemerkenswerterweise das Metaphernfeld der Optik und greift auf die Metapher des Schweigens aus der Sphäre der Akustik zurück. Dies dürfte zum einen darauf zurückzuführen sein, dass diese Metapher, wie erwähnt, zu veranschaulichen vermag, dass der Mensch durch bewusstes Unterlassen zur Realisierung der inneren Stille beitragen muss. Zum anderen lässt die Synästhesie ein Bewusstsein von der Metaphorizität des Sprechens vom inneren Schweigen erkennen und macht deutlich, dass hier von einem Zustand die Rede ist, der mit sprachlichen Mitteln nur annäherungsweise ausgedrückt werden kann, weil er die gewöhnlichen innerweltlichen Erfahrungen überschreitet.

Tauler betont die Andersartigkeit des inneren Schweigens. Es unterscheidet sich sehr deutlich von inneren Werken.⁵³ Diese bestünden etwa in der meditativen Betrachtung der Güte Gottes, wie sie sich unter anderem in Christi Taten, Leiden und Tod zeige.⁵⁴ Auch wenn solche Betrachtungen, die zu Liebe und Dankbarkeit gegenüber Gott sowie zur Einsicht in die menschliche Sündhaftigkeit führten, gut und nützlich seien, so seien sie *doch ungleich dem innewendigen swigende und rasten, als daz innewendige werg ist dem ussern werke*.⁵⁵ Das innere Schweigen bezieht sich also zwar auf den inneren Menschen, es unterscheidet sich aber so

51 Zum Begriff der Form bei Thomas von Aquin und deren Erkenntnis durch Abstraktion vgl. zusammenfassend Leppin 2009, S. 38–41, 61–64.

52 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 4, S. 21, 28–34: *Die sinne nement die bilde von den natürlichen dingen, und doch vil edelre in den sinnen wanne die ding von in selber sint. [...] die vernunft kummet do in über und enkleit die sinnelichen bilde von ire sinnelicheit und machet sú vernünftig [...].* [Übersetzung: „Die Sinne nehmen die Bilder von den natürlichen Dingen auf, und doch sind sie [die Bilder] in den Sinnen viel edler, als die Dinge an sich selbst sind. [...] die Vernunft kommt darüber und entkleidet die sinnlichen Bilder ihrer Sinnlichkeit und macht sie vernünftig [...].“] Zum Abstraktionsprozess vgl. auch Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 104, S. 585, 224–586, 229.

53 Vgl. auch Otto 2019, S. 360.

54 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 74, S. 400, 34–401, 7.

55 Ebd., S. 401, 7–9; Übersetzung: „doch ungleich dem inneren Schweigen und Rasten wie das innere dem äußeren Werk“.

fundamental von inneren Werken wie diese von äußeren. Innere Werke vollziehen sich nämlich Tauler zufolge anhand von Bildern und Formen,⁵⁶ während das innere Schweigen gerade das Ruhenlassen all dieser intramentalen Repräsentationen und Abstraktionen meint.⁵⁷ Die Andersartigkeit des inneren Schweigens unterstreicht der Prediger auch mit der Aussage, dass es weit über innerer Schau und äußerem Wirken stehe.⁵⁸ Dennoch müsse das innere Schweigen, wie Tauler hervorhebt, für Werke der Nächstenliebe unterbrochen werden.⁵⁹

Das durch die Metapher des Schweigens veranschaulichte Ruhenlassen aller innerpsychischen Aktivitäten soll dem Wirken Gottes Raum geben. Tauler führt in der Predigt ‚Transite ad me omnes qui concupiscitis me‘ aus:

Und wenne man des gewar wirt das der herre do ist, so sol man im das werk lassen lideklichen und sol im firen, und alle krefte sullen denne swigen und im ein stille machen, und denne weren des menschen werk ein hindernissen und sine gûten gedenke. Aber denne ensol der mensche nût tûn denne das er Got lide [...].⁶⁰

In einem ganz ähnlichen Sinn legt der Dominikaner in einer weiteren Predigt dar, die Nachfolge Christi bedeute bisweilen für den Menschen *ein inwendige ganz gelossen stilles swigen in einem in gekerten gemûte und Got luterlichen ze wartende was er in im wûrken welle.*⁶¹ Das innere Schweigen wird somit durch das von Meister Eckhart entwickelte⁶² Konzept der Gelassenheit (*gelâzenheit*) begründet,⁶³ das von Tauler rezipiert wurde und in dessen Predigten eine bedeutende Rolle spielt.⁶⁴ Diesem Konzept zufolge soll der Mensch seine Ausrichtung auf das Geschaffene

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 401, 9–11.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 401, 22f.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 400, 10–13.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 400, 20–27.

⁶⁰ Ebd., Nr. 52, S. 238, 19–23; Übersetzung: „Und wenn man bemerkt, dass der Herr da ist, soll man passiv ihm das Werk überlassen und um seinetwillen untätig sein, und alle Kräfte sollen dann schweigen und ihm eine Stille bereiten; und dann wären Werke des Menschen ein Hindernis und auch seine guten Gedanken. Dann nämlich soll der Mensch nichts tun, als Gott gewähren zu lassen [...]“.

⁶¹ Ebd., Nr. 55, S. 254, 20–22; Übersetzung: „ein inneres ganz gelassenes stilles Schweigen in einem nach innen gekehrten Gemüt und nur auf Gott zu warten, was er in ihm wirken wolle“.

⁶² Vgl. zusammenfassend Enders 2008, S. 350–361; McGinn 2019, S. 90–95 (jeweils mit weiterer Literatur).

⁶³ Vgl. auch Zekorn 1993, S. 137.

⁶⁴ Zur Rezeption des Konzepts bei Tauler vgl. Völker 1972, S. 288–290; Gandlau 1993, S. 232f., 285f., 329; Zekorn 1993, S. 83–88; Enders 2008, S. 361f.; Früh 2012; McGinn 2019, S. 98–100.

und sich selbst völlig aufgeben, um sich Gott zu überlassen. Der für das Konzept grundlegende Bedingungs-zusammenhang, dass menschliche Selbstzurücknahme die Voraussetzung für Gottes Wirken im Menschen schaffe, steht hinter der Forderung nach innerem Schweigen. Tauler verdeutlicht ihn, indem er auf die akustische Alltagserfahrung verweist, dass die Wahrnehmung gesprochener Äußerungen Stille voraussetzt. In der Predigt ‚Oves mee vocem meam audiunt‘ erwähnt er durch den Wind erzeugte störende Klappergeräusche, die offenbar zur damaligen Lebenswelt gehörten: *[W]enne der wint stürmet und die venster und die túren klapperent, do enkan man nút wol gehôren.*⁶⁵ In gleicher Weise würde, so stellt der Prediger bei der Auslegung von Johannes 10, 27 fest, inneres Ungestüm die Wahrnehmung von Gottes Stimme im Innersten der Seele verhindern:

*Solt du daz vetterliche verborgene heimliche wort in dir hõren daz in dem heiligen gerúne dem innersten der selen wurt gesprochen, so mús in dir und uz dir alle ungestúmekeit darnider ligen, und solt ein senftmútig scheffelin sin und gesetzet und gelossen und begeben din stúrmen und losen zú diser minnenclichen stimmen mit stiller senftmútikeit.*⁶⁶

Neben Störgeräuschen zieht Tauler ganz ähnlich wie Eckhart⁶⁷ auch die Alltagserfahrung zum Vergleich heran, dass man einen Gesprächspartner nur hören kann, wenn man selbst schweigt: *[D]as ist wol ein notrede das man dem worte ze hõrende nút bas enkan gedienen denne mit stillin und mit losende, mit swigende; sol Got sprechen, alle ding müssen swigen [...]*⁶⁸ Der ebenfalls schon von Eckhart⁶⁹

⁶⁵ Johannes Tauler: Predigten, Nr. 13, S. 63, 16–18; Übersetzung: „Wenn der Wind stürmt und die Fenster und Türen klappern, dann kann man nicht gut hören.“

⁶⁶ Ebd., S. 63, 18–22; Übersetzung: „Willst du das väterliche verborgene heimliche Wort in dir hören, das in heiligem Flüstern zum Innersten der Seele gesprochen wird, so muss in dir und außerhalb von dir alles Ungestüm bezwungen sein und du sollst ein sanftmütiges Schäflein sein, besonnen und gelassen, und von deinem Stürmen ablassen und auf diese liebliche Stimme in stiller Sanftmütigkeit hören.“

⁶⁷ Vgl. Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 102, S. 419, 123f.: *Man enmac disem worte mit nihte baz gedienen dan mit stilheit und mit swigenne.* [Übersetzung: „Man kann diesem Wort mit nichts besser dienen als mit Stille und mit Schweigen.“ Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, S. 1188.]

⁶⁸ Johannes Tauler: Predigten, Nr. 43, S. 181, 27–182, 2; Übersetzung: „Das muss man gewiss sagen, dass man dem Wort, um es zu hören, nicht besser dienen kann als mit Stille, Zuhören und Schweigen. Wenn Gott sprechen soll, müssen alle Dinge schweigen [...].“ Vgl. auch die sehr ähnliche Aussage in ebd., Nr. 1, S. 10, 13f.: *Man enmag dem worte nit bas gedienen denne mit swigende und mit losende.* [Übersetzung: „Man kann dem Wort nicht besser dienen als mit Schweigen und mit Zuhören.“]

⁶⁹ Vgl. Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, Pr. 101, S. 355, 116f.: *dú solt swigen und lâz got wírken und sprechen.* [Übersetzung: „Du sollst schweigen, und lasse Gott wirken und sprechen!“ Meister Eckhart: Predigten, Bd. 4, 1, S. 1182.] Vgl. auch Mösch 2006, S. 243f.

vertretene Grundsatz, dass das Sprechen Gottes voraussetze, dass der Mensch und seine Aktivitäten schweigen, ist für Tauler recht bedeutsam. Er findet sich nämlich leicht variiert noch in zwei weiteren Predigten,⁷⁰ darunter der Weihnachtspredigt von den drei Geburten.⁷¹ Diese stammt aufgrund der zahlreichen Parallelen zu anderen Predigten Taulers wohl doch von diesem,⁷² auch wenn dies von einem Teil der Forschung wegen der Übereinstimmungen mit Eckharts Gottesgeburtszyklus bestritten wurde.⁷³ In der Weihnachtspredigt von den drei Geburten wird der genannte Grundsatz mit Weisheit 18, 14f. begründet,⁷⁴ wobei die von der Vulgata abweichende Textfassung verwendet wird, die in der Liturgie als Introitus für den Sonntag der Weihnachtsoktav gebräuchlich war:⁷⁵ *Dum medium silentium tenerent omnia et nox in suo cursu medium iter haberet, omnipotens sermo tuus domine de celis a regalibus sedibus venit.*⁷⁶ Diese Bibelstelle wird auch in einer unstrittig auf Tauler zurückgehenden Predigt als Beleg für die Notwendigkeit des inneren Schweigens zitiert.⁷⁷ Als weitere Schriftbelege führt Tauler dort die Offenbarungen an Mose in Exodus 20, 21 und an Elia in 1. Könige 19, 12f. an.⁷⁸ Anders als im Ersten Buch der Könige ist im Buch Exodus nicht von Stille, sondern von Finsternis (*caligo*) die Rede. Stille und Finsternis sind für Tauler in diesem Kontext also austauschbare Begriffe. Beide beschreiben einen Zustand der völligen inneren Abwendung von der sinnlich wahrnehmbaren Welt und dem eigenen Ich, der den Menschen für das Wirken Gottes empfänglich macht.

Einen weiteren Begründungsansatz für das Schweigen übernimmt Tauler von Pseudo-Dionysius Areopagita. Er zitiert diesen relativ frei anonym, wobei er den Wortlaut des Zitats sehr ähnlich wie Eckhart in den ‚Reden der Unterweisung‘⁷⁹

70 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 1, S. 10, 11–13; S. 12, 1; Nr. 60f, S. 314, 21f.

71 Ebd., Nr. 1, S. 7–12.

72 Vgl. Mösch 2006, S. 211–244.

73 Zur Forschungsdiskussion vgl. zusammenfassend Pleuser 1967, S. 13f.; Zekorn 1993, S. 19f. mit Anm. 76; Gabriel 2013, S. 37 mit Anm. 251.

74 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 1, S. 11, 29–12, 1.

75 Zu den beiden unterschiedlichen Textfassungen und ihrer Verbreitung vgl. Ruberg 1978, S. 55f.

76 Missale 1484, Bl. 12va. Abkürzungen von mir aufgelöst und Zeichensetzung modernisiert; Übersetzung: „Als alles mitten im Schweigen war und sich die Nacht in der Mitte ihres Laufes befand, kam dein allmächtiges Wort, Herr, vom Himmel herab vom Königsthron.“

77 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 74, S. 401, 27–30. Statt 1. Kön wird im Text irrtümlich Jes genannt.

78 Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 74, S. 401, 24–27.

79 Vgl. Meister Eckhart: Traktate, Bd. 5, S. 292, 2–4: [...] *sant Dionysius sprach: der spricht aller schöneste von gote, der von der vülle des inwendigen richtuomes allermeist kan von im gewigen* [...]. [Übersetzung: „[...] Sankt Dionysius sprach: Der spricht am allerschönsten von Gott, der aufgrund der Fülle des inneren Reichtums am allermeisten von ihm schweigen kann [...].“] Vgl. auch Meister Eckhart: Predigten, Bd. 3, Pr. 83, S. 442, 2f.

wiedergibt: *Ein meister sprach: ‚der spricht aller schonest von Gotte, der von bekenntnisse inwendiges richtümes von Gotte kan geswigen‘.*⁸⁰ Wie Tauler in Übereinstimmung mit Pseudo-Dionysius erläutert, sei das Schweigen die angemessenste Form des Redens von Gott, weil dieser in seiner Transzendenz mit menschlicher Sprache nicht erfasst werden könne. Wer die *grosheit der unbegriffenlicher erwardikeit Gotz*⁸¹ wahrhaft erkenne, dem würden alle Worte entfallen.⁸² Ein solches Gotteslob im Schweigen, das offensichtlich sowohl inneres als auch äußeres Schweigen umfasst, *über trifft verre sprechen und gedenken und verstentnisse.*⁸³

3 Schweigen als Weg und Ziel

Den Predigten Taulers zufolge führt das durch äußeres Schweigen begünstigte innere Schweigen, das Raum für das Wirken Gottes im Inneren des Menschen schafft, zur Vereinigung mit Gott. Der Mensch werde von Gott gerufen *in ein minnenlich innerlich rasten, in eime stillen swigende anzuhangende in einigkeit des geistes dem göttelichen vinsternisse.*⁸⁴ Schweigen und Stille sind also in der Mystik Taulers nicht nur Weg, sondern dienen zugleich auch zur Beschreibung des Ziels.⁸⁵ Die Vorstellung einer erholsamen akustischen Stille, die insbesondere durch den Begriff des Rastens⁸⁶ evoziert wird, soll offensichtlich eine Ahnung davon vermitteln, dass in der Einheit mit Gott alles menschliche Streben zur Ruhe kommt, weil es sein Ziel erreicht hat. Der Dominikaner parallelisiert Stillwerden und Wesenhaftwerden.⁸⁷ Außerdem vertritt Tauler die Auffassung, dass Gott das absolut Eine und als solches eine stille, schweigende Finsternis sei. Er beruft sich dabei auf den neuplatonischen Philosophen Proklos, der das Eine als *‚eine stille,*

⁸⁰ Johannes Tauler: Predigten, Nr. 60c, S. 293, 1f.; Übersetzung: „Ein Meister sprach: Der spricht am allerschönsten von Gott, der aufgrund der Erkenntnis des inneren Reichtums von Gott schweigen kann.“ Vgl. dazu Pseudo-Dionysius Areopagita: *De mystica theologia* I, 1, S. 141, 3–142, 4; lateinische Übersetzung durch Johannes Sarracenus in: Albertus Magnus: *Super Dionysii mysticam theologiam et epistolas*, Bd. 37, 2, S. 456, 81–84.

⁸¹ Johannes Tauler: Predigten, Nr. 60c, S. 293, 9; Übersetzung: „Größe der unbegreiflichen Ehrwürdigkeit Gottes“.

⁸² Vgl. ebd., S. 293, 5–10.

⁸³ Ebd., S. 292, 28f.; Übersetzung: „übertrifft Reden, Denken und Verstehen bei weitem“.

⁸⁴ Ebd., Nr. 74, S. 400, 12f.; Übersetzung: „zu einem liebenswerten innerlichen Rasten, um in Stillschweigen der göttlichen Finsternis in Einheit des Geistes anzuhängen“. Vgl. auch ebd., S. 400, 20f.; S. 401, 20–24. Zum Zusammenhang von Schweigen und Vereinigung mit Gott vgl. ferner ebd., Nr. 11, S. 55, 22–28; Nr. 60c, S. 293, 8–12.

⁸⁵ Vgl. Otto 2019, S. 361.

⁸⁶ Vgl. Johannes Tauler: Predigten, Nr. 74, S. 400, 12; S. 401, 8.22.24.

⁸⁷ Vgl. ebd., Nr. 24, S. 102, 2; vgl. auch Zekorn 1993, S. 138.

*swigende sloffende göttliche dúnsternisse*⁸⁸ bezeichnet habe. Das Zitat stammt aus dessen Schrift ‚De providentia et fato‘,⁸⁹ die Tauler in Auszügen durch den Kommentar zur ‚Elementatio theologica‘ des Proklos kennenlernte, den sein etwa gleichaltriger Mitbruder Berthold von Moosburg verfasste.⁹⁰ Die entsprechende Passage lautet dort:

*similiter [anima] intelligens autem et se ipsam et illa ignorat, quo adiacens le unum quietem amat clausa cognitionibus, muta facta. Et enim quomodo utique adiaciet indicibilissimo omnium aliter quam soporans, quae in ipsa garrulamina?*⁹¹

Tauler gibt also seine Vorlage recht frei wieder. Er ergänzte die Behauptung, dass das Eine eine Finsternis sei. Diese Aussage findet sich nicht bei Proklos, aber bei Pseudo-Dionysius Areopagita.⁹² Tauler könnte von Berthold inspiriert worden sein, sie hinzuzufügen, weil dieser in seinem Kommentar zur ‚Elementatio theologica‘ nach dem Zitat aus ‚De providentia‘ darauf verweist, dass die wiedergegebenen Ausführungen von Proklos mit denen von Pseudo-Dionysius im ersten und zweiten Kapitel von ‚De mystica theologia‘ übereinstimmen würden.⁹³ Die Metaphern ‚Finsternis‘ und ‚Stille‘ ergänzen einander, insofern sie beide im Sinne der negativen Theologie veranschaulichen, dass sich Gott jenseits der sinnlichen und auch der sprachlich oder gedanklich erfassbaren Sphäre befindet. In Analogie dazu, dass Pseudo-Dionysius Gott als Finsternis bezeichnet, überträgt Tauler die Begriffe des Schweigens und der Stille auf Gott, während Proklos diese Begriffe nur für die mit Gott verbundene Seele gebraucht. Geht man von einer vollkommenen Einheit von Gott und Mensch aus, ist diese Begriffsübertragung konsequent. Sie ermöglicht Tauler eine implizite Letztbegründung seiner Forderung nach

⁸⁸ Johannes Tauler: Predigten, Nr. 60d, S. 300, 35–301, 1; Übersetzung: „eine stille, schweigende, schlafende göttliche unsinnliche Finsternis“.

⁸⁹ Vgl. Proklos: De providentia et fato VIII, 31, S. 140, 10–14.

⁹⁰ Vgl. Sturlese 1987, bes. S. 418f. mit Anm. 92.

⁹¹ Berthold von Moosburg: Expositio super Elementationem theologicam Procli prol. 17, S. 27, 713–717; Übersetzung: „weil sie [die Seele] aber in ähnlicher Weise erkennt, nimmt sie sich selbst und jenes nicht zur Kenntnis, wodurch sie beim Einen ist und an der Ruhe Gefallen hat, abgeschottet von Wahrnehmungen und stumm geworden. Und wie nämlich könnte sie sich mit dem Unaussprechlichsten von allem sonst verbinden, als wenn sie alle Stimmen in sich zum Schweigen bringt?“

⁹² Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita: De mystica theologia I, S. 141–144; lateinische Übersetzung durch Johannes Sarracenus in: Albertus Magnus: Super Dionysium de divinis nominibus, Bd. 37, 1, S. 456, 80–461, 87; Johannes Tauler: Predigten, Nr. 76, S. 411, 26f.; vgl. auch Zekorn 1993, S. 136f.

⁹³ Vgl. Berthold von Moosburg: Expositio super Elementationem theologicam Procli prol. 17, S. 27, 727f.

äußerem und innerem Schweigen des Menschen: Wenn Gott selbst als schweigend beschrieben werden kann, ist die Einheit mit ihm nur durch Schweigen möglich.⁹⁴

Die neuplatonische Vorstellung, dass der Mensch durch das Schweigen zur Einheit mit Gott als dem schweigenden absolut Einen gelange, steht zumindest auf der Bildebene in einer gewissen Spannung zu der oben erwähnten biblisch begründeten Argumentation, der Mensch solle schweigen, damit er das Sprechen Gottes vernehmen könne. Da Tauler die beiden Begründungsansätze für das Schweigen in unterschiedlichen Predigten verwendet, besteht für ihn kein Anlass, sie ausdrücklich miteinander zu harmonisieren. Gedanklich scheinen sie aber durchaus miteinander vereinbar, weil in beiden Fällen die akustische Sphäre metaphorisch zur Verdeutlichung unterschiedlicher Aspekte verwendet wird: Der Mensch soll sich passiv dem Wirken Gottes überlassen; Gott selbst und die Einheit mit ihm können allerdings mit menschlicher Sprache nicht angemessen erfasst werden.

4 Resümee

Bei der Verwendung der Begriffe ‚Schweigen‘ und ‚Stille‘ lassen sich in den Predigten Taulers drei Bedeutungsdimensionen unterscheiden, nämlich die Anwendung auf den akustischen Bereich, auf innerpsychische Vorgänge und auf die göttliche Sphäre. Der Bereich der Akustik dient in den beiden zuletzt genannten Fällen als Bildspender, um schwer Vorstellbares oder prinzipiell jenseits des Vorstellbaren Liegendes zu kommunizieren. Tauler fordert dazu auf, die sinnliche Sphäre des Akustischen so weit wie möglich hinter sich zu lassen, bedient sich aber zur Verbreitung seiner mystischen Lehre eben dieser Sphäre, indem er predigt und ein akustisches Grenzphänomen, nämlich das der Stille, als Metapher für das Überschreiten dieser und aller anderen vorstellbaren Sphären verwendet.

Um seine Forderung nach umfassendem Schweigen zu begründen, zieht Tauler die neuplatonische Philosophie, die biblische Überlieferung, die monastische Tradition, das mystische Konzept der Gelassenheit und akustische Alltagserfahrungen heran. Der Dominikaner setzt voraus, dass sich all diese Begründungsansätze harmonisch ergänzen.

In seinen Ausführungen über das innere Schweigen rezipiert Tauler intensiv Meister Eckhart.⁹⁵ Anders als dieser betont er aber nachdrücklich, dass äußeres Schweigen notwendig sei, und fordert zur strikten Einhaltung der monastischen Schweigegebote auf. Die Sphäre der Akustik bleibt also auch an sich bedeutsam und dient nicht nur als Bildspender. Gerade dadurch ließ sich Taulers Lehre

⁹⁴ Vgl. auch Zekorn 1993, S. 137f.

⁹⁵ Zu Eckharts Lehre über das Schweigen vgl. zusammenfassend Albert 1991; Haug 2008.

besonders leicht in den Alltag seines monastischen Publikums integrieren. Das durch die Ordensregel vorgeschriebene äußere Schweigen wird nicht durch das innere Schweigen entwertet oder ersetzt, sondern durch dieses ergänzt und weitergeführt.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Albertus Magnus:** Super Dionysium de divinis nominibus. Opera omnia. Bd. 37, 1. Hrsg. v. Paulus Simon. Münster 1972.
- Albertus Magnus:** Super Dionysii mysticam theologiam et epistolas. Opera omnia. Bd. 37, 2. Hrsg. v. Paulus Simon. Münster 1978.
- Benedikt von Nursia:** La Règle de Saint Benoît. Bd. 1: Prologue–ch. 7. Hrsg. v. Adalbert de Vogüé u. Jean Neufville (Sources Chrétiennes 181). Paris 1972.
- Berthold von Moosburg:** Expositio super Elementationem theologiam Procli. Prologus. Propositiones 1–13. Hrsg. v. Maria R. Pagoni-Sturlese u. Loris Sturlese (Corpus philosophorum Teutonicum medii aevi VI,1). Hamburg 1984.
- Eckhart, <Meister>:** Die deutschen und lateinischen Werke. Die deutschen Werke. Bd. 5: Meister Eckharts Traktate. Hrsg. u. übersetzt v. Josef Quint. Stuttgart 1963.
- Eckhart, <Meister>:** Die deutschen und lateinischen Werke. Die deutschen Werke. Bd. 3: Meister Eckharts Predigten. Hrsg. u. übersetzt v. Josef Quint. Stuttgart 1976.
- Eckhart, <Meister>:** Die deutschen und lateinischen Werke. Die deutschen Werke. Bd. 4, 1: Meister Eckharts Predigten. Hrsg. u. übersetzt v. Georg Steer unter Mitarbeit v. Wolfgang Klimanek u. Freimut Löser. Stuttgart 2003.
- Eckhart, <Meister>:** Die deutschen und lateinischen Werke. Die deutschen Werke. Bd. 4, 2: Meister Eckharts Predigten. Hrsg. u. übersetzt v. Georg Steer unter Mitarbeit v. Heidemarie Vogl. Stuttgart 2019.
- Hildegard von Bingen:** Opera minora. Hrsg. v. Peter Dronke u. a. (Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis 226). Turnhout 2007.
- Humbert von Romans:** Instructiones de officiis ordinis. In: Ders.: Opera de vita regulari. Bd. 2. Hrsg. v. Joachim J. Berthier. Rom 1889, S. 179–371. Missale ordinis praedicatorum. Venedig 1484.
- Proklos:** Tria opuscula (De providentia, libertate, malo). Latine Guilelmo de Moerbeka vertente et Graece ex Isaacii Sebastocratoris aliorumque scriptis collecta. Hrsg. v. Helmut Boese (Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie 1). Berlin 1960.
- Pseudo-Dionysius Areopagita:** De divinis nominibus. Corpus Dionysiacum. Bd. 1. Hrsg. v. Beate R. Suchla (Patristische Texte und Studien 33). Berlin, New York 1990.
- Pseudo-Dionysius Areopagita:** De coelesti hierarchia. De ecclesiastica hierarchia. De mystica theologia. Epistolae. Corpus Dionysiacum. Bd. 2. Hrsg. v. Günter Heil u. Adolf M. Ritter (Patristische

Texte und Studien 36). Berlin, New York 1991.

Tauler, Johannes: Die Predigten Taulers aus der Engelberger und der Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts

Abschriften der ehemaligen Straßburger Handschriften. Hrsg. v. Ferdinand Vetter (Deutsche Texte des Mittelalters 11). Berlin 1910.

Forschungsliteratur

Albert, Karl: Meister Eckhart über das Schweigen. In: Ders.: Philosophische Studien. Bd. 3: Philosophie der Religion. Sankt Augustin 1991 (zuerst 1984), S. 363–371.

Bruce, Scott G.: Silence and Sign Language in Medieval Monasticism. The Cluniac Tradition c. 900–1200 (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought. Fourth Series 68). Cambridge 2007.

Enders, Markus: Gelassenheit und Abgeschiedenheit – Studien zur Deutschen Mystik (Boethiana 82). Hamburg 2008.

Früh, Imke: Im Zeichen und im Kontext von *gelassenheit*. Semantisierungsstrategien in den Predigten Johannes Taulers. In: Burkhard Hasebrink, Susanne Bernhardt u. Imke Früh (Hgg.): Semantik der Gelassenheit. Generierung, Etablierung, Transformation (Historische Semantik 17). Göttingen 2012, S. 143–170.

Gabriel, Jörg: Rückkehr zu Gott. Die Predigten Johannes Taulers in ihrem zeit- und geistesgeschichtlichen Kontext. Zugleich eine Geschichte hochmittelalterlicher Spiritualität und Theologie (Studien zur systematischen und spirituellen Theologie 49). Würzburg 2013.

Gandlau, Thomas: Trinität und Kreuz. Die Nachfolge Christi in der Mystagogie Johannes Taulers (Freiburger theologische Studien 155). Freiburg i. Br., Basel, Wien 1993.

Gnädinger, Louise: Johannes Tauler. Lebenswelt und mystische Lehre. München 1993.

Haug, Walter: Reden und Schweigen bei Meister Eckhart. In: Ders.: Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften. Hrsg. v. Ulrich Barton. Tübingen 2008, S. 301–312.

Hinnebusch, William A.: Kleine Geschichte des Dominikanerordens (Dominikanische Quellen und Zeugnisse 4). Leipzig 2004.

Köpf, Ulrich: Zur Spiritualität der frühen Kartäuser und Zisterzienser. In: Sönke Lorenz (Hg.): Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski (Contubernium. Tübinger Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte 59). Stuttgart 2002, S. 215–231.

Kunz, Claudia E.: Schweigen und Geist. Biblische und patristische Studien zu einer Spiritualität des Schweigens. Freiburg i. Br., Basel, Wien 1996.

Leppin, Volker: Thomas von Aquin (Zugänge zum Denken des Mittelalters 5). Münster 2009.

Lindorfer, Bettina: Bestraftes Sprechen. Zur historischen Pragmatik des Mittelalters. München 2009.

McGinn, Bernard: *Gelâzen/Gelâzenheit* from Eckhart to the Radical Reformers. In: Meister-Eckhart-Jahrbuch 13 (2019), S. 89–111.

Mieth, Dietmar: Die Einheit von *vita activa* und *vita contemplativa* in den deutschen Predigten und Traktaten Meister Eckharts und bei Johannes Tauler (Studien

- zur Geschichte der kath. Moraltheologie 15). Regensburg 1969.
- Mösch, Caroline F.:** „Daz disiu geburt geschehe.“ Meister Eckharts Predigtzyklus *Von der ewigen geburt* und Johannes Taulers Predigten zum Weihnachtsfestkreis (Dokimion 31). Freiburg i. Üe. 2006.
- Otto, Henrik:** Schweigen als Weg und Ziel. Meditation der Stille bei Johannes Tauler. In: Geist & Leben 92 (2019), S. 356–362.
- Pleuser, Christine:** Die Benennungen und der Begriff des Leides bei J. Tauler (Philologische Studien und Quellen 38). Berlin 1967.
- Ruberg, Uwe:** Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters. Mit kommentierter Erstedition spätmittelalterlicher Lehrtexte über das Schweigen. München 1978.
- Sturlese, Loris:** Tauler im Kontext. Die philosophischen Voraussetzungen des ‚Seelengrundes‘ in der Lehre des deutschen Neuplatonikers Berthold von Moosburg. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 109 (1987), S. 390–426.
- Thomas, A. H.:** De oudste constituties van de dominicanen. Voorgeschiedenis, tekst, bronnen, ontstaan en ontwikkeling (1215–1237). Met uitgave van de tekst (Bibliothèque de la revue d’histoire ecclésiastique 42). Leuven 1965.
- Völker, Ludwig:** „Gelassenheit“. Zur Entstehung des Wortes in der Sprache Meister Eckharts und seiner Überlieferung in der nacheckhartischen Mystik bis Jacob Böhme. In: Franz Hundsnurscher u. Ulrich Müller (Hgg.): „Getempert und gemischt“. Für Wolfgang Mohr zum 65. Geburtstag (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 65). Göppingen 1972, S. 281–312.
- Weigand, Rudolf K.:** Lehrer und Schuster. Johannes Taulers Weg zur Tugend. In: Meister-Eckhart-Jahrbuch 8 (2014), S. 117–143.
- Zekorn, Stefan:** Gelassenheit und Einkehr. Zu Grundlage und Gestalt geistlichen Lebens bei Johannes Tauler (Studien zur systematischen und spirituellen Theologie 10). Würzburg 1993.

Auditive Subversion und (un)erhörtes Skandalon in der höfischen Literatur des Mittelalters (am Beispiel von Kürenberger und ‚Tristan Menestrel‘)

Abstract In Kürenberg’s ‘Zinnenwechsel’ and Gerbert de Montreuil’s ‘Tristan Menestrel’, the public performance of a knight’s song and the performance of a flute tune played by Tristran, disguised as a one-eyed minstrel, offer to (certain parts of) the audience a twofold way of understanding and interpreting. Superficially, the courtly public listens to a song referring to a fictitious lady’s unrequited love for an equally fictitious knight, and it listens to a random tune which, only ostensibly, has nothing to do with Yseut’s and Tristran’s adulterous love. In fact, Kürenberg’s song tells the ‘real’ tragic conflict between the lady and her knightly singer, who are part of the same courtly society which intradiegetically listens to the performed song. In Gerbert, Tristran performs a tune which Yseut alone knows to be the one that her lover once composed as a background to the ‘Lai du Chievrefoil’, which is about the same kind of lovers’ secret encounter as is told later in ‘Tristan Menestrel’. Thus, the tune permits Yseut to identify Tristran secretly. This all is pure auditive subversion, for ‘dangerous’ intimacies are flagrantly voiced in public and are immediately perceived by the public’s ears, yet without being understood as such at all.

Keywords Kürenberg; ‘Tristan Menestrel’; Auditivity; Subversion; Scandalon

Kontakt

PD Dr. Stefan Abel,
Universität Bern, Institut für
Germanistik, Länggassstrasse 49,
CH-3012 Bern, stefan.abel@unibe.ch
<https://orcid.org/0000-0003-1520-3815>

Das Private hat, auch wenn es nur zeitweise in der Intimität zweier inkludierter Akteure kommuniziert wird, in der Öffentlichkeit des höfischen (Hör-)Raums keinen Platz bzw. es sollte ihn eigentlich gar nicht haben, sondern kanalisiert im Öffentlichen aufgehen. Die Vorstellung vom (un)erhörten oder auch ‚stillen‘ Skandalon als literarischem Motiv bezieht sich entsprechend nicht primär auf das die höfischen Normen überschreitende Verhalten jener Akteure, sondern auf auditive Transgressionen: Vertrauliches, in aller höfischen (und davon exkludierten) Öffentlichkeit hörbar ausgesprochen, jedoch nicht als privat verstanden, bricht sich auf unerhörte Weise Bahn und bildet eine ‚Hörlinie‘¹ zwischen den Beteiligten, die allein um den verborgenen (intimen) Sinngehalt des öffentlich Ausgesprochenen wissen. Die zur Veranschaulichung solcher ‚stillen‘ Skandale herangezogenen Textbeispiele, ein mittelhochdeutscher Wechsel des Kürenbergers und der altfranzösische ‚Tristan Menestrel‘ in der ‚Quatrième Continuation‘ des Gerbert de Montreuil, bieten sich nicht für eine komparatistische Betrachtungsweise an. Vielmehr stehen diese Textbeispiele, die sich beide durch Selbstreferentialität hinsichtlich Autorschaft und Intertext auszeichnen, für den je unterschiedlichen Einsatz von Medien für die Übermittlung des ‚unerhört‘ zur Gehör gebrachten Privaten, und zwar zum einen des gesprochenen (und auch melodisch gesungenen) Wortes beim Kürenberger, zum anderen der reinen Melodie bei Gerbert.

1 Zinnenwechsel – in Kürenberges wîse

Unter dem Namen ‚Kürenberger‘ (Der von Kürenberg) sind 15 Liedstrophen in zwei Tönen eines nicht identifizierbaren Dichters aus der Frühzeit des Minnesangs überliefert (um 1150/1160).² Von der nächtlichen Zinne aus, so schildert es der Kürenberger in einer dieser Liedstrophen (MF 8, 1–8), folglich ohne jenen sehen zu können, hört eine landes- und minneherrliche, vom Gesang betörte Dame ihren Ritter unten, aus der Menge heraus, kunstvoll *in Kürenberges wîse* singen – und öffentlich klagen, und zwar über (s)einen Minnekonflikt (mit ihr). Auf ihn spielen die von der Dame (im Moment der Rezeption monologisch) gesprochenen bzw. (laut) gedachten Verse von MF 8, 7f. an; vom unversöhnlichen Abschluss des Konflikts handelt eine zweite Liedstrophe (MF 9, 29–36), die intradiegetisch wohl zeitgleich zu MF 8, 1–6 vorgetragen wird. Die Simultaneität der beiden

1 Mit dem Begriff der ‚Hörlinie‘ möchte Layher 2013 Überlegungen über mögliche Äquivalenzen zwischen Visuellem und Akustischem anstoßen: Es „[...] ergibt sich für die Sichtbarkeit und die Visualität ein fruchtbares Spannungsfeld, in dem sich Blickfelder und Sichtlinien überlagern. Aber wie verhält es sich mit dem Akustischen im Mittelalter? Kann es angesichts der Klangverbretung im Raum so etwas wie eine ‚Hörlinie‘ geben?“ (S. 28).

2 Zum Kürenberger (etymologisch aus mhd. *kürn*, „Mühle“) vgl. Schweikle 1985; Kasten 1986, S. 212–218; Bauschke 1991 und Lahr 2019, S. 83–86.

Liedstrophen – in MF 8, 1–6 hört die Dame *in Kürenberges wise* den Liedtext von MF 9, 29–36 – sei im Folgenden vorausgesetzt.³ MF 8, 1–6 wäre demnach als epische Einleitung (im Präteritum) in die Situation des nächtlichen Liedvortrags zu lesen, MF 8, 7–9 hingegen als Kommentar (im Präsens) zum zeitgleich Gehörten, dem Sangsvortrag des Ritters *in Kürenberges wise* von MF 9, 29–36 über seine entschieden ablehnende Haltung zur Landesherrin, in Form einer (erneuten und damit bekräftigten) Androhung des Landesverweises (MF 8, 7–9).

Als narrativen Hintergrund beider Strophen hat man sich das erfolglose Ringen der Dame um die Zuneigung des Ritters und den ihm bereits zu einem früheren Zeitpunkt ausgesprochenen Landesverweis vorzustellen. Die beiden paarweise teils assonierenden, teils reimenden Langzeilenstrophen stehen in der Liederhandschrift C zwar nicht unmittelbar nacheinander,⁴ vermutlich weil Frauen- und Mannesstrophen in Hs. C und Fragm. Bu (darin Überlieferung nur der Frauenstrophen) bereits in der gemeinsamen Vorlage getrennt aufgezeichnet waren.⁵ Sie werden dennoch gemeinhin als abgeschlossene „Romanz[e] in Wechselform“⁶ betrachtet, aufgrund von Wortresponionen und der „Kreuzbindung der Personen durch ähnlichen sprachlichen Ausdruck (8, 3 *ich – rîter*; 9, 31 *ich – vrouwen*)“;⁷ sie erzeugen im Vortrag eine markante ‚Hörlinie‘ zwischen den beiden Liedstrophen, zwischen Frau und Mann:

3 Zu anderen Deutungen der zeitlichen Relation siehe etwa Ehlert 1981, S. 290–295 und Köhler 1997, S. 32. Es wäre zu überlegen, ob nicht das, was die Landesherrin in MF 8, 2f. hört, in MF 8, 9–16 (C/Bu 5) steht: *Jô stuont ich nehtint (næchtē Bu) spâte vor dînem bette, | dô getorste ich dich, vrouwe, niwet wecken (nicht gewecken Bu). | ,des gehazze got (des m::ze got gehazzen Bu) den dînen lip! | jô enwas ich niht ein eber wilde (ein per wilder Bu) ; sô sprach daz (ich was ein Bu) wîp (MF 8, 9–16 bzw. C/Bu 5). Übersetzung (MF 8, 9–16 nach C): „Oh ja, ich stand gestern abend spät an deinem Bett. | Da wagte ich nicht, dich, Herrin, zu wecken.“ | „Dafür möge Gott dich hassen! | Ich war doch kein wilder Eber“, so sprach die Frau“ (Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, S. 47). Zu den Siglen C und Bu siehe Anm. 8.*

4 MF 8, 1–8 befindet sich als vierte Strophe (C 4) auf Bl. 63va, MF 9, 29–36 als zwölfte Strophe (C 12) auf Bl. 63vb.

5 Vgl. Joseph 1896, S. 4–29; Ehlert 1981, S. 288f.; Sayce 1982, S. 84f.; Scholz 1989, S. 72–75; Köhler 1997, S. 31f.; Eikermann 1999, S. 98f.; Schilling 2004. Boll (2007) vertritt folgende Hypothese: „Die Mannesstrophen sind (in der Hs. C!) hinzugetreten, um die Rollenvorstellungen, welche die Frauenstrophen entwerfen (Frau als Herrscherin, Frau als aktive Werbende), zu korrigieren, indem an die Frauenstrophen Mannesstrophen angeschlossen werden, in denen Werbung allein als männliche Domäne ausgewiesen ist“ (S. 162f.).

6 Wallner 1936, Sp. 996; zur Zusammengehörigkeit der Liedstrophen siehe etwa Schmid 1980, S. 21–54.

7 Ehlert 1981, S. 289.

- MF 8, 1** *Ich stuont mir nehtint späte an einer zinne,* †ch stünt næchtē Bu
C/Bu 4⁸ *dô hört ich einen rîter vil wol singen*
in Kûrenberges wîse al ûz der menigîn.⁹ in chvrenbergere wîse mir enwerde
 der lip sin Bu
er muoz mir diu lant rûmen, ditz lant Bu
alder ich genieete mich sîn.¹⁰ sprach daz magetin Bu
- MF 9, 29** *Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,*
C 12 *wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant,*
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
si muoz der mîner minne iemer darbende sîn.¹¹

In C/Bu 4 (Frauenstrophe) spricht die Dame bzw. das Mädchen (*magetin*), in C 12 (Mannesstrophe) der Ritter;¹² die räumliche Distanz zwischen Zinne (oben) und Festgesellschaft (unten) bedingen den Wechsel. Er ermöglicht nicht ein Sprechen mit-, sondern, wie in der hiesigen Raum- und Minnekonstellation erforderlich, ein Sprechen übereinander. Dame und Ritter sind sich hinsichtlich der Liebe uneins. Er erwidert ihre Zuneigung nicht und lässt sich auch nicht dazu zwingen. Die Dame greift daher zu dem ultimativen Druckmittel, das ihr als Landesherrin zur Verfügung steht: Er muss ihre Ländereien verlassen („räumen“), es sei denn, er ändert seine Haltung und wird der Ihre. Der Ritter ist, und dies ist C 12 zu entnehmen, nicht dazu bereit. Er akzeptiert den Landesverweis, denn er lässt sich – seine Worte

8 Hs. C = Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse): Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (Zürich, um 1300–1340), Bl. 63v (4. und 12. Strophe im Kûrenberger-Korpus der Handschrift, daher C 4 und C 12); Fragm. Bu = Budapest, Nationalbibliothek, Cod. Germ. 92 (bair.-österreich., um 1300), Bl. 1v (mit neun Liedstrophen [Bu 1–9] in derselben Reihenfolge wie C 1–9). Text nach: Des Minnesangs Frühling, S. 25f. Die Lesart von Bu in MF 8, 8 (*sprach daz magetin*) lässt die Strophe zum Mädchenlied werden. Zur Varianz von MF 8, 1–8 nach Fragm. Bu siehe Worstbrock 1998, S. 133–139.

9 Der Rittersänger hebt sich mit seinem stimmlichen Liedvortrag von der *menigîn* (MF 8, 6), der Hörergemeinschaft, ab, die, und so könnte man sich die atmosphärische Lautumgebung in dieser Hörsituation vorstellen, mittels eines im Hintergrund rauschenden Stimmengewirrs eine markante Lautmarke (*soundmark*) am Hof setzt, einen öffentlichen Laut. Zum Begriff ‚Lautmarke‘ siehe Schafer 1977, S. 274.

10 Übersetzung (MF 8, 1–8): „Ich stand gestern abend spät an der Zinne, | da hörte ich einen Ritter sehr schön singen | in der Weise des Kûrenbergers, aus der Menge heraus. | Er muß verschwinden, oder ich will meine Lust mit ihm haben“ (Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, S. 47).

11 Übersetzung (MF 9, 29–36): „Nun bring mir sogleich mein Pferd, meine Rüstung, | denn ich muß vor einer edlen Frau verschwinden. | Die will mich dazu zwingen, daß ich ihr gehöre. | Aber sie wird meine Liebe niemals bekommen“ (ebd.).

12 Das Geschlecht der Sprechenden ist auch formal markiert: Die ersten beiden Verse der Frauenstrophe (C 4) enden mit weiblicher, die ersten beiden Verse der Mannesstrophe (C 12) mit männlicher Kadenz: 4w + 3w_{C4} (3m_{C12}) | 4w + 3w_{C4} (3m_{C12}) | 4w + 3m | 4w + 3m. In C/Bu 5 (siehe Anm. 3) ist die Verteilung umgedreht: Die ersten beiden Langzeilen spricht ein männliches (4w + 3w | 4w + 3w), die übrigen ein weibliches Ich (4w + 3m | 4w + 3m).

richten sich an einen impliziten, nicht eigens genannten Knappen – Reitpferd und Rüstung für die Abreise bringen. Die Dame muss ihrerseits für immer auf seine Liebe verzichten.

Im intradiegetischen Vortrag vor *menigîn* und *vrouwe* und somit in der fiktiven Hörsituation, die im Vortrag der Liedstrophen vor einem realen Publikum widerhallt, birgt der Wechsel subversives Potential. Er ist ein in Szene gesetztes, akustisch zwar wahrnehmbares, jedoch allgemein nicht wahrgenommenes, daher ‚(un)erhörtes‘ *scandalum*. Dieses ‚stille‘ Skandalon besteht darin, dass höchst Privates über zwei Akteure, die zugleich Angehörige der höfischen Gesellschaft sind, hörbar, jedoch nicht als privat verstanden, zum Ausdruck kommt, und zwar vorbei an der exkludierten Öffentlichkeit und der öffentlichen Normkontrolle (*huote*). Im höfischen (Hör-)Raum bewegen sich somit Öffentliches und Privates zwar auf derselben sinnlichen Wahrnehmungsebene, jedoch auf unterschiedlichen Sinnebenen, einer ‚literalen‘, allgemein zugänglichen und einer ‚verschleierte‘, den wenigen Eingeweihten verständlichen.

Was für die Visualität im höfischen Raum gilt, gilt hier auch für die Auditivität: „Was gesehen [und gehört, S. A.] und gezeigt werden kann – auch innerhalb des Bereichs des Performativen – ist rechtens; was nicht sichtbar [und nicht hörbar, S. A.], nicht offensichtlich ist, bleibt verdächtig.“¹³ Die vom Rittersänger im Vortrag ver- und geäußerte Intimität wird von den beiden Akteuren problemlos verstanden, auch und vor allem über räumliche Distanz hinweg, von unten nach oben, in genderspezifischer Situierung von Frau und Mann:¹⁴ Sie steht passiv an einer Zinne (des Burgturms), Symbol für ihre Herrschaft und Wehrhaftigkeit und zugleich räumliche Metapher für weibliche Sehnsucht und für die hierarchische Vertikalbeziehung zwischen der isolierten Minneherrin und dem in Gemeinschaft aufgehobenen Mann, dem es freisteht, falls nötig, das *isengewant* anzulegen und auf dem Pferd fortzureiten. Die Zinne erscheint „als der äußerste Ort, an den Frauen gehen können, ohne den geschützten Raum von Burg, Hof oder Stadt zu verlassen. Es scheint, als ob sie oft auch nicht darüber hinauskönnten, als ob die Zinne eine sichtbare Grenze von ‚magischer‘ Unüberschreitbarkeit ist“,¹⁵ die allein Klang und Stimme auditiv zu überwinden vermögen.

13 Layher 2013, S. 14.

14 Von Gesang, der an das Zinnenfenster dringt, erzählt auch die heldenepische ‚Kudrun‘ (wohl aus der Mitte des 13. Jh.) am Anfang der 6. Aventüre: *Daz kom an einen âbent, daz in sô gelanc, | daz von Tenemarke der küene degen sanc | mit sô hêrlîcher stimme, daz ez wol gevallen | muose al den liuten. dâ von gesweic der vogellîne schallen. || Daz hôrte der künîc gerne und alle sîne man, | dâ von von Tenen Hôrant der friunde vil gewan. | ouch hêt ez wol gehœret diu alte küneginne. | ez erhal ir durch daz venster dâ si was gesezzen an der zinne* (Kudrun, 372, 1–373, 4).

15 Schneider 2018, S. 541; vgl. S. Müller 2001, S. 54–58; Kellermann 2005; Brinker-von der Heyde 2018, S. 112–114; Roever 2020.

2 ‚Tristan Menestrel‘ – *le lai que Tristrans nota*

Ein ‚stilles‘ Skandalon ereignet sich auch in ‚Tristan Menestrel‘ (V. 3692–4110),¹⁶ der zweiten von vier Tristan-Episoden der ‚Quatrième Continuation‘ (um 1226–1230, im Umfang von 17086 Versen) des Gerbert de Montreuil, der entstehungszeitlich letzten von vier, teilweise aufeinander aufbauenden Fortsetzungen des fragmentarisch hinterlassenen ‚Conte du Graal‘ (vor 1190) des Chrétien de Troyes. Wie ‚Tristan als Mönch‘ gehört auch ‚Tristan Menestrel‘ „zu den teils für sich (Marie de France, ‚Lai du Chievrefoil‘; ‚Tristan Rossignol‘ [im ‚Donnei des amants‘]; ‚Folie Tristan‘ [...]), teils in den Tristan-Epen von Berol, Eilhart, Thomas und den Gottfried-Fortsetzern überlieferten Erzählungen von listig eingefädelten Wiederbegegnungen Tristrans mit der blonden Isolde nach seiner Flucht aus Cornwall.“¹⁷

Nachdem er seine Yseut eineinhalb Jahre nicht mehr gesehen hat, begibt sich Tristran, als einäugiger Spielmann (*menestrel*) verkleidet, in ‚Tristan Menestrel‘ unerkannt zu König Marc nach Lancien, wo dieser ein großes Turnier gegen den König der Hundert Ritter (*Rois des .C. Chevaliers*) gibt. Der verkleidete Tristran tritt vor Marc und Yseut, um sich und seine zwölf gleichermaßen maskierten Begleiter – in Wahrheit die besten Ritter an König Artus‘ Hof – für den Zeitraum des Turniers als Wächter in die Dienste des Königs zu stellen. Bereits zu diesem Zeitpunkt glaubt Yseut, die unter den Turnierteilnehmern vergeblich nach Tristran Ausschau hält, ihn an der Stimme zu erkennen, doch ist sie sich angesichts der ‚Einäugigkeit‘ des Spielmanns unsicher (vgl. ‚Quatrième Continuation‘, V. 3889–3919). Erst als Tristran am Abend des ersten Turniertags mitten im Festsaal vor versammelter Gesellschaft, darunter auch König Marc, die Melodie des ‚Lai du Chievrefoil‘ auf der Flöte spielt, die er einst zusammen mit Yseut komponiert habe, erkennt sie ihn unzweifelhaft.¹⁸ Wie in einer *mise en abyme* platziert Gerbert ‚rein melodisch‘

16 Zum Text siehe einführend Busby 1983 und Saly 1996; Primär- und Sekundärliteratur über Gerbert de Montreuil (i. e. Montreuil-sur-Mer / Picardie) und seine literarischen Werke, ‚Le roman de la violette‘ (1239–1243, für Marie von Ponthieu) und die ‚Quatrième Continuation‘ des ‚Conte du Graal‘, sind aufgelistet auf Arlima (Archives de littérature du Moyen Âge). https://www.arlima.net/eh/gerbert_de_montreuil.html (Zugriff: 01.12.2021).

17 Steinhoff 1995, Sp. 1062; zum Verkleidungsmotiv bei Eilhart siehe Buschinger 1988.

18 An späterer Stelle schildert die ‚Quatrième Continuation‘ (V. 6117–6122), wie ein *menestrel* den ‚Lai Gorron‘ singt, über dem Perceval einschläft: *A estive de Cornoaille | li note uns menestrex sanz faille | le lai Gorron molt dolcement. | Endormis est inselement, | car travailleiez fu et lassez | et si avoit veillé assez* (V. 6117–6122). Engl. Übersetzung: „A minstrel softly played the lay of Guiron on a Cornwich pipe, and Perceval was soon asleep for he was very tired and weary, having been awake for so long“ (The Complete Story of the Grail, S. 387). Diesen Lai habe, so Thomas de Bretagne in seinem ‚Tristan‘ (um 1170–1175), Yseut komponiert: *En sa chambre se set un jur | E fait un lai pitus d’amur: | Coment dan Guirun fu supris, | Pur l’amur de la dame ocis | Que il sur tute rien ama, | E coment li cuns puis dona | Le cuer Guirun a sa moillier | Par engin un jor a mangier, | Et la dolur que la dame out | Quant la mort de sun ami sout* (V. 833–842). Übersetzung: „In ihrem Gemach saß sie eines Tages | und machte einen

„ein Gedicht über die Wiederbegegnung von Tristan und Isolde in einem Gedicht über die Wiederbegegnung von Tristan und Isolde“:¹⁹

[...] *ce li torne a grant anoi | de che qu'Yseus ne l'aperchut; | durement s'en tint a dechut, | si dist, s'il puet, engien querra | coment a li parler porra. | Sovent le regarde d'un œil; | en sa main a pris un flagueil, | molt dolcement en flajola | et par dedens le flaguel a | noté le Lai de Chievrefueil, | et puis a mis jus le flagueil. | Li rois et li baron l'oïrent, | a merveille s'en esjoïrent. | Yseus l'ot, molt fu esmarie: | «Ha! fait ele, sainte Marie, | je quit c'est Tristrans, mes amis, | qui en tel point est chaiens mis | por moi, je le quit bien savoir. | Non est! Je ne di mie voir: | Tristrans a .ii. oex en sa teste, | et cist a perdu le senestre; | ce n'est il pas, je le quit bien | que Tristran n'est mais de moi rien. | Menti a vers moi et mespris | de che qu'il a autrui apris | le lai que moi et lui feïmes; | ou je quit c'est Tristrans meïmes, | car onques ne menti vers moi. | C'est il! A mes .ii. oex le voi, | bien m'i acort que ce est il. | Je ne le doi pas tenir vil, | en tel abit est por moi mis. | Il ovre con loiaus amis. | Mainte paine a por moi eüe!» | Ensi est Yseus percheüe | par le lai que Tristrans nota (,Quatrième Continuation', V. 4060–4095).²⁰*

Am folgenden Tag, während das Turnier erneut im Gange ist und noch bevor Tristran und seine Begleiter in den Kampf eingreifen, führt Yseut den wiedererkannten Geliebten in ihr Gemach.

traurigen Lai von der Liebe: | Wie Herrn Guirun überrascht | [und] wegen der Liebe zu der Dame, | die er über alles liebte, getötet wurde, | und wie der Graf dann | seiner Ehefrau das Herz Guiruns | eines Tage aus Tücke zu essen gab, | und von dem Schmerz, den die Dame hatte, | als sie den Tod ihres Freundes erfuhr“ (Thomas: Tristan, S. 122–125); vgl. Gottfried von Straßburg: Tristan, V. 3503–3544.

¹⁹ Busby 1983, S. 155.

²⁰ Text nach Gerbert de Montreuil: Quatrième Continuation, S. 370f. Engl. Übersetzung: “And it pained him | that Yseut hadn’t noticed him: | he felt terribly let down, | and resolved to devise | a way to speak to her. | He kept looking at her with his one eye; | then he picked up a flute | and began to play most sweetly, | and the tune he played was the lay of *Chevrefoil*. | Then he laid the flute down. | The king and the barons had listened | with delight; | Yseut had heard it and was stunned. | ‘Ah!’ she thought. ‘Holy Mary! | That must be Tristran, my beloved! | He’s come here disguised, | for my sake, I’m sure of it! | But no – what nonsense! | Tristran has *two* eyes in his head | – this man’s lost his left. | It can’t be him, of course not | – and he’s nothing to me now: | he’s lied to me and betrayed me, | teaching someone else | the lay that he and I composed! | But it *must* be Tristran | – he’s never been untrue to me! | It *is!* I see it now, | I’m sure it’s him! | And how could I think ill of him, | when he’s disguised himself like that for me? | He’s acted like a faithful lover, | putting himself through so much for my sake.’ | And so it was that Yseut recognised | Tristran by the tune of the lay he played” (The Complete Story of the Grail 2015, S. 371).

Yseut erkennt Tristan auch bei der ersten Begegnung in Lancien nicht (sogleich) an der Stimme,²¹ sondern erst an der gemeinsamen Melodie, die einem pikanten Inhalt unterlegt ist, und zwar die im ‚Lai du Chievrefoil‘ (118 Verse) geschilderte, kurze und heimliche Begegnung des Liebespaars nach einjähriger Trennung, die Marie de France im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts wiedererzählt: Auf ihrem Weg durch den Wald in Richtung Tintagel, wo König Marc das Pfingstfest begeht, entdeckt Yseut einen Haselnussstock, in den Tristan seinen Namen eingeritzt hat. Somit weiß sie, dass der aus Cornwall verbannte Geliebte ganz in der Nähe ist:

*Se la reine s'aparceit, | Ki mut grant garde s'en perneit – | Autre feiz li fu
 avenu | Que si l'aveit aparceü – | De sun ami bien conustra | Le bastun,
 quant el le verra. | Ceo fu la summe de l'escrit | Qu'il li aveit mandé e
 dit, | Que lunges ot ilec esté | E atendu e surjurné | Pur espïer e pur saveir |
 Coment il la peüst veir, | Kar ne poeit vivre sanz li (‚Lai du Chievrefoil‘,
 V. 55–67).²²*

Mit ihrer treuen Dienerin Brenguein entfernt sich Yseut vom übrigen Gefolge und trifft alsbald auf ihren Tristan. Von eben dieser freudvollen Begebenheit berichtet der Lai, eine offenbar gern gebrauchte, ereignisliedhafte Gedächtnisform zur Konservierung von Erinnerungen.²³ Wie im Prolog angekündigt, führt der

21 Zum Motiv des Wiedererkennens an der Stimme siehe Mölk 1964; Schnyder 2012 und Cordes 2017.

22 Marie de France: Les lais, S. 151–154, hier S. 153. Übersetzung: „Wenn die Königin (des Stocks) gewahr wird | – sie, die darauf sehr viel achtgab, | denn es war ihr schon ein anderes Mal so ergangen, | daß sie ihn auf diese Weise bemerkt hatte –, | wird sie ihn sicher als den Stock ihres Geliebten erkennen, | sobald sie ihn sehen wird. | Das war im wesentlichen der Inhalt der Botschaft, | die er ihr übermittelt und bedeutet hatte, | daß er lange Zeit an dieser Stelle gewesen wäre, | gewartet und verweilt hätte, | um auszukundschaften und zu erfahren, | wie er sie sehen könnte, | denn ohne sie könnte er nicht leben“ (Marie de France: Die Lais, S. 369, 371).

23 Vgl. neben dem ‚Lai Gorrion / Guiron‘ bei Gerbert und Thomas de Bretagne (siehe Anm. 18) zum einen den ‚Lai de la joie‘ (‚Freudenlai‘) in ‚Érec et Énide‘ (um 1170) des Chrétien de Troyes zur Ehren von Érecs Sieg über Mabonagrain: *Et cil qui el vergier estoient | D'Érec desarmer s'aprestoient | Et chantoient par cantançon | Tuit de la joie une chançon; | Et les dames un lai troverent, | Que „le lai de joie“ apelerent; | Mes n'est gueires li lai seüz* (Christian von Troyes: Erec und Enide, V. 6183–6189). Übersetzung: „Und die, die sich im Garten befanden, | stürzten herbei, um Erec die Rüstung abzunehmen, | und sie sangen alle um die Wette | ein Lied über die Freude. | Und die Damen verfaßten einen Lai, | den sie den *Lai der Freude* nannten, | aber dieser Lai ist kaum bekannt“ (Chrétien de Troyes: Erec et Enide, S. 353). Entsprechend mit *vrôem wicsange* (V. 9660) bleibt auch im ‚Erec‘ (um 1180) Hartmanns von Aue die Erinnerung an dieses Ereignis bewahrt: *Érec und Mâbonagrîn, | von aller dirre menigîn | schône gesalüeret | und der tac gezieret | mit vrôem wicsange. | dâ wider und in lange | daz herze was getrüebet, | sô wart nû vreude güebet | und Érec schôn gêret, | sîn prîs wol gemêret* (Hartmann von Aue: Erec, V. 9656–9665). Zum anderen, so jedoch nur in Chrétiens ‚Chevalier au lion‘ (vor 1177) und nicht in Hartmanns ‚Iwein‘ (nach 1180), ist von einem ‚Lai Laudunet‘ über Laudines Vater (Herzog Laudunet) die Rede (Christian von Troyes: Der Löwenritter [Yvain], V. 2152f.).

Lai ganz am Ende aus, warum er überhaupt verfasst worden sei: *Pur la joie qu'il ot eüe | De s'amie qu'il ot veüe | E pur ceo k'il aveit escrit | Si cum la reïne l'ot dit, | Pur les paroles remembrer, | Tristram, ki bien saveit harper, | En aveit fet un nuvel lai* (V. 107–113).²⁴ Die über die Melodie transportierte Erinnerung an das heimliche Wiedersehen in der Vergangenheit („Lai du Chievrefoil“) ist eingebettet in einen paradigmatischen und intertextuellen Verweisungszusammenhang eines ‚Wie damals, so auch jetzt‘, der Handlungszeit von ‚Tristan Menestrel‘. Die Melodie ruft nämlich kein kontextuelles Mitwissen oder Bewusstsein (lat. *conscientia*) ab, das sich auch die mithörende Öffentlichkeit, darunter König Marc (!), aus dem Text des Lais erschließen könnte, sondern vielmehr ein intertextuelles, im Hörgedächtnis gespeichertes Mitwissen allein der beteiligten Akteure Yseut, Tristran und allenfalls Brenguein, ausgehend von der textlosen Melodie, dem reinen Klang. In der Wahrnehmung dieser bekannten Melodie – auditives Pendant zum sichtbaren Haselnussstock –, einer Art Déjà-entendu,²⁵ das vergangene Erlebnisse evoziert, verständigen sich die Liebenden eines gemeinsamen Hörwissens,²⁶ das es Yseut erlaubt, nach anfänglichen Zweifeln über die rechte Deutung des visuell Wahrgenommenen (einäugiger Spielmann), Tristran auditiv zu erkennen, und zwar vor allen anderen verborgen an einem Ort, an dem er gar nicht sein dürfte.

3 *Consonantia und conscientia* im Akt des Hörens – Skandalon des penetranten Klangs

Das übereinstimmende Mit-Wissen (*conscientia*), Wissen und Bewusstsein von Dame und Ritter, Yseut und Tristran beruht auf gemeinsamen Erlebnissen und Erfahrungen, d. h. einem vergeblichen Liebeswerben seitens der Landesherrin um den Ritter beim Kürenberger bzw. der heimlichen Begegnung im Wald auf dem Weg nach Tintagel und der ‚Vertonung‘ der narrativen Erinnerung daran durch Tristran in der Melodie des ‚Lai du Chievrefoil‘ bei Gerbert. Die (auch akustischen)

²⁴ Marie de France: *Les lais*, S. 154. Übersetzung: „Aus der Freude heraus, die er über das Wiedersehen mit seiner Geliebten empfunden hatte, und um [so wie es ihm die Königin aufgetragen hatte, an die Nachricht, die er geschrieben hatte, und an die untereinander ausgetauschten Worte, S. A.] zu erinnern, hat[te] Tristram, der gut Harfe spielen konnte, darüber einen neuen Lai verfertigt“ (Marie de France: *Die Lais*, S. 373).

²⁵ Zu diesem auditiven Phänomen siehe Matussek 2003. Es bezeichnet den Eindruck, „etwas schon einmal gehört zu haben, ohne dass sich eine Quellenerinnerung einstellt“ (ebd., S. 290).

²⁶ Es „erhalten das Wissen um den Vorfall und die Kontextualisierung des Ereignisses stärkeres Gewicht. Beides gibt Auskunft über die Bedeutung des akustischen Reizes für das Geschehen, das fortan mit dem entsprechenden Laut verbunden wird. Es geht also um ein spezifisches Wissen, um ein Hör-Wissen im weitesten Sinne, das [...] aufgerufen wird und in einer bestimmten Situation bzw. ein Ereignis der Vergangenheit führt“ (Claus, Mierke u. Krüger 2020, S. 11).

Sinneseindrücke, welche die beteiligten Akteure bei diesen Erlebnissen sammeln, schreiben sich, so die Vorstellung in Antike und Mittelalter, kraft *vis memorativa* als Erinnerungen in Form mentaler Bilder (*imagines* oder *phantasiae*), auch ‚Lautbilder‘, somit als Gedächtnisspuren ein: *phantasia immanent, idest perseverant, etiam abeuntibus sensibilibus, et sunt similes sensibus secundum actum. Unde sicut sensus secundum actum movet appetitum ad praesentiam sensibilis, ita et phantasiae in absentia sensibilis*, so Thomas von Aquin in seinem Kommentar zur aristotelischen Schrift ‚De anima‘,²⁷ der hier und im Folgenden als Kulminationspunkt mittelalterlicher Rezeption antiker Perzeptionstheorie und Akustik angeführt sei, obwohl er zeitlich nach dem Kürenberger und Gerbert de Montreuil wirkte.

Der jeweils ‚neue‘ Höreindruck – ritterlicher Liedvortrag in *Kürenberges wise* und Tristrans Flötenspiel – gelangt über den *sensus communis* an die *imaginatio* und wird kraft *vis formalis* und *vis aestimativa* zu einem mentalen (Laut-)Bild geformt, das im Akt der *cogitatio* mit bereits memorierten Bildern abgeglichen wird.²⁸ Das Hören, so Richard de Fournival in ‚Li bestiaires d’amours‘ (um 1250), einer Tierallegorie in Prosa, ist wie das Sehen eine Pforte zum Gedächtnis: *Ceste memoire si a .ij. portes, veoir et oïr, et a chascune de ches .ij. portes, si a .j. chemin par ou on i puet aler: che sont peinture et parole. Peinture sert a oeil et parole a oreille* (aus dem Prolog).²⁹ Beim Hören kommt es nämlich zu einem ekphorierenden Déjà-entendu, einem unisonen Zusammenspiel von akustischer Wahrnehmung (in der Gegenwart) der *musica instrumentalis* (Stimme und Flöte) und von Hörerinnerung (an die Vergangenheit), das durch ‚Ein- oder Zusammenklang‘ (lat. *consonantia*),³⁰

27 Thomas von Aquin: In Aristotelis librum De anima commentarium III, lectio VI, n. 669, S. 162. Engl. Übersetzung: „And he says that acts of phantasia (*phantasiae*) remain within – i.e., they persist – even once the sense objects are gone, and are like the actualized senses. Hence, just as an actualized sense moves our appetite in the presence of a sense object, so does phantasia in the absence of the sense object“ (Thomas Aquinas: A Commentary of Aristotle’s De anima, S. 340). Vgl. Hugo von St. Viktor: De unione corporis et spiritus, S. 886–888 / Z. 103–159.

28 Vgl. dazu ausführlich Carruthers 2008, S. 56–98.

29 Richard de Fournival: Le bestiaire d’amour et la response du bestiarie, S. 154, Z. 13–16. Übersetzung (S. A.): „D[as] Gedächtnis besitzt zwei Pforten, Sehen und Hören, und zu jeder diese beiden Pforten gibt es einen Weg, auf dem man zu ihm gelangt, und zwar Bild und Wort. Das Bild dient dem Auge, das Wort dem Ohr.“ Vgl. Konrads von Megenberg ‚Das Buch der Natur‘ (1348/50): *Daz ör an dem menschen ist ain venster, hin und her gekrümpt inwendig, und haizent ez die maister ain tür oder ain porten der sël* (Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur, S. 10f.).

30 Anicius Manlius Severinus Boethius († 524) definiert *consonantia* in seinem fünfbändigen ‚De institutione musica‘ als *acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens* (I, 8; Text nach: Boetii de institutione musica libri quinque, S. 195). Übersetzung: „Mischung eines hohen und eines tiefen Tones, welche lieblich und gleichsam als Einheit zu den Ohren gelangt“ (Boetius: Fünf Bücher über die Musik, S. 14), [*q*] *quotiens enim duo nervi uno graviore intenduntur simulque pulsus reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt; tunc fit ea, quae dicitur consonantia* (I, 28; Text nach:

d. h. durch Übereinstimmung (‚Gleichgestimmtheit‘) von gegenwärtig und einstig Gehörtem zustande kommt. So ruft der neue und zugleich erneute Höreindruck Erinnerungen an gemeinsam gelebte Intimität ab, die sich in einem gemeinsamen (auditiven) Mitwissen (*conscientia*) bündeln und somit eine Gemeinschaft von Eingeweihten konstituieren, die dann in der Lage sind, das Gehörte adäquat auf sich und den anderen / die andere zu beziehen. Auch wenn sich Schall und Klang, wie schon der Antike bewusst war, sowie menschliche Singstimmen und Flötenklänge, anders als der Blick zwischen zwei Personen, ungenlenkt in alle Richtungen ausbreiten, so erzeugt doch dieser äußere und innere ‚Gleichklang‘ eine Art ‚Hörlinie‘, welche die beiden mitwissenden Akteure direkt miteinander verbindet, ganz anders als die mehrheitlich Mithörenden im höfischen Raum, sei es *al ûz der menigîn* oder im Festsaal von Lancien.

Die Emotionen, die mit den *Déjà-entendus* verbunden sein mögen, sind im Fall der beiden geschilderten Hörsituationen so grundverschieden wie die Qualität der Beziehung zwischen den Akteuren, Frau und Mann: dort das einseitige, herrische Begehren und die unerfüllte Liebe einer Dame zum Ritter, hier die gegenseitige, bisweilen erfüllte, jedoch, da ehebrecherisch, stets gefährdete Liebe zwischen Yseut und Tristan. Die Königin zittert vor Aufregung am ganzen Leib, als sie den maskierten Tristan zum ersten Mal vor König Marc sprechen hört und ihn an der Stimme zu erkennen glaubt (‚*Quatrième Continuation*‘, V. 3894–3897). Die Freude über das Wiedersehen, das mit der zeitweiligen Liebeserfüllung in Yseuts Kammer seinen Höhepunkt erreicht, ist sicherlich ebenso groß wie einst im Wald vor Tintagel (‚*Lai du Chievrefoil*‘). Der Kürenberger lässt, ganz typisch für ihn, vom emotionalen Innenleben seiner Figuren nichts explizit verlauten, jedoch werden über den Inhalt und vor allem die Raummethaphorik bzw. -semantik der Liedstrophen zweifelsohne der Besitzanspruch und die Sehnsucht der Landesherrin sowie die Entrüstung des Ritters über den Versuch der ‚Besitzergreifung‘ seitens der Dame suggeriert.

Im Zinnenwechsel kommt so ein skandalöses Moment hinzu, das bei Gerbert keine Rolle spielt: Kürenbergers ‚hochstehende‘ Dame, die den ritterlichen Sänger zur nächtlichen Stunde wohl gar nicht (richtig) sieht, vermag ihm nämlich zwar generell, auch bei Tage, etwa aus Enttäuschung über seine Liebesverweigerung, den Blick zu entziehen, keinesfalls aber, und so auch in der hiesigen Situation,

Boetii de institutione musica libri quinque, S. 220). Übersetzung: „[w]ann nämlich 2 Saiten, eine höhere und eine tiefere, aufgespannt werden und zugleich berührt einen vermischten und lieblichen Ton erzeugen und 2 Stimmen gleichsam verbunden zu einer verwachsen, dann entsteht das, was man Consonanz nennt“ (Boetius: Fünf Bücher über die Musik, S. 32f.). *Et unisonae quidem sunt, quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum* (V, 11; Text nach: Boetii de institutione musica libri quinque, S. 361). Übersetzung: „Unison sind nämlich diejenigen [Stimmen], welche, einzeln in Schwingung gesetzt, ein und denselben Ton wiedergeben“ (Boetius: Fünf Bücher über die Musik, S. 156).

das Gehör. Demgegenüber muss sich Tristran als *Persona non grata* an Marcs Hof mittels Maskerade dem öffentlichen und zunächst auch Yseuts Blick entziehen. Kürtenbergers Zinne mag zwar ein Sichtschutz sein, ein ‚Gehörschutz‘ ist sie keinesfalls. Der mittelalterlichen Akustik zufolge, die maßgeblich auf Aristoteles’ ‚*De anima*‘ II, 8³¹ und den Kommentaren (vor allem bei Thomas von Aquin) beruht, ‚ist‘ Schall nicht, sondern ereignet sich im Raum und entsteht in Folge einer Bewegung oder Berührung von mindestens zwei Festkörpern, einem schlagenden und einem geschlagenen. Der sich rundum ausbreitende, ‚entkörperte‘ Schall, durch den Anschlag in kontinuierliche Schwingung versetzte, an Zerstreung gehinderte Luft, übermittelt nichts vom Stoff des Körpers.

Was das Ohr erreicht, ist nicht der Gegenstand an sich, denn mit dem Glockenläuten werden keine Teilchen der Zinnbronze in die Luft freigesetzt, welche den Klang übermittelt. [...] Demzufolge [...] hören wir nicht die Glocke an sich, sondern den Klang der Glocke. Uns täuscht die scheinbare Unmittelbarkeit von *sound* als Sinneseindruck, da jeder Klang – schon im ersten Augenblick seiner Erzeugung – unwiderruflich von seinem Ursprung abgelöst wird. *Sound* ist Entfremdung pur.³²

Anders als beim Sehen, das die Distanz zwischen Sehendem und Gesehenem aufrechterhält, bleibt das Gehörte

auf keinen Fall ‚da draußen‘, sondern erlangt im Augenblick der Wahrnehmung eine unangenehme Innerlichkeit. [...] 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.“³³

Die ritterliche Klage, ob sie die Dame nun hören möchte oder nicht, drängt sich unweigerlich auf, trotz räumlicher Distanz, und dringt unhaltbar in sie vor. Das Hörerlebnis erzeugt so eine auditive Präsenz, welche die Dame, skandalös in ihrer Minneherrschaft beschnitten und zu passiver Rezeption genötigt, hinzunehmen hat, und erweckt Anstoß durch seine penetrante Innerlichkeit, „that is birthed in the body yet emanates from it; it travels through space yet remains

31 Text nach Aristoteles: Über die Seele / *De anima*, S. 114–125; vgl. Thomas von Aquin: In Aristotelis librum *De anima* commentarium II, lectio XVIII, S. 117–119 bzw. Thomas Aquinas: A Commentary of Aristotle’s *De anima*, S. 242–247. Zu mittelalterlichen Vorstellungen vom Hören und akustischer Wahrnehmung siehe Burnett 1991 und Wenzel 1995 u. 1996.

32 Layher 2013, S. 17.

33 Ebd., S. 23.

insubstantial; and through the ears of the auditors – which include the speaking self as well – the voice enters the body again.“³⁴ Die menschliche Stimme, eine wahre „Kontaktkategorie“,³⁵ und so auch diejenige des Rittersängers und des ‚Spielmanns‘ Tristran, ist Aristoteles zufolge „ein gewisser Schall eines Beseelten“,³⁶ und der Klang der Stimme, die sich dem Ohr des Hörenden aufdrängt, übermittelt folglich etwas von dem,

| *quae sunt in anima passionum notae, et ea quae scribuntur eorum quae sunt in voce. Et quemadmodum nec litterae omnibus eaedem, sic ne eaedem voces; quorum autem hae primorum notae, eaedem omnibus passiones animae sunt, et quorum hae similitudines, res etiam eaedem.*³⁷

Die seelische Befindlichkeit des Ritters, seine Entrüstung über die aggressive Liebeswerbung um ihn und seine trotzig Haltung gegenüber jeglichem Zwang, teilt sich der Dame unweigerlich mit. Die Stimme lässt sich daher begreifen als ein „medium of presence, one that transmits to its listeners the *ymaginati[o]* of its source.“³⁸ Die auf der Zinne isolierte Dame hat, im Gegensatz zum Ritter in der Menge, keine Öffentlichkeit, um ihre seelische Befindlichkeit anderen mitzuteilen. Ihr bleibt letztlich nur die Möglichkeit, den Sang des Mannes zuzulassen – dann muss sie ihn unweigerlich anhören – oder zu verbieten,³⁹ was jedoch wiederum Aufsehen und Anstoß (*scandalum*) in der höfischen Öffentlichkeit erregt.

³⁴ Layher 2010, S. 29.

³⁵ Ackermann u. Bleumer 2013, S. 9.

³⁶ Aristoteles: Über die Seele / De anima II, 8, S. 123, siehe auch S. 125.

³⁷ Aristoteles: De interpretatione vel Periermenias (nach der Übersetzung des Boethius), n. 1, S. 5. Übersetzung: „von Vorgängen im innern Bewußtsein, so wie das Geschriebene (Ausdruck) des Gesprochenen. Und so, wie nicht alle die gleichen Buchstaben haben, ebenso auch nicht die gleichen Lautäußerungen; wovon allerdings, als seelischen Ersterfahrungen, dies die Ausdrücke sind, die sind allen gleich, und die Tatsachen, deren Abbilder diese sind, die sind es auch“ (Aristoteles, Hermeneutik, S. 97).

³⁸ Layher 2010, S. 42; vgl. Schneider 2020, S. 162–166, 171.

³⁹ Siehe Layher 2012, S. 334: „If the poet’s primary task is to sing and to perform, to project his desire into the acoustic settings of the court and to reach the listening community assembled there, this same objective is denied the courtly lady, for she cannot reciprocate acoustically in the same manner. Her only option, it seems, is to permit or deny performance *in toto*, to regulate the production, circulation and reception of sound in the courtly realm“. Zum Singverbot siehe etwa Heinrich von Morungen: *Waer ir mit mime sange | wol, sô sunge ich ir. | sus verbôt siz mir, | und ir taete mîn swigen baz. | nu swîge aber ich ze lange. | solde ich singen mê, | daz taete ich als ê* (MF 123, 22–28).

4 WYHIWYG oder nicht? – Skandalon heimlicher Unmittelbarkeit

Ein weiteres Skandalon, das den Zinnenwechsel berührt, dreht sich um den abendlichen Vortrag der Liedstrophen *in Kûrenberges wise*. Minnesang ist Rollen-, nicht Erlebnislyrik, auch in seiner Frühzeit. Dennoch ist die Performanzsituation, auch beim Kûrenberger, paradox: Der sowohl dem fiktiven Publikum (*menigîn*), darunter der Dame an der Zinne, als auch der Zuhörerschaft in der außerliterarischen Wirklichkeit physisch, (sicht- und) hörbar präsente Sänger gibt einem fingierten Ich (s)eine Stimme, schlüpft gewissermaßen in die Rolle des Ich. Das Vorgetragene ist aber nicht (zwingend) auf die Gefühlslage des Sängers zu transponieren, der im Sang eigenem Erleben und Empfinden konventionell keinen Ausdruck verleiht; und doch wird ein (naiver) Teil des (mittelalterlichen) Publikums genau dies tun.

In Kommunikation unter Anwesenden rechnet man eine Rede dem jeweiligen Sprecher persönlich zu, d. h. dem körperhaft präsenten, agierenden, argumentierenden Ich des Minnesängers, und man bezieht sie auf die Situation, in der er spricht [...]. Vortragenden und Hörer umspannt ein gemeinsamer Situationshorizont, der im Lied in der Regel nicht problematisiert wird. Das bedeutet, daß beim Liedvortrag der fiktionale Charakter der Rede leicht übersehen werden kann. Die Übereinstimmung der im Lied aufgerufenen mit der gemeinsam erfahrenen Situation und die Übereinstimmung der dort genannten mit den hier und jetzt anwesenden Interaktionspartnern muß nicht tatsächlich gegeben sein, doch muß sie das Lied als möglich unterstellen, damit seine deiktischen Gesten funktionieren.⁴⁰

Der Zinnenwechsel begünstigt diesen „performativen Selbstwiderspruch“⁴¹ bei der Aufführung vor der höfischen (fiktiven wie realen) Gesellschaft in hohem Maße, und zwar durch die fiktionssprengende Autorsignatur *in Kûrenberges wise* (MF 8, 5). Sie ließe sich nämlich so verstehen, dass nicht nur ein mit dem

⁴⁰ J.-D. Müller 2001a, S. 109f.; vgl. Strohschneider 1996, S. 9; Haferland 2000, S. 67–69, 92f.

⁴¹ Vgl. J.-D. Müller 2001b. Zu einer konträren Auffassung von Minnesang siehe Haferland 2000 resümierend: „Minnesänger brachten ihre Lieder nicht zur Aufführung, als handelte es sich um Theaterstücke, in denen sie nur eine Rolle spielten; sie trugen sie nicht als Rollenlieder oder -gedichte vor und lasen sie auch nicht wie bei einer Dichterlesung, noch verkörperten sie sie, so wie heute Sänger von Schlagern, Songs oder Chansons ihre Texte einer Fangemeinde identifikationsstiftend nahebringen. Sie schufen keine autonomen Texte, sondern heteronome Lieder, mit denen sie um eine Dame warben, mit denen sie aber auch diese Werbung vor Zuhörern bezeugten, um ihr Nachdruck zu verleihen, und mit denen sie ihre Minne zu einem besonderen Faktor adliger Repräsentation erhoben“ (S. 374).

Kürenberger nicht (!) identischer Sänger (Ritter) nach dessen Melodie einen neuen Liedtext (i. e. MF 8, 1–8 und 9, 23–36) singt (Kontrafaktur), sondern dass auch der Dichter (Kürenberger) in Selbstinszenierung die Stimme erhebt (Sänger = Autor). Die Dame würde dann an des *Kürenberges wise* im Ritter den Dichter erkennen, denn der Text macht hier deutlich, „daß der Sänger etwas vorträgt, was im Mund des Autors vorzustellen ist. Der Autor ist im Vortrag des Liedes durch einen Sänger metonymisch präsent, und der Sänger verschwindet hinter dem Text des Liedes.“⁴² Die beiden Liedstrophen schildern zudem nicht irgendeinen imaginierten, sondern den innerhalb des fiktiven Rahmens ‚faktischen‘ Minnekonflikt zwischen einer unmittelbar beteiligten Dame und einem Ritter. Beide wohnen dem fiktiven Vortrag als Hörende und Singende bei, und ihr problematisches Minneverhältnis spiegelt sich im Vorgetragenen unmittelbar wider.

Es kommt so zu zwei Sinnebenen: 1. Ein fiktiver Ritter singt nach Kürenbergers Melodie über einen rollentypischen Minnekonflikt mit einer fiktiven Dame, die dem Liedvortrag beiwohnt. – 2. Ein fiktiver Ritter singt nach Kürenbergers Melodie über seinen Minnekonflikt mit einer für ihn realen Dame, die dem Liedvortrag beiwohnt. Gemäß Eric BENTLEYS Minimaldefinition von Auf-führung – „A impersonates B while C looks on“⁴³ – verkörpert oberflächlich (i. e. öffentlich wahrnehmbar) betrachtet, der Ritter (A) ein Ich (B) – dies entspricht Sinnebene 1 –, während das höfische Publikum (C₁), darunter die Dame, zuhört. Heimlich (privat), entsprechend Sinnebene 2, verkörpern der Ritter bzw. der Dichter im Vorgetragenen sich selbst (A = B), während der Rittersänger seine eigene und die ‚Geschichte‘ der zuhörenden Dame (C₂) erzählt. Es kommt somit zu einer implosiven Verschmelzung der Bezüglichkeiten (A ↔ B ↔ C) auf auditiver Ebene: *A impersonates himself while C₁₊₂ listens to A singing about him and herself.⁴⁴

Auf der Bühne zu sehen ist hingegen wohl nur ein einzelner Sänger, der sich ja, zumindest für alle sichtbar, nicht in Sänger und Ritter/Dichter aufspalten kann; es müssten schon mehrere Personen, zum Beispiel ein vortragender Sänger und zwei Statisten (Dame und Ritter), auf die sich der Sänger beziehen könnte, *on the stage* zu sehen sein, um die auditiven Bezüglichkeiten auch visuell voll zu entfalten. Zudem, und dies gehört auch zur komplexen Ironie des Zinnenwechsels, legt der textexterne Sänger (Dichter) der textinternen Dame seine Gedanken und Worte in den Mund, die er sie, jedoch nur dem extradiegetischen Publikum

42 Haferland 2000, S. 88. In MF 9, 29–36 tut sich der Sänger für den Fall, dass er den Kürenberger-Wechsel komplett selbst vorträgt, insofern leicht, als er mit dem Ritter eine ebenso männliche Figur zu verkörpern hat. In MF 8, 1–8 hingegen schlüpft er tatsächlich in die weibliche Rolle der Landesherrin; vgl. Haferland 2000, S. 69.

43 Bentley 1964, S. 150.

44 In der Visualität käme dieser Rezeptionssituation der Selbstbetrachtung im Spiegel oder dem Betrachten eines Bildes gleich, das die ‚Geschichte‘ des (sich dessen bewussten oder unbewussten) Betrachters erzählt oder zumindest bildhaft und bildmotivlich auf sie anspielt.

vernehmlich, textintern artikulieren lässt. Dabei sind ihre Worte intradiegetisch weder für den Ritter noch für die *menigîn* hörbar. In der zweiten Strophe (MF 9, 29–36) jedoch kennt der Ritter offenbar die Worte der Dame, womöglich aus einer früheren Begegnung mit ihr, die man als narrativen Hintergrund dieser ‚Romanze in Wechselform‘ zu implizieren hat; der Landesverweis von MF 8, 7f. wäre demnach zur Bekräftigung erneut ausgesprochen. Jene Verschmelzung der Bezüglichkeiten ist rein auditiver Natur, da sich die Akteure der Öffentlichkeit nicht sichtbar preisgeben (dürfen). Und diese auditive Implosion steigert sich noch, wenn man zusätzlich im singenden Ritter einen ‚Platzhalter‘ für den Dichter selbst sieht; das Lied würde dann eigentlich nicht *in Kürenberges*, sondern *in sîner wîse* gesungen: Der Kürenberger inszeniert sich als fiktiver Ritter, der über (s)einen (rollentypischen) Minnekonflikt mit (s)einer (fiktiven) Dame singt, die dem Liedvortrag beiwohnt.⁴⁵ Damit transgrediert der Zinnenwechsel ‚unerhört‘ weit in die außerliterarische Wirklichkeit hinein. Sicherlich wird die Autorsignatur, die auf die *wîse* des Zinnenwechsels fokussiert ist, somit auf Ton und Melodie zweier mit der späteren Nibelungenzeile strukturell eng verwandter Strophen aus Langzeilen (‚Kürenbergerzeilen‘) beim Publikum gewisse assoziative Erwartungshaltungen an den unheilvollen Ausgang der hier geschilderten Minnekonstellation geweckt haben, und zwar auf der Grundlage eines rezeptiven Hörwissens über die Konnotationen, die mit gewissen metrischen Formen verbunden waren. Immerhin ist auch die Nibelungenzeile selbst formale Signatur für (die) tragische Grundstimmung (des späteren ‚Nibelungenlieds‘).

‚Tristan Menestrel‘ bleibt vom ‚Skandalon heimlicher Unmittelbarkeit‘ insofern unberührt, als Tristran mit der Flöte nur eine ausschließlich Yseut bekannte Melodie (s)eines Lais zum Besten gibt und somit keinen textlichen Inhalt vermittelt, der in vertrauter Melodie, so wie beim Kürenberger, die unmittelbare Situation des Liebespaars am Hof von Lancien aufgreift. Mit der Melodie des ‚Lai du Chievrefoil‘, an der allein Yseut im Spielmann ihren geliebten Tristran erkennt, wird immerhin paradigmatisch ein heimliches Wiedersehen in unmittelbarer Zukunft projiziert. Eine Autorsignatur wie im Zinnenwechsel – etwa nach dem Typ von (afz.) *à la guise de Tristran* – muss bei Gerbert fehlen. Dieser teilt allein seinem realen (!) Publikum die Verknüpfung von melodischem Zitat und implizitem Text (‚Lai du Chievrefoil‘) explizit mit, so dass auf extradiegetischer Ebene explizite Intertextualität stattfinden kann. Das Bewusstsein für die hochgradige Intertextualität dieser Szene ist Voraussetzung für das sinnkonstituierende Mitwissen der

45 Damit wäre die performanztypische Spaltung zweier simultaner Situationen überwunden, „daß eine interne Sprechsituation in Opposition tritt zu einer externen Rezeptionssituation“ (Warning 1979, S. 122). Diese Spaltung zwischen Autor und fiktivem Sprecher (Ritter) wird im Text durch die namentliche Nennung des Dichters besonders manifest (vgl. ebd., S. 123–125). Bei Hausmann 1999, S. 98, hat der Geschlechterwechsel des Sängers beim Vortrag eines Wechsels den nämlichen Effekt; vgl. auch Grubmüller 2009, S. 272f.

Rezipienten über Yseut und Tristan und somit dafür, die skandalöse Subversion in Tristrans Flötenspiel adäquat zu verstehen. Die paradigmatische Verknüpfung von Prätext und Melodie bzw. von Prätext und der Handlungskonstellation in ‚Tristan Menestrel‘, zwei von mehreren ‚Versionen‘ der heimlichen Liebesbegegnung zwischen Yseut und Tristan, macht die Pointe der Szene überhaupt aus.

Um die Gemeinsamkeit des Handlungsmusters in Prä- und manifestem Text zu begreifen, muss dem realen Publikum der Inhalt des ‚Lai du Chievrefoil‘ geläufig sein. Es macht somit auch metatextuelle Erfahrungen, d. h. die extradiegetischen Rezipienten erfahren den bereits vormals gesungenen Lai in seiner (fiktiven) Gemachtheit, in seiner Historizität und in seinen zeitlichen Bezügen zur übrigen Tristantradition. Außerdem befindet sich das textexterne Publikum durch das Hören der Melodie im Text in einem Stadium der Mitwisserschaft zu den Liebenden und wird damit wohl oder übel zu deren Sympathisanten. Das intradiegetische (fiktive) Publikum des Flötenspiels hingegen, darunter König Marc, wird die vortragene Melodie, die allein für Yseut intertextuell implizit auf den Prätext hin markiert ist, nicht kennen bzw. darf sie gar nicht kennen und sie womöglich auf die heimliche Liebe von Yseut und Tristan beziehen. Anders als der freudvolle *lai de joie* bei Chrétien de Troyes oder der *wicsanc* bei Hartmann von Aue (siehe Anm. 23) ist der ‚Lai du Chievrefoil‘ nicht für den Ausdruck von Freude in der intradiegetischen Öffentlichkeit bestimmt, sondern ist ein intimes ‚Erinnerungsstück‘ an ein ‚verbotenes‘ Wiedersehen, dessen allgemeines Bekanntwerden die Liebenden in Gefahr brächte. Yseut ist somit die einzige ZuhörerIn, der, mit intertextuellem Hörwissen ausgestattet, die Aufspaltung des rezeptiven WYHIWYG in ein *what you hear is not everything you might get* gelingen kann, **but even more*.⁴⁶

5 Skandalon heimlicher ‚Berührung‘ – ein Fazit

Der öffentlich unbemerkte Auftritt des Privaten inmitten der höfischen Welt, das sich nicht bemerkbar machen will und darf, ist ein Skandalon. Grundsätzlich ließen sich am Hof Intimitäten auch mittels *rûnen* („Flüstern, Murmeln“) unter Beteiligung

⁴⁶ WYHIWYG ist eine Anspielung auf das Akronym WYSIWYG [ˈwiziwɪg] – *what you see is what you get* –, hier auditiv abgewandelt zu WYHIWYG – *what you hear is what you get*. Das WYSIWYG-Prinzip heutiger Textverarbeitungsprogramme bedeutet, „dass die Texte am Bildschirm so eingegeben und gesetzt werden, wie sie nachher auch auf dem Papier bzw. in anderen Medien erscheinen“ (Malaka, Butz u. Hußmann 2009, S. 164). Der am Ende der 1970er Jahre geprägte Begriff hierfür geht zurück auf eine populäre *catchphrase* der fiktiven afroamerikanischen Frauenfigur Geraldine Jones, verkörpert vom männlichen Comedian Flip Wilson (1933–1998) in ‚The Flip Wilson Show‘ (1970–1974). Mit diesem immer wiederkehrenden Ausspruch forderte Geraldine als ‚Frau‘ Akzeptanz für ihre Persönlichkeit und ihr äußeres Erscheinungsbild ein.

mindestens zweier, sich körperlich zugeneigter Personen heimlich austauschen,⁴⁷ vergleichbar mit der von den Umstehenden kaum bemerkbaren Berührung beim Tanz im höfischen Festsaal.⁴⁸ An der Grenze zwischen Hör- und Unhörbarkeit bringt das *rûnen* „the inaudible *vox occult[a]* to the surface and makes it manifest“,⁴⁹ jedoch ist dieser Sprechakt bei aller Heimlichkeit für die Exkludierten sichtbar. Kûrenbergers Zinnenwechsel und Gerberts ‚Tristan Menestrel‘ zeigen hingegen auf, wie intime Kommunikation für das exkludierte intradiegetische Publikum und die höfische *huote* unsichtbar und (un)hörbar vonstattengeht, und zwar sanglich und rein instrumental auf zwei Sinnebenen im selben Klangraum, einer öffentlich wahrnehmbaren (im *sensus visibilis* bzw. *audibilis*) und einer privaten (im *sensus occultus*), nur denjenigen zugänglich, die über ein spezielles Mit- bzw. Hörwissen verfügen und zwischen denen sich eine direkte ‚Hörlinie‘ bildet. Das auditive Begreifen des *sensus occultus* gleicht einer heimlichen Berührung des Vortragenden, die Distanzen überwindet, „da beim Hören Klänge in die Ohren des Hörers dringen müssen, was eine physische oder gar intime Nähe voraussetzt. Hören bedeutet [...] involviert zu sein, das Einlassen auf das gehörte Objekt: Etwas oder jemanden zu hören, bedeutet, berührt worden zu sein.“⁵⁰

Der besondere Reiz von Zinnenwechsel und ‚Tristan Menestrel‘ liegt für uns extradiegetische Rezipienten, im Mittelalter wie heute, im Mitwissen um den heimlichen Minnekonflikt und das heimliche Wiedersehen zwischen Yseut und Tristrant in Lancien, das wir mit den literarischen Figuren gemein haben. Jedoch beschleicht uns heutige Leser, gegenüber den mittelalterlichen Hörern, dennoch das Gefühl, ausgeschlossen zu sein. Wir mögen zwar beim Lesen ein Mitwissen erlangen, das es uns erlaubt, die skandalösen Pointen der Texte zu verstehen, uns fehlt jedoch, wohl für immer, das mittelalterliche Hörwissen um die authentisch vorgetragenen Melodien *in Kûrenberges wîse* und *à la guise de Tristran*. Von einer ekphrastischen *verbal music*,⁵¹ die uns erahnen ließe, wie eine Melodie des Zinnenwechsel oder des ‚Lai du Chievrefoil‘ geklungen haben könnte, sind mittelalterliche Texte weit entfernt. Uns bleibt nur der ‚Wortlaut‘ der Texte, sowie vage Angaben über Dichter und Werk(titel).

47 Siehe Layher 2012, S. 342–349. *Rûnen* „is a troubling phenomenon not because it is secret, but because it is not secret. Instead, the sound of *rûnen* exposes something without revealing what it is. *Rûnen* is therefore not just uncontrolled speech; it is also a manifestly political mode of speaking illicitly out in the open. By nature of its indeterminate status *rûnen* damages courtly relationships more by the impact of its sound than by the nature of the exact words that were whispered or murmured“ (ebd., S. 343f.).

48 Siehe dazu Abel 2018, S. 326–330.

49 Layher 2012, S. 363.

50 Lagaay 2008, S. 169.

51 Zur Unterscheidung zwischen *verbal* und *word music* siehe Scher 1968; Lubkoll 2017; Wolf 2017.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Aristoteles:** Über die Seele. De anima. Griechisch – Deutsch. Übers., m. einer Einl. u. Anm. hrsg. v. Klaus Corcilius (Philosophische Bibliothek 681). Hamburg 2017.
- Aristoteles:** De interpretatione vel Periermenias. Hrsg. v. Lorenzo Minio-Paluello (Aristoteles Latinus 2, 1–2). Brügge 1965.
- Aristoteles:** Kategorien. Hermeneutik oder vom sprachlichen Ausdruck (*De interpretatione*). Griechisch – Deutsch. Hrsg., übers., m. Einl. u. Anm. versehen v. Hans G. Zekl (Philosophische Bibliothek 493). Hamburg 1998.
- Boetii de institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Hrsg. v. Gottfried Friedlein. Frankfurt a. M. 1867.
- Boetius:** Fünf Bücher über die Musik. Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul. Leipzig 1872.
- Chrétien de Troyes:** Erec et Enide. Übers. u. eingel. v. Ingrid Kasten (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 17). München 1979.
- Christian von Troyes:** Der Löwenritter (Yvain). Hrsg. v. Wendelin Foerster (Christian von Troyes sämtliche Werke 2). Halle a. S. 1887.
- Christian von Troyes:** Erec und Enide. Hrsg. v. Wendelin Foerster (Christian von Troyes sämtliche Werke 3). Halle a. S. 1890.
- Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters 3). Frankfurt a. M. 1995.
- Gerbert de Montreuil:** La continuation de Perceval. Quatrième continuation. Hrsg. v. Frédérique Le Nan (Textes Littéraires Français 627). Genf 2014.
- Gottfried von Straßburg:** Tristan. Bd. 1: Text. Unveränderter fünfter Abdruck nach dem dritten, mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verbesserten kritischen Apparat besorgt und mit einem erweiterten Nachwort versehen von Werner Schröder. Hrsg. v. Karl Marold. Berlin, New York 2004.
- Hartmann von Aue:** Erec. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwettler Erec-Fragmente. Hrsg. v. Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 7. Aufl. besorgt von Kurt Gärtner (Altdeutsche Textbibliothek 39). Tübingen 2006.
- Hugo von St. Viktor:** De unione corporis et spiritus. Hrsg. v. Ambriogio M. Piazzoni. In: Studi medievali 21 (1980), S. 861–888.
- Konrad von Megenberg:** Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Hrsg. v. Franz Pfeifer. Stuttgart 1861.
- Kudrun. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Hrsg. v. Karl Stackmann (Altdeutsche Textbibliothek 115). Tübingen 2000.
- Marie de France:** Die Lais. Übersetzt, mit einer Einleitung, einer Bibliographie sowie Anmerkungen versehen von Dietmar Rieger (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19). München 1980.

Marie de France: Les lais. Hrsg. v. Jean Rychner (Les classiques français du Moyen Âge 93). Paris 1983.

MF = Des Minnesangs Frühling. Bd. I: Texte. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. 38., rev. Aufl. Stuttgart 1982.

Richard de Fournival: Le bestiaire d'amour et la response du bestiaire. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto (Champion Classiques. Moyen Âge 27). Paris 2009.

Forschungsliteratur

Abel, Stefan: ‚Störende‘ und ‚gestörte‘ Tänze. Zyklizität und zentrierte Wahrnehmung als Bausteine einer impliziten Poetik des Tanzens in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Philip Knäble, Gregor Rohmann u. Julia Zimmermann (Hgg.): Tanz in der Vormoderne (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 23, 2). Berlin 2018, S. 308–330.

Ackermann, Christiane u. Hartmut Bleumer: Einleitung. Gestimmte Texte. Anmerkungen zu einer Basismetapher historischer Medialität. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 171 (2013), S. 5–15.

Bauschke, Ricarda: Kürenberger, Der. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5 (1991), Sp. 1581.

Bentley, Eric: The Life of the Drama. New York 1964.

Brinker-von der Heyde, Claudia: Burg, Schloss, Hof. In: Tilo Renz, Monika Hanauska u. Mathias Herweg (Hgg.): Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Berlin, Boston 2018, S. 100–119.

The Complete Story of the Grail: Chretien de Troyes' Perceval and its Continuations. Translated by Nigel Bryant (Arthurian Studies 5). Cambridge 2015.

Thomas: Tristan. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von Gesa Bonath (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21). München 1985.

Thomas von Aquin: In Aristotelis librum De anima commentarium. Hrsg. v. Angelus M. Pirota. Rom 1959.

Thomas Aquinas: A Commentary of Aristotle's De anima. Übers. v. Robert Pasnau. New Haven 2010 (ND).

Boll, Katharina: *Alsô redete ein vrowe schoene*. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31). Würzburg 2007.

Burnett, Charles: Sound and Its Perception in the Middle Ages. In: Charles Burnett, 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. 43–70.

Buschinger, Danielle: Le motif du déguisement de Tristan dans les œuvres médiévales allemandes des XII^e et XIII^e siècles. In: Marie-Louise Ollier (Hg.): Masques et déguisements dans la littérature médiévale (Études médiévales). Montréal, Paris 1988, S. 35–41.

Busby, Keith: Der ‚Tristan Menestrel‘ des Gerbert de Montreuil und seine Stellung in der altfranzösischen Artustradition. In: Vox romanica 42 (1983), S. 144–156.

- Carruthers, Mary:** *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture.* Cambridge 2008.
- Clauss, Martin, Gesine Mierke u. Antonia Krüger:** *Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband.* In: Dies. (Hgg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Wien, Köln, Weimar 2020, S. 7–13.
- Cordes, Teresa:** *Das Motiv des Wiedererkennens an der Stimme in Heldenepen und höfischen Romanen des französischen und deutschen Mittelalters.* In: Monika Unzeitig, Angela Schrott u. Nine Miedema (Hgg.): *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur* (Historische Dialogforschung 3). Berlin 2017, S. 309–329.
- Ehler, Trude:** *Ablehnung als Selbstdarstellung.* Zu Kürenberg 8, 1 und 9, 29. In: *Euphorion* 75 (1981), S. 288–302.
- Eikelmann, Manfred:** *Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels.* In: Thomas Cramer u. Ingrid Kasten (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik.* Berlin 1999, S. 85–106.
- Grubmüller, Klaus:** *Was bedeutet Fiktionalität im Minnesang?* In: Ursula Peters u. Rainer Warning (Hgg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters.* Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. München 2009, S. 269–287.
- Haferland, Harald:** *Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone* (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 10). Berlin 2000.
- Hausmann, Albrecht:** *Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität* (Bibliotheca Germanica 40). Tübingen, Basel 1999.
- Joseph, Eugen:** *Die Frühzeit des deutschen Minnesangs* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 79). Straßburg 1896.
- Kellermann, Karina:** *Der Blick aus dem Fenster. Visuelle *Áventiuren* in den Außenraum.* In: Elisabeth Vavra (Hg.): *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellungen im Mittelalter.* Berlin 2005, S. 325–341.
- Kasten, Ingrid:** *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts* (Beihefte der Germanisch-romanischen Monatsschrift 5). Heidelberg 1986.
- Köhler, Jens:** *Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung* (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte). Heidelberg 1997.
- Lagaay, Alice:** *Zwischen Klang und Stille. Gedanken zur Philosophie der Stimme.* In: *Paragrana* 17 (2008), S. 168–181.
- Lahr, Anna S.:** *Diversität als Potential. Eine Neuperspektivierung des frühesten Minnesangs* (Studien zur historischen Poetik 32). Heidelberg 2019.
- Layher, William:** *Queenship and Voice in Medieval Northern Europe* (Queenship and Power). New York 2010.
- Layher, William:** *Acoustic Control. Sound, Gender and *Öffentlichkeit* at the Medieval Court.* In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86 (2012), S. 331–364.
- Layher, William:** *Hörbarkeit im Mittelalter.* In: Ingrid Bennewitz u. William Layher (Hgg.): *der *áventiuren* *dôn*.* Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters (Imagines Medii Aevi 31). Wiesbaden 2013, S. 9–29.

- Lubkoll, Christine:** Musik in Literatur. *Telling*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hgg.): Handbuch Literatur & Musik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2). Unter Mitarbeit von Sina Dell'Anno. Berlin, Boston 2017, S. 78–94.
- Malaka, Rainer, Andreas Butz u. Heinrich Hußmann:** Medieninformatik. Eine Einführung (it Informatik / Pearson Studium). München 2009.
- Matussek, Peter:** *Déjà-entendu*. Zur historischen Anthropologie des erinnernden Hörens. In: Günter Oesterle (Hg.): *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*. München 2003, S. 289–309.
- Mölk, Ulrich:** Das Motiv des Wiedererkennens an der Stimme im Epos und höfischen Roman des französischen Mittelalters. In: *Romanistisches Jahrbuch* 15 (1964), S. 107–115.
- Müller, Jan-Dirk:** *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: Ders., Ute von Bloh u. Armin Schulz (Hgg.): *Minnesang und Literaturtheorie*. Tübingen 2001a, S. 107–128.
- Müller, Jan-Dirk:** Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar. In: Ders., Ute von Bloh u. Armin Schulz (Hgg.): *Minnesang und Literaturtheorie*. Tübingen 2001b, S. 379–405.
- Müller, Stephan:** Minnesang im Himmereich? Über Örtlichkeiten literarischer Kommunikation an den Grenzen des Höfischen beim Kürenberger, in der *Kudrun*, im *Dukus Horant* und im *himelriche*. In: Beate Kellner, Ludger Lieb u. Peter Strohschneider (Hgg.): *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur (Mikrokosmos 64)*. Frankfurt a. M. 2001, S. 51–71.
- Roever, Diana:** Auf der Zinne. Zur Diagrammatik eines Topos der mittelhochdeutschen Dichtung. In: Annette Gerokreiter, Anna S. Lahr u. Simone Leidingger (Hgg.): *Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen*. Heidelberg 2020, S. 41–60.
- Saly, Antoinette:** Tristan devant la morale chez Gerbert de Montreuil. In: André Crépin u. Wolfgang Spiewok (Hgg.): *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^e anniversaire (Wodan 66 / Greifswälder Beiträge zum Mittelalter 53)*. Greifswald 1996, S. 469–480.
- Sayce, Olive:** *The Medieval German Lyrik. 1150–1300. The Development of Its Themes and Forms in Their European Context*. Oxford 1982.
- Schafer, R. Murray:** *The Tuning of the World*. New York 1977.
- Scher, Steven P.:** *Verbal Music in German Literature (Yale Germanic Studies 2)*. New Haven, London 1968.
- Schilling, Michael:** Sedimentierte Performanz. In: *Euphorion* 98 (2004), S. 245–264.
- Schmid, Christel:** Die Lieder der Kürenbergersammlung. Einzelstrophen oder zyklische Einheiten? (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 301). Göppingen 1980.
- Schneider, Almut:** Klang – Raum – Bewegung. Wahrnehmungsweisen lautlicher Sphären in Konrads von Würzburg *Par-tonopier und Meliur*. In: Martin Clauss, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89)*. Wien, Köln, Weimar 2020, S. 157–176.
- Schneider, Christian:** Turm, Zinne, Mauer. In: Tilo Renz, Monika Hanuska u. Mathias Herweg (Hgg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen*

- des Mittelalters. Ein Handbuch. Berlin, Boston 2018, S. 532–546.
- Schnyder, Mireille:** Gefangene Stimmen – Geordnete Körper. Die Stimme in Texten des Mittelalters. Eine Skizze. In: Jürg Glauser (Hg.): Balladen-Stimmen. Vokalität als theoretisches und historisches Phänomen (Beiträge zur Nordischen Philologie 40). Tübingen, Basel 2012, S. 21–38.
- Scholz, Manfred G.:** Zu Stil und Typologie des mittelhochdeutschen Wechsels. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 221 (1989), S. 60–92.
- Schweikle, Günther:** Der von Kürenberg. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl., Bd. 5 (1985), Sp. 454–461.
- Steinhoff, Hans-Hugo:** Tristan als Mönch. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl., Bd. 9 (1995), Sp. 1062–1065 u. Bd. 11 (2004), Sp. 1559.
- Strohschneider, Peter:** *nu sehent, wie der singet!* Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit (Germanistische Symposien, Berichtsbände 179). Stuttgart, Weimar 1996, S. 7–30.
- Wallner, Anton:** ‚Der von Kürenberg‘. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 2 (1936), Sp. 991–998.
- Warning, Rainer:** Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. In: Christoph Cormeau (Hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979, S. 120–159.
- Wenzel, Horst:** Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.
- Wenzel, Horst:** Die Empfängnis durch das Ohr. Zur multisensorischen Wahrnehmung im Mittelalter. In: Thomas Vogel (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen 1996, S. 159–180.
- Wolf, Werner:** Musik in Literatur. *Showing*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hgg.): Handbuch Literatur & Musik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2). Unter Mitarbeit von Sina Dell’Anno. Berlin, Boston 2017, S. 95–113.
- Worstbrock, Franz J.:** Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz. In: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 114–142.

fröude, fröude, fröude ...!

Wortklang als Medium in der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen

Abstract The elaborate outer form and the unique sound aesthetics involved are an essential characteristic of the MHG love songs ('Minnelieder') composed by Gottfried von Neifen. By analysing two stanzas of two different songs in detail, it becomes obvious that the specific sound of words is not only formal ornament, but can also function as a means to convey meaning. Thus, a song's underlying message can either be supported in the sense of 'presence' (Gumbrecht), or it can be undermined.

Keywords Gottfried von Neifen; MHG Courtly Love Poetry; Sound; Euphony

1 Klang im Minnesang zwischen Ästhetik und Semantik

Für die thematische und vor allem stilistische Entwicklung der mittelhochdeutschen Liebeslyrik im 13. Jahrhundert ist der Minnesänger Gottfried von Neifen von großer Bedeutung.¹ Er entstammt der Adelsfamilie der Herren von Neifen (bzw. Neuffen), die im 12. und 13. Jahrhundert zu den wichtigsten schwäbischen Geschlechtern zählte. Ihr Stammsitz war die Burg Hohenneuffen bei Urach. Zusammen mit seinem Vater und seinem Bruder stand

Kontakt

Dr. Christoph Schanze,
Justus-Liebig-Universität Gießen,
Institut für Germanistik,
Otto-Behaghel-Str. 10 B, D-35394
Gießen, Christoph.C.Schanze@
germanistik.uni-giessen.de

1 Vgl. dazu z. B. Hübner 2008, S. 73; ders. 2013a, S. 400f.

Gottfried in Kontakt zu Kaiser Friedrich II.; ausweislich der Quellen gehörten sie zudem zu den engsten Vertrauten König Heinrichs (VII.).²

Gottfrieds Minnelieder sind von einer besonderen Klangästhetik geprägt, die vor allem die stilistisch-formale Seite der Texte betrifft; Melodien sind nicht überliefert. Diese spezifische Klangästhetik, deren Analyse im Zentrum des vorliegenden Beitrages steht und die Einblicke in die mediale Vermittlung der schon längst verklungenen, ephemeren akustischen Dimensionen der Minnellyrik des 13. Jahrhunderts ermöglicht, schlägt sich in einem überbordenden Reimreichtum und einem virtuosen Umgang mit den technischen Möglichkeiten des Reims nieder. Häufig begegnen grammatische und äquivalente oder auch identische Reime; verschiedene Typen von Reimen im Versinneren überformen die Endreimstruktur einzelner Strophen; Kornreime oder die strophenübergreifende Fortführung bestimmter Reimklänge verbinden mehrere Strophen auf einer klanglichen Grundlage. Dem treten vielfältige klangindizierte Sprachspielereien zur Seite. Grundsätzlich gilt mit Blick auf den Zusammenhang von Reim und Klang, dass Reimartistik nicht immer mit einer spezifischen Klanglichkeit einhergehen muss,³ genauso wie eine auffällige Klangstruktur nicht zwangsläufig Reimhäufungen oder eine besondere Artistik der Reim- oder Strophenstruktur bedingt.⁴ Oftmals aber hängt beides zusammen.

Die ältere Minnesang-Forschung hat Gottfrieds von Neifen formale Artistik aus guten Gründen gattungsgeschichtlich bewertet, nämlich als Ausdruck von des ‚Minnesangs Wende‘ (so der Titel der wegweisenden Monographie von Hugo KUHN) hin zu einer inhaltlichen ‚Objektivierung‘ und einem damit einhergehenden ‚Formalismus‘.⁵ Die Lieder arbeiten sich demnach nicht mehr inhaltlich an den dem Minnesang zugrundeliegenden Liebeskonzepten ab, sondern sind von einer formalistischen Inhaltsleere und einer exzessiven Sprachkunst geprägt, denen nur

2 Vgl. dazu die Angaben und die Regesten bei Meves 2005, S. 354f., 358f.

3 Beispiele dafür sind etwa Walthers von der Vogelweide ‚Vokalspiel‘ (L 75, 25: ‚Diu werlt was gelf, rôt unde blâ‘) und die davon abhängigen Vokalspiele bei Ulrich von Singenberg (SMS 12, Lied XXVII: ‚Sol ich mich rihten nâch dem Â‘) und Rudolf dem Schreiber (KLD 50, Lied I: ‚Ein mündel rôt, zwo brüne brâ‘) oder das Silbenpalindrom des Dürinc (KLD 8, Lied I: ‚Spil minnin wundir volbringin man gît‘).

4 Als Beispiel lässt sich die nicht reimgebundene Häufung einzelner zentraler Begriffe anführen, die bei Gottfried von Neifen regelmäßig begegnet; verwiesen sei beispielsweise auf die Omnipräsenz des roten Mundes der Geliebten in Lied IV (‚Sælec sî diu heide!‘), der in der zentralen dritten Strophe exzessiv adressiert wird (ganze viermal wird der rote Mund angesprochen, davon dreimal – in V. 1, 3 und 6 – in Verbindung mit der Aufforderung, zu lachen: *rôter munt, nu lache*). Auch die Minne kann auf diese Weise beschworen werden, etwa in einem Lied Ulrichs von Singenberg (SMS, Lied III: ‚Hövische vrowen höhgemuote‘), wo in Str. 4 gleich 13-mal *minne* vorkommt; vgl. dazu Braun 2013, S. 219: „Hier wird offensichtlich versucht, möglichst oft *minne* zu sagen“.

5 Vgl. Kuhn 1967, zu Gottfrieds Liedern vor allem S. 44–90.

noch ein Minimum an inhaltlicher Füllung gegenübersteht. „Reimwort und Wort-sinn“, also Form und Inhalt, stehen dabei in einem engen Zusammenhang, denn die konventionellen Elemente und Motive des hochhöfischen Minnesangs seien „zu ‚objektiven‘ Worten verhärtet, und diese erst treiben die Reim- und Formkünste aus sich heraus“. Diese „objektive Wendung der früheren Motive“ bildet demnach den Kern des lyrischen Formalismus des Minnesangs im 13. Jahrhundert; vor allem bei Gottfried von Neifen sei „die Vorstellung zum Reimwort geworden“. ⁶ Das Zusammenspiel von inhaltlicher ‚Objektivierung‘ und ‚Formalismus‘, das typisch für einen großen Teil der Minnelyrik des 13. Jahrhunderts ist, beruht wesentlich auf der Prägekraft der Lieder Gottfrieds von Neifen.

Dieser tiefgreifende gattungsgeschichtliche Umbruch lässt sich unter Umgehung der nicht unproblematischen KUHN'schen Begriffsbildungen ⁷ mit BRAUN auch als eine ‚Aufmerksamkeitsverschiebung‘ vom Inhalt hin zur Form beschreiben. ⁸ Es ist hier nicht der Ort, solche Differenzierungen zu diskutieren, die letztlich immer wieder darauf hinauslaufen, einen Paradigmenwechsel in der Gattungsgeschichte vom ‚klassischen‘ Minnesang um 1200 hin zum ‚nachklassischen‘ Sang im 13. Jahrhundert zu konstatieren. Hingewiesen sei aber zumindest darauf, dass gerade mit Blick auf Reim- und Klangspielereien nicht wirklich von einer gattungsgeschichtlichen Wende gesprochen werden kann, denn viele der Phänomene, die vermeintlich spezifisch für den späteren Minnesang sind, begegnen auch bei Dichtern vor und um 1200 ⁹ – wenn auch nicht in solch hoher Frequenz und damit in nicht so augenfälliger Weise. HÜBNER betont völlig zu Recht, dass der „Minnesang [...] auch reimtechnisch nicht immer artistischer“ wurde, sondern dass es vielmehr „in seiner Geschichte einzelne Artistik-Gipfel [gibt]“. ¹⁰

Wenn ich mich im Folgenden anhand weniger Beispiele mit der besonderen Klanggestalt der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen und deren Semantisierung befasse, so geschieht das nicht in gattungsgeschichtlicher Perspektive, sondern mit der Intention, ein zentrales ästhetisch-poetisches Moment von Gottfrieds Liedern, das bislang meist als primär äußerliches, formales Charakteristikum eingestuft wurde, ¹¹ besser – und das heißt: angemessener – zu verstehen und

⁶ Alle Zitate Kuhn 1967, S. 73.

⁷ Einen Überblick über die Problematik von Kuhns Ansatz und die unterschiedlichen Reaktionen der jüngeren Minnesang-Forschung gibt Hübner 2008, S. 7–13; vgl. auch Braun 2013, S. 211–220.

⁸ Vgl. Braun 2013.

⁹ Vgl. dazu Schanze 2020a und Schanze 2020b (mit Beispielen Heinrichs von Morungen und Walthers von der Vogelweide).

¹⁰ Beide Zitate Hübner 2013a, S. 396.

¹¹ Ausnahmen finden sich erst in der jüngeren Forschung, vgl. z. B. Stock 2004; Hübner 2008, S. 73–83; Bleumer 2010b, S. 45–49; Stock 2012, S. 389–397; Hübner 2013b; Stock 2016, S. 380–386.

seinen spezifischen Sinn zu erfassen. Erst in den letzten Jahren hat die Forschung die charakteristische Klangästhetik des späteren Minnesangs als Eigenwert mit durchaus überraschenden semantischen Qualitäten erkannt. Neben Gottfried von Neifen und einigen seiner Nachfolger stand hierbei primär der Minnesang Konrads von Würzburg im Mittelpunkt des Interesses – bzw. einige außergewöhnlich künstlerische Lieder Konrads wie das Schlagreim-Lied ‚Gar bar lit wît walt‘¹² oder die Tagelied-Reflexion ‚Swâ tac er-schînen sol zwein liuten‘.¹³ Verwiesen sei vor allem auf jüngere Arbeiten von HÜBNER, STRIDDE und vor allem STOCK, die Impulse von WORSTBROCK und MEYER aufnahmen; ein wegweisender Aufsatz von WACHINGER zu Oswalds von Wolkenstein Lied ‚Herz prich, rich sich‘¹⁴ ist mittlerweile fast 40 Jahre alt.¹⁵

Meine Überlegungen greifen die rezente Neubewertung der Klangästhetik des späteren Minnesangs auf¹⁶ und fragen anhand zweier exemplarischer Fälle nach der Funktion der medialen Vermittlung von Klang im Text der Lieder Gottfrieds von Neifen, wie er im ‚Codex Manesse‘ überliefert ist. Der schriftlich tradierte Text bietet als Ergebnis einer medialen Transformation nämlich die einzige Zugriffsmöglichkeit auf den längst verklungenen und nicht mehr rekonstruierbaren ‚Klang‘ von Gottfrieds Liedern.¹⁷ Wie beim Großteil der mittelhochdeutschen Minnelyrik sind auch hier keine Melodien überliefert, weil in den Lyrik-Sammelhandschriften, die um 1300 entstanden, nur die Texte aufgezeichnet wurden. Zudem ist über die realen Rahmenbedingungen von Minnesangvorträgen sowie die musikalische Aufführungspraxis nur wenig bekannt.¹⁸

Dennoch bieten die erhaltenen Texte Zugriffsmöglichkeiten auf die klangliche Seite des Minnesangs, bei dessen musikalischer Realisierung nach allem, was man weiß, ohnehin der Text im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Dabei kann eine besondere, künstlerisch herausstechende ‚Klangform‘¹⁹ als Medium der Sinnvermittlung in manchen Liedern eine bestimmte Bedeutung erlangen, indem sie auf

12 Schröder 1959, Nr. 26.

13 Ebd., Nr. 30.

14 Kl 93.

15 Vgl. neben den in Anm. 11 genannten Arbeiten Wachinger 1984/85; Worstbrock 1996; Meyer 1998; Stridde 2012; Stridde 2013. Hingewiesen sei auch auf Leidinger 2020 (zu Dietmar von Aist).

16 Zum ‚süßen Klang‘ des Minnesangs vgl. allgemein Köbele 2013.

17 Zu diesem methodischen Problem vgl. zusammenfassend Schanze 2020a, S. 199–212, 220.

18 Vgl. z. B. Lewon 2011.

19 Zum Begriff vgl. Stock 2004 und vor allem Schanze 2020a und Schanze 2020b.

einer unmittelbaren, mit GUMBRECHT ‚präsenten‘ Ebene²⁰ die eigentliche Aussage des Liedtextes entweder unterstützt und klanglich fundiert oder sie unterläuft.

Ich konzentriere mich zunächst auf Lied III Gottfrieds von Neifen (‚Wir suln aber schöne enpfâhen‘), dem STOCK eine in vielerlei Hinsicht überzeugende Analyse gewidmet hat,²¹ auf die ich rekurriere, die ich aber neu perspektivieren will. Dabei beschränke ich mich im Wesentlichen auf die erste Strophe des Liedes – der gesamte Text ist über die digitale Edition ‚Lyrik des deutschen Mittelalters‘ online verfügbar.²² Anschließend soll der Befund anhand von Lied VI (‚Hi, wie wunneclich diu heide‘) überprüft werden.

2 Freudiger Klang – Klang der Freude: Lied III (‚Wir suln aber schöne enpfâhen‘)

Zunächst gebe ich einen inhaltlichen Überblick über das gesamte Lied III. Der Text der ersten Strophe, deren Analyse hier im Zentrum steht, ist weiter unten abgedruckt. Das Lied wird,²³ wie bei Gottfried von Neifen üblich, von einem Natureingang eröffnet,²⁴ der sich hier jedoch auf wenige Versatzstücke zu Beginn der ersten Strophe beschränkt: die grundsätzlich freudebringende Wirkung des Monats Mai (V. 2: *der kan fröude bringen*), *maneger hande wunne* (V. 3) und *liehte bluomen* (V. 4), aus deren unspezifischer Menge die *rôsen rôt* (V. 4) hervorgehoben werden.²⁵ Die Situation, aus der heraus hier gesprochen wird, dürfte der beginnende Frühling sein.²⁶ Der Sänger spricht zu Beginn aus der Gruppe der Anwesenden heraus für ‚uns alle‘ – das Pronomen der 1. Pers. Pl. eröffnet signifikant das ganze Lied. Die Frühlingsfreuden sollen auch ‚uns‘, dem Sänger und seinen Zuhörern, Freude

20 Vgl. Gumbrecht 2004. Bleumer würde von ‚poetischer Emergenz‘ sprechen, vgl. Bleumer 2010a. Vgl. zu Präsenzeffekten der Minnelyrik auch Stock 2012, S. 390f.

21 Vgl. Stock 2004.

22 C Neif 11–15, hrsg. v. Simone Leidinger. In: Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=1877&mode=0x600> (Zugriff: 17.05.2021).

23 Benutzte Ausgabe: C Neif 11–15, hrsg. v. Simone Leidinger. In: Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=1877&mode=0x600> (Zugriff: 17.05.2021). Ich zitiere der besseren Lesbarkeit halber die normalisierte Fassung.

24 Nur am Rande sei bemerkt, dass der Natureingang per se oftmals selbst eine eigene Lautsphäre evoziert, da ein wesentlicher Bestandteil dieses Topos der Gesang der Vögel (oder eben sein Fehlen) ist; auch das Rauschen von Wasser oder von Blättern wird häufig angeführt.

25 Damit ist schon in der ersten Strophe ein Farbsignal gesetzt, das das in Str. 2–4 zentrale, für Gottfrieds von Neifen Lieder typische Motiv des roten Mundes der Minnedame vorbereitet.

26 Vgl. Stock 2004, S. 195: „[D]ie ‚Zeit des Liedes‘ ist der Vorfrühling“. Anders Leidinger im Kommentar zu ihrer Edition des Liedes (Anm. 23), die als Sprechsituation den Winter ansetzt.

bringen, die mit dem (gemeinsamen) Singen als Signum und Quelle der Freude zugleich verbunden wird (V. 5f., auch V. 9f.). All das wird zum Gegenprogramm gegen eine freudlose Welt stilisiert (V. 7–13), was sich zunächst konkret auf die Winterwelt, dann aber auch auf die mangelnde Freude der (höfischen) Gesellschaft insgesamt bezieht. Liedintern wird diese Frühlingfreude erst objektiv für die Gesellschaft, also für die den Sänger einschließende Rezeptionsgemeinschaft heraufbeschworen, im weiteren Verlauf jedoch auch subjektiv für den Sänger selbst als Liebenden. Liedextern ist das Publikum, die höfische Gesellschaft, der Adressat dieser Freudenevokation, womit dem Lied von Anfang an auch ein poetologischer Aspekt eingeschrieben ist: Auch wenn der Minnesänger über seinen individuellen Kummer klagt, mehrt sein Singen aufgrund seiner exzeptionellen Kunst und ihrer ästhetischen Qualitäten die Freude des Publikums.²⁷

In der zweiten Strophe werden die verheißungsvollen Blicke der Frauen in dieses Freuden-Programm eingebunden: Die Freudensemantik der ersten Strophe wird mit einer Liebessemantik überblendet. Am Ende der zweiten Strophe tritt das Sprecher-Ich dann aus der Wir-Gruppe heraus und inszeniert sich selbst als Liebenden: Das Lachen der auf den verführerisch-verheißungsvollen roten Mund reduzierten Minnedame verheißt Freude – wenn sie denn je lacht, denn es wird nicht ein Zustand beschrieben, sondern der rote Mund wird überhaupt erst zum Lachen aufgefordert. In der dritten Strophe wird deutlich, dass der Sprecher von seiner Minnedame abgewiesen wurde und dass er dadurch von der großen und allumfassenden Freude, die die ersten beiden Strophen entworfen haben, ausgeschlossen ist: Er ist *in den fröuden fröuden âne* (V. 7), ja sogar *an fröuden tôt* (V. 10). Die vierte Strophe preist das Lachen und die freudebringende Wirkung des roten Mundes der *minneclîche[n]* (V. 3), wiederum verbunden mit der flehentlichen Bitte, dass der Mund doch lachen möge – diesmal an die personifizierte Minne gerichtet. In der dritten und vierten Strophe wird die zu Beginn allgemein gehaltene programmatische Freudenevokation auf die subjektive Situation des Sängers

27 Vgl. dazu auch Stock 2004, S. 198f., der in Bezug auf Str. 4 den poetologischen Subtext des Liedes folgendermaßen beschreibt: „Das Lied dient in all seiner Kunstfertigkeit dazu, die höchste Liebesfähigkeit der *minneclîchen* zu illustrieren. [...] Vor der Qualität ihrer Kunst, Liebesfreude freudvoll zu machen, muß selbst die Qualität der Liedkunst, die, wie das hier aufgeführte Lied zeigt, exquisite Klangkunst ist, zurückstehen. Gewendet besagt dieses Argument: Je aufwendiger die Klangkunst, desto höher das Lob der *minneclîchen*.“ Mit Blick auf die poetologischen Aspekte verkennt diese treffende Beschreibung jedoch den Umstand, dass die *minneclîche* ausschließlich im kunstvollen Lied des Sängers zum Leben erweckt wird. Zwar sind Kunst und Liebe im Minnesang ohnehin untrennbar verbunden, aber es ist doch immer wieder – häufig zum Beispiel in den Liedern Heinrichs von Morungen – zu beobachten, dass am Ende die Kunst – und zumal im Falle einer solch ‚exquisiten Klangkunst‘ bzw. Dichtkunst –, mithin die Rolle des Sprechers als Dichters, Sängers und ‚Künstlers‘, gegenüber derjenigen des Sprechers als Liebenden privilegiert wird, und das selbst dann, wenn wie hier am Ende des Liedes die unverschuldete Klage des Sprechers jeder Klangästhetik entkleidet (unerhört?) verhallt (siehe dazu unten).

als unglücklich Liebenden übertragen. In der fünften und letzten Strophe stehen schließlich die Klage des Sprechers über die Abweisung durch die Geliebte sowie seine Sorge, niemals von seinem allzeit brennenden (V. 3) Liebesschmerz erlöst zu werden, im Vordergrund – wiederum an Frau Minne gerichtet, jedoch weniger direkt als in der vierten Strophe. Er sei sich keiner Schuld bewusst, sonst müsse er ja nicht klagen (V. 11–13). Damit endet das Lied, und zwar ohne dass der Sprecher einen allzu hoffnungsvollen Eindruck in Sachen Liebe erwecken würde. Der Unterschied zum freudvollen Beginn der ersten beiden Strophen ist überdeutlich.

Der Inhalt des Liedes gibt sich konventionell (diese Beurteilung ist nicht wertend gemeint). Seinen eigentlichen Reiz gewinnt das Lied durch den großen Kontrast zwischen der einleitenden, als Gruppenerlebnis evozierten Freudensphäre und der Klagehaltung des vereinzelt Sprechers am Schluss. Das Wechselspiel von Freude und Leid prägt das gesamte Lied, es wird aber nicht nur inhaltlich, sondern in äußerst kunstvoller Weise auch auf einer präsemantisch-klanglichen Ebene²⁸ entfaltet. Deutlich wird das vor allem in der ersten Strophe, die das klangpoetische Wirk- und Funktionsprinzip dieses Liedes einführt, das dann bis zur vierten Strophe immer weiter gesteigert und zunehmend komplexer gestaltet wird.²⁹ Die erste Strophe lautet:

*Wir suln aber schône enpfâhen
meien, der kan fröude bringen
unde vil maneger hande wunne,
liehte bluomen, rôsen rôt.*

5 *sît daz uns wil fröude nâhen,
sô suln wir mit fröuden singen.
wê im, der uns fröude erbunne,
dem sî wernde fröude tô!*

10 *wol im, der uns fröude mêre,
sît man lützel fröude hât!
wê ime, der uns trûren mêre!³⁰
wol ime, der uns leit verkêre,
sît diu werlt mit trûren stât!*

²⁸ Mit ‚präsemantisch‘ meine ich im Sinne Gumbrechts (vgl. Gumbrecht 2004) ein unmittelbares, ‚präsesntes‘ sinnlich-ästhetisches Erleben, das gewissermaßen prähermeneutisch erfahrbar und als ein dem hermeneutisch-interpretierenden Ansatz gleichberechtigter Zugang zur Welt zu verstehen ist.

²⁹ Vgl. dazu auch die Analyse von Stock 2004, S. 195–200.

³⁰ KLD setzt für *mêre* hier *lêre* ein, um den identischen Reim mit V. 9 zu vermeiden.

Lasst uns abermals den Mai gebührend empfangen, der Freude bringen kann und vielfältige Wonne: leuchtende Blüten, rote Rosen. Da sich uns Freude nähert, sollen wir freudig singen. Weh dem, der uns Freude missgönnte, dem sei beständige Freude auf Dauer verwehrt! Wohl dem, der uns die Freude mehrt, da man wenig Freude hat! Weh ihm, der uns das Trauern vermehrt! Wohl ihm, der uns das Leid verwandelt, da die Welt Trauer trägt!

Schon beim ersten Hören bzw. bei einem ersten Blick auf den Text fällt auf, dass das Wort *fröude* hier der zentrale Ausdruck ist,³¹ der als Leitwort (im Sinne der KUHN'schen ‚Objektivierung‘) fungiert. Insgesamt siebenmal³² fällt der Ausdruck, und zwar trotz verschiedener Flexionsformen (je dreimal Nominativ und Akkusativ Singular, einmal Dativ Plural) immer gleichlautend, mit einer kaum ins Gewicht fallenden Ausnahme, nämlich dem Dativ Plural *fröuden* in V. 6. Sieben von 13 Versen beinhalten demnach *fröude*, gehäuft im zweiten Stollen (V. 5–8), wo jeder Vers mit *fröude* besetzt ist. Auf einer rein klanglichen, präsemantischen, aber nicht semantisch leeren Ebene³³ steht die Freude also gänzlich im Vordergrund der Strophe, ja, ihr Wortklang überlagert sogar das eigentlich klangbestimmende Prinzip des Reims bzw. genauer: des Endreims. Dies geschieht nicht nur durch die klangvolle Wiederholung des Wortes, sondern mittels eines verstechnischen Kniffs: In den sieben Versen, in denen *fröude* steht, ist dieses Wort jeweils vor dem eigentlichen Reimwort platziert: Es füllt den Takt vor der Kadenz. Dadurch tritt der Endreim, der die Kanzone gliedert, in den Hintergrund; präsent – und zwar durch den Wortklang ganz unmittelbar sinnlich präsent – ist dagegen als Reimwort *fröude*, das als identischer Mittelreim sechs Verse miteinander verbindet (V. 5–8, V. 2 ist durch das an derselben Position stehende *fröude* angereimt).

Inhaltlich eingeführt wird dieser Freudenklang folgendermaßen: Im Aufgesang wird in V. 2 die *fröude* als genuines Proprium des Frühlingnatureingangs genannt, was nicht weiter ungewöhnlich ist. Erst im zweiten Stollen, wo die Freude des Natureingangs in V. 6 in ihrer gesellschaftlichen Funktion neu gefasst wird (angesichts der naturgegebenen Maienfreude *suln wir mit fröuden singen*), setzt die massiv gehäufte Verwendung von *fröude* als identischem Mittelreim ein, die sich dann auch im Abgesang zunächst fortsetzt. Das *fröude*-Klangprinzip überlagert

31 Vgl. dazu auch Stock 2004, S. 195f.

32 Stock 2004, S. 196, hat sich offenbar verzählt, wenn er festhält, dass in der ersten Strophe „durch die achtfache Wiederholung [von *fröude*, C. S.] das Leitwortprinzip“ eingeführt wird.

33 Köbele 2013, S. 319: „Klangkunstwerke sind auf eine analytisch nur schwer fassbare Weise von Semantik entlastet, ohne athematisch, asemantisch oder gar Unsinn zu sein.“

also nicht nur den Endreim, sondern auch die Kanzonenform der Strophe,³⁴ und zugleich schlägt es eine Brücke zwischen Natur (Natureingang) und Kultur (das Wir der Rezeptionsgemeinschaft bzw. der höfischen Gesellschaft).

Der eigentliche Clou dieser spezifischen Klangform besteht aber darin, dass die unmittelbar klanglich-sinnlich berührende Häufung von *fröude*, die die Form und den Endreimklang der Kanzone überdeckt und die ganze Strophe prägt, immer wieder quer zum Inhalt und zur eigentlichen Wortsemantik des Textes steht. Schaut man nämlich genauer hin, in welchem Kontext *fröude* hier jeweils begegnet, so fällt auf, dass *fröude* mitnichten immer positiv konnotiert ist: Immerhin an drei der sieben Stellen, also in beinahe der Hälfte der *fröude*-Verse, ist *fröude* tendenziell negativ gefasst, nämlich in V. 7 und 8 (*wê im, der uns fröude erbunne | dem sî wernde fröude tôt!*) sowie in V. 10 (*lützel fröude*), dann nämlich, wenn sich das Sprecher-Ich aus der Wir-Gruppe heraus gegen einen Störer der Freude wendet und als Gegenmodell denjenigen rühmt, der in der freudlosen Lage für Freude sorgt. Gemeint ist hier zunächst, den Natureingang aufnehmend, der endende Winter als freudlose Zeit (V. 13: *sît diu werlt mit trûren stât*) bzw. als Freudenstörer und der Mai als Freudenbringer. Gemeint ist zudem die allgemeine gesellschaftliche Freude, die – poetologisch gewendet – der Sänger bzw. jeder, der der Aufforderung des Sprecher-Ichs in V. 6, freudig zu singen (*sô suln wir mit fröuden singen*), Folge leistet, mehrt. V. 9 (*wol im, der uns fröude mêre*) ist in dieser Hinsicht also ein Selbstlob des Sprechers in seiner Rolle als Minnesänger. Gemeint ist schließlich aber auch der Sprecher selbst in seiner Rolle als Liebender, der durch die Abweisung seitens der Dame freudlos ist und *mit trûren stât* (V. 13). Die inhaltlich klar formulierte Spannung zwischen Freude und Leid, die sich sowohl innerhalb des Makrokosmos von Natur und Gesellschaft als auch im Verhältnis des Sprechers als ‚Mikrokosmos‘ zu dem ihn umgebenden natürlich-gesellschaftlichen Makrokosmos zeigt, ist aber durch die massive Präsenz des *fröude*-Wortklangs verdeckt, der so in Konkurrenz zum eigentlichen Inhalt tritt und durch diese vermittelnde Funktion einen per se ‚medialen‘ Status erhält: Der Wortklang wird zum Medium der präsenten Sinnvermittlung mit der Intention einer quasi-sprachmagischen Evokation von Freude.

Die Semantik erweist sich im Schlussabschnitt der Strophe jedoch als persistent. In den letzten drei Versen rückt, an derselben Stelle im Vers positioniert wie das bisherige Leitwort *fröude*, nämlich im vorletzten Takt, dessen Gegenteil ins Zentrum:³⁵ *trûren* (V. 11), *leit* (V. 12) und wiederum als identischer Mittelreim

³⁴ Siehe dazu auch die unten in Anm. 41 genannten Beispiele aus dem Œuvre Gottfrieds. Ein ähnlicher Fall von Überdeckung der Strophenform durch Mittelreime findet sich in Walthers von der Vogelweide Schlagreim-Strophe ‚Ich minne, sinne, lange zit‘ (L 47, 16). Vgl. dazu Schanze 2020b.

³⁵ Vgl. Stock 2004, S. 195: „[A]llein dadurch [kann] die Gefährdung der *fröide* illustriert werden“.

nochmals *trûren* (V. 13). Vorbereitet wurde diese klangliche und semantische Verkehrung bereits im zweiten Stollen und am Übergang zum Abgesang, wo in insgesamt vier Versen anaphorisch, nun also am jeweiligen Versbeginn, *wê* und *wol* chiasmatisch einander gegenübergestellt werden, in Versen wohlgermerkt, die insgesamt fast wortgleich formuliert sind: *wê im, der uns fröude erbunne* (V. 7), *wol im, der uns fröude mêre* (V. 9), *wê ime, der uns trûren mêre* (V. 11) und *wol ime, der uns leit verkêre* (V. 12). Die Klangpoetik korrigiert sich selbst, wobei auch hier das Prinzip sofort wieder unterlaufen wird, da *leit* in V. 12 in einem positiven Kontext steht: *wol ime, der uns leit verkêre*. Wenn man so will, setzt sich der Klang also gegen die Persistenz der Semantik zur Wehr, beides ist jedenfalls untrennbar miteinander verbunden.

In der zweiten Strophe wird die *fröude* klanglich präsent gehalten, aber zugleich auch die Spannung zwischen Freude und Leid: *daz* [liebenswürdige Blicke der Frauen; C. S.] *kan sende swære bûezen | unde fröt sende siechen man* (V. 3f.); [...] *dîn lachen mich enbinde | von den sorgen, daz ich vinde | fröude; dast ein lieplich funt* (V. 11–13). Im Aufgesang tritt der Freude mit *sende* bzw. *sendiu* (V. 3, 4, 5) ein zweites Leitwort zur Seite, das nun negativ gefärbt, aber noch immer allgemein gehalten ist. Abgelöst wird es am Ende des Aufgesangs und im Abgesang durch das Wort ‚Lachen‘, nun aber in verschiedenen morphologischen Varianten: zweimal als Adverb *lachelich* (V. 8 und 10), einmal als flektiertes Verb *lache* (V. 9, Imperativ Singular) und schließlich einmal substantiviert: *dîn lachen* (V. 11). Die Häufung des Lachens kulminiert dann in V. 10 im roten Mund, der als erotisches Symbol metonymisch für die Minnedame steht und als einziges Farbsignal neben den ihn vorbereitenden *rôsen rôt* des Natureingangs der ersten Strophe (V. 4) eine Stellung einnimmt, die gewissermaßen optisch aus dem im Text der Strophe entworfenen Klangraum heraussticht, wenngleich er durch die Gleichsetzung mit dem Lachen der Geliebten auch eng mit ihr verknüpft ist.³⁶ Die Klangform wird in der zweiten Strophe also deutlich komplexer, aber die Spannung zwischen dem semantischen Gehalt der Strophe und dem unmittelbaren Wortklang bleibt bestehen; der Wortklang behält seinen medialen Eigenwert.

Ich breche die Analyse des Liedes und seiner Klangästhetik an dieser Stelle ab und weise lediglich darauf hin, dass die nochmals variierte Weiterführung der Klangform in der dritten und vierten Strophe³⁷ eine kontinuierliche Dynamisierung innerhalb der ersten vier Strophen zeitigt: Die durch Wiederholungen und eine Steigerung der Komplexität der Klangform generierte Beschleunigung wird mit der Fokussierung auf das subjektive Leid des Sprechers parallel geführt, bis in

36 Der rote Mund ist vom Wort ‚Lachen‘ förmlich umgeben: *lache, daz mir sorge swinde, | lachelich, ein rôter munt, | sit dîn lachen mich enbinde | von den sorgen [...]* (V. 9–12).

37 Vgl. dazu die Hinweise bei Stock 2004, S. 197f.

Strophe 5 das poetische Klangprinzip des Liedes in sich zusammenbricht.³⁸ Übrig bleiben in der Schlussstrophe nämlich – jeglicher klanglich evozierter Doppeldeutigkeit bar – der innerlich empfundene *kumber* (V. 12)³⁹ sowie die nach außen gerichtete, hier vordergründig an die personifizierte Minne, mithin aber auch an alle adressierte Klage des Sprechers (V. 7 und 13).

3 Freude und Leid im Gleichklang: Lied VI (*Hî, wie wunneclich diu heide*)

Mit einem kurzen Seitenblick auf Lied VI⁴⁰ sollen die bisherigen Befunde abgesichert werden; die Beispiele ließen sich leicht vermehren.⁴¹ Auch dieses Lied beginnt mit einem Natureingang, der nun eindeutig im Frühling situiert ist: Die Natur steht in voller Frühlingsblüte. Der Sprecher preist die Überwindung des winterlichen Leids (V. 1–6) und bezieht die Frühlingswonnen im Abgesang der Strophe (V. 7–11) hoffnungsvoll auf seine eigene Situation: Die allgemeine Freude möge seinen persönlichen Kummer vertreiben. Dieser Kummer wird in der zweiten Strophe näher erläutert: Ein Gruß der hier wiederum durch ihren verführerisch roten Mund metonymisierten Geliebten (V. 2f.: *dô wart mir ein lieplich grüezen*, |

38 Zum Abschluss der spezifischen Klangästhetik des Liedes in Str. 4 vgl. Stock 2004, S. 199f.

39 Vgl. auch *sorgen* (V. 1) bzw. *sorge* (V. 6) und *swære* (V. 4).

40 Benutzte Ausgabe: C Neif 26–30, hrsg. v. Simone Leidinger. In: *Lyrik des deutschen Mittelalters*. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Neif&hs=C&lid=1883> (Zugriff: 17.05.2021). Ich zitiere der besseren Lesbarkeit halber die normalisierte Fassung.

41 Auf drei weitere Lieder im Gottfried-von-Neifen-Korpus sei exemplarisch verwiesen (weitere Beispiele: Lied XVI, Lied XXIII und Lied XXXIV):

Lied XIII (,Sælec, sælec sî diu wunne‘): In Str. 1 fungiert *sælec* als in den ersten vier Versen am Versbeginn platziertes Leitwort, das die Wirkung des Natureingangs (Frühling) klanglich unterstreicht; zusätzlich ist in jeder der fünf Strophen das erste Wort verdoppelt. Die Reimstruktur überlagert zudem die Strophenform (vgl. dazu den Kommentar von Wachinger 2006, S. 696).

Lied XX (,Seht an die heide‘): Hier ist eine hohe klangliche Dichte durch wenige Reimklänge und zusätzliche grammatische Reime zu konstatieren (vgl. dazu und zu weiteren klanglichen Auffälligkeiten des Liedes Hübner 2013b, S. 83f.; zur Euphonie dieses Liedes und zur multisensorischen Wahrnehmung vgl. mit Fokus auf das Motiv des roten Mundes bzw. den von ihm verheißenen Kuss Bleumer 2010b, S. 45–49). Ähnliches lässt sich auch für Lied VI festhalten (siehe dazu Abschnitt 3).

Lied XXVII (,Ich wolde niht erwinden‘): Hierbei handelt es sich um ein ‚Reimkunststück‘ durch die Reduktion auf einen Reimklang pro Strophe mit Ausnahme des jeweiligen Schlussverses. Dieser ist mit Blick auf die Einzelstrophe eine Waise, ist im Liedganzen aber als Kornreim mit der übernächsten Strophe verbunden (vgl. zu diesem Lied Hübner 2013b, S. 87).

ræseleht ein rôter gruoꝝ)⁴² weckte einst die Hoffnung des Sprechers, die sich aber als trügerisch erwies. Die dritte Strophe bringt einen entpersonalisierten, generalisierten Frauenpreis, der auf die freudebringende Wirkung der Frauen allgemein abzielt. Damit kontrastiert wiederum die persönliche Klage des Sprechers in der vierten Strophe angesichts seines vergeblichen Werbens um die Minnedame. Die Strophe endet mit einer wütend-unwirschen Absage an die personifizierte Minne, die vom Sprecher verflucht wird: *Minne, daz du sîst verteilt!* | [...] *du verwundest mich niht mê* (V. 9–11).⁴³ In der fünften Strophe mündet dieser Ausbruch des Sprechers in eine poetologisch reflektierende radikale Absage – an das gesamte System der hohen Minne, an die verkommene Gesellschaft, die *minneclîchez singen* (V. 1) nicht mehr zu schätzen weiß,⁴⁴ und schließlich an die ganze Welt: *welt, dâ von trage ich dir haz* (V. 11). Der Sprecher sieht sich sowohl als Liebender wie auch als Sänger nicht ausreichend gewürdigt, ja grundsätzlich in Frage gestellt, und reagiert darauf mit einer „heroische[n] Geste der Weltverachtung“,⁴⁵ die mit dem *haz* das diametrale Gegenteil der *minne* als Schlusspunkt des gesamten Liedes setzt.

Auch dieses Lied arbeitet sich am prinzipiellen Gegensatz von Freude und Leid ab.⁴⁶ Er wird im Verlauf des Liedes zu einer drastischen Antiklimax gesteigert, die von der Frühlingssonne der ersten Strophe (V. 1: *wunneclîch*) zum *haz* des Schlussverses der letzten Strophe führt. Und auch hier ist in der Klangform der ersten Strophe bereits in nuce angelegt, wie sich das gesamte Lied entwickelt. Anders als im Fall von Lied III ist es jedoch zunächst der reguläre Reimklang der Kanzonenstrophe, dessen kunstvolle Anordnung ins Auge fällt:

H î, wie wunneclîch diu heide
sich mit manegem spæhen kleide
gegen dem meien hât bekleit!
loup, gras, bluomen, vogellîn: beide,
 5 *die man sach in manegem leide,*
gar verschwunden ist ir leit.
alsô möhte ouch mir verschwinden
sorge, diu von fröude ie swant;

⁴² Zu diesem ‚Gruß‘ merkt Wachinger 2006, S. 697f., in seinem Kommentar zum Lied an: „In der Erinnerung an das erste Erblicken der Dame dürfte *gruoꝝ* nicht die von Minnesängern sonst so häufig erlebte Zuwendung meinen, sondern das Gefühl, von der erotischen Ausstrahlungskraft der Dame ‚angesprochen‘ zu sein“.

⁴³ Wachinger 2006 übersetzt V. 9 vorsichtig mit „Liebe, wärest du doch verurteilt“, merkt aber im Kommentar, S. 698, an: „Der Vers könnte auch schärfer als Fluch gefaßt werden. Ich habe in der Übersetzung versucht, das Wortspiel *verteilet – ein teil* wenigstens anzudeuten.“

⁴⁴ Vgl. zu dieser ‚Zeitklage‘ Hübner 2008, S. 79f.

⁴⁵ So Klein 2010, S. 376, in ihrem Kommentar zu diesem Lied.

⁴⁶ Vgl. dazu auch die Analyse des Liedes bei Hübner 2008, S. 78–81.

10 *wolde fröude ê sorge enbinden,*
 sît daz fröude ie sorge enbant,
 sô wurde ich sorgen fr r î.

Hei, wie wundervoll sich die Heide mit vielen schmucken Kleidern für den Mai bekleidet hat! Laub, Gras, Blumen, Vöglein: All denen, die man in vielerlei Leid sah, ist ihr Leid gänzlich geschwunden. So könnte auch bei mir der Kummer verschwinden, der schon immer durch Freude verschwand. Wenn Freude zuvor den Kummer lösen wollte, da Freude Kummer schon immer löste, dann würde ich von Sorge frei.

Der Aufgesang beschränkt sich in der ersten Strophe mit dem Diphthong *ei* auf einen einzigen Reimklang, der insgesamt sechsmal im Endreim auftritt.⁴⁷ V. 2 und 3 der beiden Stollen sind in jeder Strophe durch grammatische Reime verbunden (*kleide* : *bekleit*, *leide* : *leit*).⁴⁸ Dies ist auch im Abgesang der Fall – hier sind V. 7 und 8 bzw. 9 und 10 betroffen: *verswinden* : *swant*, *enbinden* : *bant* –, so dass in der ersten Strophe jeder Vers durch einen regulären Endreim sowie zusätzlich einen grammatischen Reim gebunden ist.⁴⁹ Liegen in der ersten Strophe insgesamt noch drei Reimlaute vor (*ei*, *i* und *a*), sind es ab der zweiten Strophe jeweils nur noch zwei, so dass mittels der endreimgebundenen Verse „ein möglichst hohes Maß an Gleichklang“⁵⁰ entsteht. Eine Sonderstellung nimmt der letzte Vers jeder Strophe ein, der nur auf den ersten Blick eine Waise, also frei von Endreimbindung, ist; vielmehr bindet ihn ein Pausenreim an das jeweils erste Wort der Strophe (im Falle

⁴⁷ Das ist auch in Str. 3 (*i*) und Str. 4 (*u*) der Fall. Str. 2 und 3 ändern im jeweils dritten Vers der beiden Stollen den Reimklang. Hingewiesen sei auch auf eine Potenzierung des *ei*-Klangs im Aufgesang der ersten Strophe, denn V. 3 (*gegen dem meien hât bekleit*) hat – bei korrekter metrischer Realisierung – an drei von vier Tonstellen das *ei*: *gein dem meien hât bekleit*.

⁴⁸ Mit Wachinger 2006, S. 697, sollte man diese ‚grammatischen‘ Reime „besser vielleicht ‚etymologisch‘“ nennen. Aus rhetorischer Sicht handelt es sich bei echten grammatischen Reimen um Polypota.

⁴⁹ Auch Auf- und Abgesang der ersten Strophe sind klanglich verbunden, denn der zweite Takt von V. 6 (*verswunden*) ist mit dem Endreimwort von V. 7 (*verswinden*) in Form eines Polypoton verbunden. Vgl. zur Reimstruktur des Liedes auch Cramer 1998, S. 176 mit Anm. 20; Hübner 2008, S. 80; Leidinger im Kommentar zu ihrer Edition des Liedes (Anm. 40). – Hingewiesen sei noch darauf, dass die grammatischen Reime in den ersten beiden Strophen sowie in Str. 5 teils so angeordnet sind, dass sie klanglich von hell nach dunkel abfallen; stehen an beiden Positionen Verben, dann kommt immer zuerst das Präsens und dann das Präteritum, wobei im Falle starker Verben Ablautreihen, bei denen das Präteritum einen helleren Stammvokal hat als das Präsens, vermieden werden. Dadurch wird das Vergehen der Zeit, das das Lied mit seiner *laudatio temporis acti* und seiner unwirschen Absage an die verkommene Gesellschaft zum Kernthema macht, auf einer rein klanglichen Ebene abgebildet.

⁵⁰ Hübner 2008, S. 80.

der ersten Strophe: *hî: frî*). HÜBNER spricht diesbezüglich von einem „Knalleffekt“, der „[d]en fortlaufenden Gleichklang unterbricht“.⁵¹

In der ersten Strophe läuft die Endreimstruktur der beiden Stollen folglich ganz zielgerichtet auf das Schlüsselwort *leit* am Ende von V. 6 zu, das klanglich ins Zentrum gerückt wird, weil es einerseits den Endreimklang für den gesamten Aufgesang liefert (*ei*), andererseits aufgrund des grammatischen Reims, der V. 5 und 6 gegen das Endreimschema verbindet, verdoppelt auftritt (*leide: leit*). Anders stellt es sich im ersten Stollen dar, wo der grammatische Reim mit *kleide: bekleit* zwei unterschiedliche Wortart-Derivate desselben Stammes verbindet (hier liegt also eine *figura etymologica* im engeren Sinne vor). Die klangliche Präsenz von *leit* bestimmt den Aufgesang demnach unabhängig von dem inhaltlichen Befund, dass es hier ja eigentlich gerade darum geht, dass die Maienwonne das winterliche Leid der Natur vertreibt. Das klangliche Leid überlagert gewissermaßen den mittels des Natureingangs bildlich beschriebenen Prozess, in dem das Leid durch allgemeine Freude abgelöst wird. Das korrespondiert mit dem Befinden des Sprechers, dessen Leid in der Frühlingsfreude ja mehr als präsent ist, und der lediglich hofft, dass sein Leid schwinden wird: *alsô möhte ouch mir verschwinden | sorge, diu von fröude ie swant* (V. 7f.). Mit dieser Einleitung des Abgesangs werden zwei neue Leitwörter etabliert, die wiederum mittels der Klangform die klanglich-semantische Spannung zwischen Freude und Leid, die der Aufgesang eröffnete, fortführen. In Verbindung mit den grammatischen Reimen kreist der gesamte Abgesang immer wieder um die *sorge*, also das Leid des Sprechers, das von *fröude* abgelöst werden soll. Am Ende der Strophe steht dann als überraschender klanglicher Effekt der nicht mehr endreimgebundene Vers, in dem die Hoffnungen des Sprechers angesichts der aufblühenden Natur kulminieren: *sô wurde ich sorgen frî* (V. 11). Wohin das Ganze schließlich führt, habe ich oben paraphrasiert.

Auch hier hat der Wortklang ähnlich wie in meinem ersten Beispiel einen medialen Status: Er ‚vermittelt‘ auf einer unmittelbar berührenden, präsenten – wenn man so will: prähermeneutischen – Ebene etwas, das im Verhältnis zur

51 Ebd., S. 80. Cramer 1998, S. 176, hat zwar prinzipiell nicht unrecht, wenn er darauf verweist, dass diesen Pausenreim „auch der geschulteste Hörer unmöglich entdecken kann“ und dass sich die „Subtilitäten der Reimstruktur [...] in ihrer Komplexität nur dem Auge des Lesers [erschließen]“. Das ändert aber nichts an dem eminenten Klangeffekt, den der nicht endreimgebundene Schlussvers jeder Strophe erzeugt. Die Cramers grundlegender Annahme, Minnesang sei nicht oder zumindest nicht nur für eine hörende Rezeption konzipiert, geschuldete Schlussfolgerung, durch Reimartistik entstehe „ein Sprachraum eigenen Anspruchs“ und Sprache vermittele „nichts als ihre eigene ästhetische Qualität“ (beide Zitate ebd.), verkennt jedenfalls die enge Verschränkung von Klangform und Semantik in den Strophen und Liedern Gottfrieds von Neifen.

eigentlichen Wortsemantik eine eigenständige Bedeutungsebene eröffnen, aber auch eine dienende Funktion erfüllen kann.

Mit Blick auf den ‚Freudenklang‘ sei abschließend noch kurz auf den allgemein gehaltenen Frauenpreis der dritten Strophe dieses Liedes hingewiesen, dessen Tenor mit dem Wortspiel *frælich frô* des ersten Verses angeschlagen ist: *Wer kan frælich frô beliben | wan bi reinen lieben wiben?* (V. 1f.). Davon ausgehend ist die Strophe dann von weiteren Wortspielen mit *liebe* und *lîp* bestimmt.

4 Die Klangform als ‚Medium‘

Zwei Aspekte will ich resümierend festhalten. Es dürfte deutlich geworden sein, dass auch bei Liedern, die sich durch eine besonders kunstvolle formale Gestaltung mittels Reim- und Klangspielereien auszeichnen, die äußere Form in der Regel kein rein artistischer Selbstzweck ist,⁵² sondern dass Form und Inhalt in enger, ja untrennbarer Beziehung zueinander stehen.⁵³ Freilich muss das nicht unbedingt heißen, dass die Klangform als solche nicht auch Selbstzweck sein oder zumindest als solcher rezipiert werden konnte. Die Formartistik wäre dann in gleich doppelter Hinsicht Freude an der Kunst: produktionsästhetisch seitens des Dichters und rezeptionsästhetisch seitens des zuhörenden Publikums. Aber auch dann hat der besondere, ‚schöne‘ (oder mit KÖBELE: ‚süße‘) Klang des Minneliedes bzw. seines Textes einen semantischen Zweck, nämlich eben zugleich Freude zu schenken und selbst Ausdruck von Freude zu sein. Diese mithin stets auch einen poetologischen Nebensinn tragende Euphonie, die immer wieder neu evozierte besondere Klanglichkeit des Textes, ist der ästhetisch-poetische Kern der Dichtkunst Gottfrieds von Neifen.

Die von der spezifischen Klangform geprägte Klangwelt des einzelnen Liedes hat dabei nicht nur dienende Funktion. Sie kann zwar dafür eingesetzt werden, „die Leitthemen der einzelnen Strophen und ihren ‚Sinn‘ unmittelbar präsent [zu] machen“.⁵⁴ Sie kann – zusätzlich zur Euphonie bzw. gerade durch die Leitworttechnik als eines der wichtigsten Klangelemente – Emphase erzeugen, da es ja gerade die positiven wie negativen Schlüsselbegriffe der hohen Minne wie

52 Ausnahmen bilden vielleicht die oben eingangs erwähnten Extremfälle wie Konrads von Würzburg Schlagreimlied oder das Silbenpalindrom des Dürinc, wo das Formprinzip, dessen Füllung sich der Dichter als herausfordernde Aufgabe vorgenommen hat, maximal in den Vordergrund rückt.

53 So im Prinzip auch schon Kuhn 1967, S. 72f.

54 Klein 2010, S. 376 (in ihrem Kommentar zu Lied VI).

fröude, liebe, trûren oder eben auch *minne* usw. sind, die klanglich umspielt werden.⁵⁵ Sie kann aber auch eben genau auf diese Weise die ‚Botschaft‘ des Textes unmittelbar auf einer klanglichen Ebene unterlaufen oder konterkarieren, wie es sich vor allem in der ersten Strophe von Lied III gezeigt hat:⁵⁶ Der Klang von *fröude* und *trûren* bzw. *leit* wird in seiner semantischen Umgebung teils in Einklang mit der eigentlichen Wortbedeutung eingesetzt, teils aber auch gegen sie. Mittels der Klangform der Strophe tritt der präsente Wortklang in solchen Fällen in Konkurrenz zum eigentlichen semantischen Gehalt und erhält so einen medialen Status:⁵⁷ Er ist das Medium der präsenten Sinnvermittlung, das dank seiner Unmittelbarkeit im Rezeptionsprozess Evidenz stiftet. Das vielschichtige Zusammenspiel von Klang und Inhalt, dessen Komplexität durch die Artifizialität der Klangform der Lieder Gottfrieds von Neifen eigentlich noch gesteigert wird, wird in der hörenden Rezeption nämlich zwangsläufig wieder vereinfacht, da die Klangform in den Vordergrund rückt. So ergibt sich eine ‚Aufmerksamkeitsverschiebung‘ weg von der Semantik des gesamten Textes hin zur unmittelbar berührenden, präsenten Evidenz des Wortklanges einzelner zentraler Begriffe, dessen tatsächliche Bedeutung aber nur vor der Folie des semantischen Gehalts seiner textuellen Umgebung fassbar wird – entweder durch seine Widerständigkeit oder dadurch, dass sich Wortklang und semantischer Gehalt gegenseitig bestätigen. Meine exemplarische Analyse zweier Strophen Gottfrieds von Neifen, die gewissermaßen eine Art Probebohrung in diesem durch die Forschung der letzten Jahre erst punktuell erschlossenen Feld darstellt, leistet einen Beitrag dazu, den Prozess der ‚Aufmerksamkeitsverschiebung‘ vom Inhalt zur kunstvollen äußeren Form und von dort über die mediale Qualität der Präsenz des Wortklangs wieder zurück zum Inhalt besser nachvollziehbar zu machen.

55 Vgl. dazu Hübner 2008, S. 81f. (mit Blick auf Lied VI), der zusammenfassend festhält: „Was Neifens Liedtexte an Sinn zu vermitteln haben, beruht auf dem Bedeutungspotential der emphatisch repetierten Schlüsselbegriffe“ (S. 82).

56 So gesehen hat Gottfrieds von Neifen Lyrik zwar eine konventionelle Kontur, die von „Inhaltsleere“ geprägt ist, deren „formalistische Metaphorik [...] zur knappen Formel erstarrt [ist]“ (beide Zitate Kuhn 1967, S. 72) und bei der die „Motive selbst [...] zu ‚objektiven‘ Worten verhärtet [sind]“ (ebd., S. 73), aber es ist eben diese konventionelle Kontur, die aus sich selbst heraus wieder dynamisiert wird: Das ambivalente Verhältnis zwischen unmittelbar präsenter Klangform und Wortsemantik bedingt nämlich eine ‚Sinn‘-Pluralisierung.

57 Vgl. dazu auch Stock 2016, S. 387f.

Literaturverzeichnis

Quellen

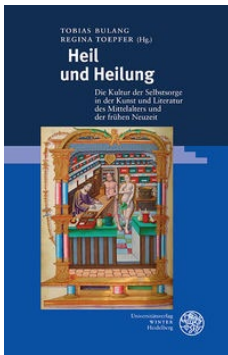
- Kl = Die Lieder Oswalds von Wolkenstein.
Hrsg. v. Karl Kurt Klein. 4., grundlegend neu bearb. Aufl. v. Burghart Wachinger (Altdeutsche Textbibliothek 55). Berlin, Boston 2014.
- KLD = Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hrsg. v. Carl von Kraus. Bd. 1: Text. 2. Aufl., durchges. v. Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978.
- Klein 2010 = Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Mhd./Nhd. Hrsg., übers. u. komm. v. Dorothea Klein (RUB 18781). Stuttgart 2010.
- L = Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränd. u. um Fassungsed. erw. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., v. Christoph Cormeau bearb. Ausg. neu hrsg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren vers. v. Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin, Boston 2013.
- LDM online = Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hrsg. v. Manuel Braun, Sonja Glauch u. Florian Kragl. <http://www.ldm-digital.de/> (Zugriff: 17.05.2021).
- Schröder 1959 = Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Hrsg. v. Edward Schröder. Mit einem Nachwort v. Ludwig Wolff. Bd. 3: Die Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche. 2. Aufl. Berlin 1959.
- SMS = Die Schweizer Minnesänger. Hrsg. v. Karl Bartsch. Neubearb. v. Max Schiendorfer. Bd. 1: Texte. Tübingen 1990.
- Wachinger 2006 = Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hrsg. v. Burghart Wachinger (Bibliothek deutscher Klassiker 191 / Bibliothek des Mittelalters 22). Frankfurt a. M. 2006.

Forschungsliteratur

- Bleumer, Hartmut:** Das Echo des Bildes. Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 129 (2010a), S. 321–345.
- Bleumer, Hartmut:** Der lyrische Kuss. Emotive Figurationen im Minnesang. In: Ingrid Kasten (Hg.): Machtvolle Gefühle (Trends in Medieval Philology 24). Berlin, New York 2010b, S. 27–52.
- Braun, Manuel:** Aufmerksamkeitsverschiebung. Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst. In: Wolfram-Studien 21 (2013), S. 203–230.
- Cramer, Thomas:** *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik (Philologische Studien und Quellen 148). Berlin 1998.
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Übers. v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 2004.
- Hübner, Gert:** Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung. Tübingen 2008.
- Hübner, Gert:** Konzentration aufs Kerngeschäft. Späte Korpora der Manessischen Liederhandschrift und die Gattungsgeschichte des Minnesangs im 13. Jahrhundert. In: Wolfram-Studien 21 (2013a), S. 387–411.
- Hübner, Gert:** Der Klang der Liebe. Gottfried von Neuffen und der Minnesang des 13. Jahrhunderts. In: Winnenden. Gestern und heute. Geschichten über die Stadtgründung, die Stadtkirche und

- einen Ehrenbürger (Veröffentlichungen des Stadtarchivs 14). Ubstadt-Weiher 2013b, S. 69–88.
- Köbele, Susanne:** Rhetorik und Erotik. Minnesang als süßer Klang. In: *Poetica* 45 (2013), S. 299–331.
- Kuhn, Hugo:** Minnesangs Wende (Hermaea N. F. 1). 2., verm. Aufl. Tübingen 1967.
- Leidinger, Simone:** Bild und Klang. Lyrischer Präsenzeffekt bei C Dietm 12 und 13. In: Annette Gerok-Reiter, Anna Sara Lahr u. Simone Leidinger (Hgg.): *Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen*. Heidelberg 2020, S. 299–328.
- Lewon, Marc:** Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche. In: Volker Gallé (Hg.): *Dichtung und Musik der Stauferzeit*. Wissenschaftliches Symposium, 12. bis 14. November 2010. Worms 2011, S. 69–123.
- Meves, Uwe (Hg.):** *Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2005.
- Meyer, Matthias:** ‚Objektivierung als Subjektivierung‘. Zum Sänger im späten Minnesang. In: Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon u. a. (Hgg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995. Tübingen 1998, S. 185–199.
- Schanze, Christoph:** Minneklang. In: Martin Clauss, Gesine Mierke u. Antonia Krüger (Hgg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89). Wien, Köln, Weimar 2020a, S. 199–231.
- Schanze, Christoph:** Klangform und ‚Sinn‘. Formalistische Tendenzen bei Walther und Reinmar. In: *Wolfram-Studien* 26 (2020b), S. 255–278.
- Stock, Markus:** Das volle Wort. Sprachklang im späteren Minnesang. Gottfried von Neifen, *Wir suln aber schône enpfâhen* (KLD Lied 3). In: Albrecht Hausmann (Hg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Heidelberg 2004, S. 185–202.
- Stock, Markus:** Autorität und Intensität. Normierung und volles Wort bei Gottfried von Neifen und Rudolf von Ems. In: Elke Brüggem, Franz-Josef Holznagel, Sebastian Coxon u. a. (Hgg.): *Text und Normativität im deutschen Mittelalter*. XX. Anglo-German Colloquium. Berlin, Boston 2012, S. 385–400.
- Stock, Markus:** *Triôs, triên, trisô*. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138 (2016), S. 365–389.
- Stridde, Christine:** Das hingewürfelte Wort. Ebenen der Unverständlichkeit in mittelalterlichen Sprach-Spielen. In: Christian Braun (Hg.): *Geheimnis und Mysterium. Sondersprachenforschung im Spannungsfeld zwischen Arkanem und Profanem* (Lingua Historica Germanica 4). Berlin 2012, S. 267–292.
- Stridde, Christine:** Innovativer Formalismus und Konkretheit des Symbolischen. Konrads von Würzburg poetologisches Programm. In: Manuel Braun (Hg.): *Alles anders? Fragen an das Konzept der Alterität* (Aventiuren 9). Göttingen 2013, S. 205–231.
- Wachinger, Burghart:** *Herz prich rich sich*. Zur lyrischen Sprache Oswalds von Wolkenstein. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/85), S. 3–23.
- Worstbrock, Franz Josef:** Lied VI des Wilden Alexander. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 118 (1996), S. 181–204.

FORUM MITTELALTER



Tobias Bulang u. Regina Toepfer (Hgg.), Heil und Heilung. Die Kultur der Selbstsorge in der Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 95). Heidelberg, Winter 2020. 282 S.

Besprochen von Isabell Maria Bläßer:

Bonn, ibla@uni-bonn.de

Der Sammelband beleuchtet das Spannungsverhältnis von weltlicher Sorge um körperliches Selbst und Sorge um das christliche Heil. Wie die Hgg. in ihrer Einleitung erläutern, soll der Band zurückblicken auf mittelalterliche und frühneuzeitliche Praktiken der Selbstsorge, welche mit den Geboten der Heilssorge verknüpft waren. Indem die Hgg. sich nicht auf Ansätze der Germanistischen Mediävistik und Frühneuzeitforschung beschränken, sondern Untersuchungen aus Latinistik, Medizingeschichte und Lexikographie einbeziehen, entsteht ein interdisziplinärer Blick auf das Thema.

Zunächst bietet Wolfgang U. ECKART eine grundlegende Übersicht über die Termini ‚Heil‘ und ‚Heilung‘, eine Beschreibung der prägenden Institutionen medizinischer Versorgung sowie die Darstellung der mittelalterlichen Iatrotheologie, der *ars moriendi* und der zu dieser Zeit allgegenwärtigen Diätetik. Nach dieser Einführung widmet sich Manfred EIKELMANN der Selbstsorge und Ich-Erzählung, indem er an Boëthius ‚*Consolatio Philosophiae*‘ und Konrad Humerys ‚Tröstung der Weisheit‘ analysiert, wie sich der Diskurs über Heilung und Selbstsorge literarisch und narrativ konstituiert. Musikalisch wird es im Beitrag Almut SCHNEIDERS, die mit ‚Gottes Zukunft‘ des Wiener Arztes Heinrich von Neustadt eine geistliche Dichtung untersucht, welche das Erlösungswerk Christi explizit als Arznei bezeichnet. SCHNEIDER will zeigen, wie eine musikalisch gedachte *Concordia* als Selbstheilungsmedium erfasst werden und in welcher Weise Klang eine heilsame Funktion entfalten kann. Im anschließenden Beitrag bearbeitet Bernd ROLING die Frage nach den Wundmalen Christi im Hinblick auf den in seiner Körperlichkeit vollkommenen Leib des Erlösers. Mit Texten des Jesuitenordens will er rekonstruieren, wie sich die Theologie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit diesem Problem stellte. Die Analyse

Beatrice TRINCAS geht von einem mittelalterlichen Verständnis von Abscheu, Ekel oder Genuss aus, das stark von dem der Neuzeit differiert. Sie richtet den Blick auf ausgewählte Textstellen des hagiographischen und mystischen Diskurses. Die Predigten Bertholds von Regensburg und Johannes Geilers von Kaysersberg, die den mittelalterlichen Menschen ermutigen, Verantwortung für das eigene Leben zu übernehmen, thematisieren übermäßiges Essen und Trinken und stehen im Vordergrund des Beitrags Dorothea KLEINS. Sie untersucht, welche Praktiken zur Selbstsorge die Texte empfehlen und was Selbstsorge für die Prediger bedeutet. Unter dem Stichwort Wundheilung widmet Elisabeth SCHMID ihre Aufmerksamkeit den Heilkünsten Gawans und der Wunde des Anfortas im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. Anders als die bisherige Forschung geht sie nicht davon aus, dass Wolfram in seinem Werk die ‚Chirurgia‘ des maurischen Chirurgen Albuqasim verarbeitet. SCHMID erkennt im Wortlaut der Beschreibung des chirurgischen Eingriffs ein medizinhistorisch bisher wenig beachtetes semantisches Potential. Ob und wie Heil und Heilung sich zwischen Betrug und Manipulation entfalten kann, untersucht Franziska WENZEL am Beispiel ausgewählter Schwankerzählungen. Sie zeigt, wie Praktiken der Heilssorge in kleinepischen Texten Gegenstand manipulativer Zurichtung werden können und mit welchen narrativen Methoden die Heilsrelevanz des Erzählten aufgeschoben wird. Holger RUNOW stellt fest, dass im Sangspruch des 12. Jahrhunderts eine breite Themenvielfalt aufkommt, die für Heil und Heilung relevanten Diskurse in dieser Gattungstradition aber nur vereinzelt begegnen. Dennoch kann er in seinen Einzeltextuntersuchungen einen tieferliegenden und rein gattungsgeschichtlichen Zusammenhang erkennen. Mit dem vom 11. bis zum 17. Jahrhundert immer wieder aufgekommenen Phänomen der Tanzwut setzt sich Julia ZIMMERMANN auseinander. Nach einem Blick in die zeitgenössische Chronistik konzentriert sie sich auf ein volkssprachiges Beispiel aus der geistlichen Dichtung, welches eine ungewöhnliche narrative Beschreibung der Tanzwut bietet: ‚Der Sael-den Hort‘. Abgeschlossen wird der Band von Anja LOBENSTEIN-REICHMANN, die einen sprachhistorischen Blick auf die Verbalisierung von Schmerz wirft und dabei vor allem die „kulturell geprägten verbalen Ausdrucksformen, die sinnstiftenden Verortungen wie die damit einhergehenden anthropologischen Grundfragen des historischen Schmerzsprechens“ (253) untersucht. Anhand ausgewählter frühneuhochdeutscher Texte diskutiert sie die Frage nach der Kulturalität des Schmerzes sowie die Möglichkeit, über die Schmerzsemantik Rückschlüsse auf das zeitgenössische Leib-Seele-Verhältnis zu ziehen.

Die durch Titel und Einleitung geweckten Erwartungen rundum erfüllend, gelingt es dem vorliegenden Band, das Thema Heil und Heilung in verschiedenen Gattungen in den Blick zu bekommen und über die unterschiedlich perspektivierten Beiträge hinweg den Fokus auf der Selbst- und der Heilssorge zu behalten. Lediglich ein Beitrag aus der Kunstgeschichte fehlt in dem ansonsten interdisziplinär breit aufgestellten Sammelband.



Richard Engl, *Die verdrängte Kultur. Muslime im Südtalien der Staufer und Anjou (12.-13. Jahrhundert)* (Mittelalter-Forschungen 59). Ostfildern, Jan Thorbecke 2020. 392 S. 45 Abb.

Besprochen von Lioba Geis: Köln, lioba.geis@uni-koeln.de

ENGL widmet sich in seiner Trierer Dissertation einem in der Süditalienforschung eher stiefmütterlich behandelten Thema und verfolgt das Ziel, die muslimische Geschichte Süditaliens im 12. und 13. Jahrhundert erstmals umfassend zu erschließen, zu kontextualisieren und zu bewerten (23). Grundlage der Arbeit sind dabei ein interdisziplinärer Ansatz, der Erkenntnisse aus der Kulturgeschichte, den Islamwissenschaften, der Archäologie und der Soziologie gewinnbringend einbezieht, sowie eine breite Quellenbasis, die nicht nur unterschiedlichste Textsorten berücksichtigt, sondern auch umsichtig dem Problem Rechnung trägt, dass für den Untersuchungszeitraum ein deutliches Übergewicht an lateinischen Quellen gegenüber arabischsprachigen Zeugnissen zu verzeichnen ist.

Nach einem ersten Kapitel, in dem die muslimische Lebenssituation auf Sizilien am Ende der normannischen Herrschaft beleuchtet wird, befasst sich das zweite Kapitel mit der Phase zwischen 1189 und 1225, die von politischer Instabilität gekennzeichnet war. Hier entwirft ENGL ein Panorama, das die sizilischen Muslime als zunehmend eigenständige Partei zeichnet, die sich in die Wirren um den sizilischen Königsthron aktiv einmischte und damit zu einem ernstzunehmenden Faktor der Herrschaftskonsolidierung wurde. Dabei bemühten sich die Muslime um geeignete Bündnispartner, mit denen sie eine Emanzipation von christlichen Grundherren wie dem Erzbischof von Monreale und dem Bischof von Agrigent vollziehen konnten. Dieser „Primat des Politischen“ bei gleichzeitiger „Offenheit der interreligiösen Beziehungen“ (122) veränderte sich einschneidend mit der Errichtung eines sizilischen Emirats, das sich von der christlichen Grundherrschaft lossagte. Friedrich II. ließ daraufhin 1223/24 weite Teile der muslimischen Bevölkerung Siziliens nach Apulien deportieren, was daher nicht als Indiz für

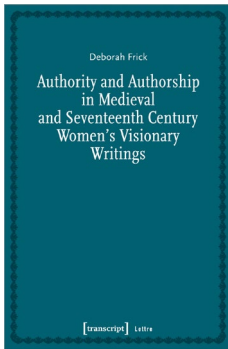
einen Niedergang muslimischen Lebens auf der Insel zu verstehen ist, sondern als Ausdruck eines politisch-sozialen Aufstiegs der Muslime, der letztlich an der Herrschaftsdurchsetzung des Staufers scheiterte.

Wie rasch die muslimische Gemeinschaft in die staufische Herrschaft integriert wurde, beleuchtet unter anderem das dritte Kapitel. So gewährte der Staufer eine Schutzherrschaft und religiöse Freiheiten, weiträumige Siedlungsmöglichkeiten und eine Wirtschaftsförderung, die ihm im Gegenzug eine stabile Loyalität der Muslime sicherte. Auf diese Weise erscheinen die in Lucera und Umgebung angesiedelten Muslime nicht als „Anomalie“, sondern als „Teil einer süditalienischen Normalität“ und damit als „überraschende Erfolgsgeschichte“ (195).

Das vierte Kapitel widmet sich der bislang unterschätzten Bedeutung der Muslime in den politischen Entwicklungen bis zum Ende der staufischen Herrschaft. Anschaulich kann ENGL zeigen, dass sich Lucera als „machtpolitische[s] Zünglein an der Waage“ (210) für die Herrschaftsdurchsetzung der späten Staufer erwies.

Im fünften Kapitel wird die Anjouzeit behandelt: die Gründe für eine vergleichsweise milde Behandlung der unterworfenen Muslime durch Karl I. von Anjou, die Veränderungen innerhalb der muslimischen Gesellschaft durch Etablierung einer neuen muslimischen Ritterelite, die erneute Expansion muslimischer Siedlungsräume sowie die Vertreibung der Muslime aus Lucera unter Karl II., die nicht auf eine antimuslimische Politik des Angiovinen, sondern auf ein inneres Auseinanderbrechen der muslimischen Gemeinschaft zurückgeführt wird. In einem Resümee werden die Ergebnisse der Studie schließlich konzise zusammengefasst.

Die Arbeit zeichnet sich durch Thesenfreudigkeit, feinfühliges Quelleninterpretation und eine ansprechende, präzise Sprache aus, wobei die Bezeichnung Friedrichs II. als „Totengräber“ des sizilischen Islam etwas überstrapaziert wird (188, 193, 195, 305). ENGL gelingt es, differenziert, überzeugend und mit Hilfe innovativer Zugänge (etwa der Netzwerkanalyse) die Geschichte der Muslime unter den Staufern und Anjou vom überkommenen Bild eines kontinuierlichen Niedergangs zu befreien und bislang kaum berücksichtigte Handlungsoptionen der Muslime ins Blickfeld zu rücken. Politische Kooperationen und Konflikte gingen dabei nur nachgeordnet auf die religiöse Zugehörigkeit zurück, sondern formierten sich über Religionsgrenzen hinweg. Daneben sind aber auch einige Einzelbeobachtungen hervorzuheben, etwa Vergleiche zwischen der normannischen und staufischen Hofkultur, die Markierung Luceras als hybrider Ort mit einer vielfältigen ethnisch-religiösen und sozial hierarchisierten Bevölkerung oder auch die Hinweise auf eine muslimische Adaption symbolischer Kommunikation im Kontext von Unterwerfungen sowie Herrschaftskonsolidierungen. Am Ende bleibt der Studie von ENGL nur zu wünschen, dass sie auch in der englisch- und italienischsprachigen Forschungslandschaft die Aufmerksamkeit erhält, die sie verdient.



Deborah Frick, *Authority and Authorship in Medieval and Seventeenth Century Women's Visionary Writings*. Bielefeld, transcript 2021. 156 S.

Besprochen von Nicole Oesterreich:
Leipzig, nicole.oesterreich@uni-leipzig.de

In ihrer Dissertation untersucht Deborah FRICK vergleichend die Werke englischer Prophetinnen, insbesondere die Strategien der Autorisation ihrer Werke. Dabei stellt sie Margery Kempe und Julian von Norwich am Ausgang des Mittelalters Anna Trapnel, Anne Wentworth und Katherine Chidley aus dem 17. Jahrhundert gegenüber. FRICKS Buch ist Teil des Bemühens, vergessene, in ihrer Zeit durchaus einflussreiche Autorinnen vergangener Jahrhunderte in den Fokus zu rücken. In ihrer Einleitung stellt sie die Autorinnen in ihrer Zeit sowie die Bedingungen vor, die dazu führten, dass jene ein Publikum fanden; so zum Beispiel die Entwicklung religiösen Schrifttums in Volkssprache (11) oder die politisch instabile Situation in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (13f.). In den folgenden drei Kapiteln widmet sich FRICK den ihrer Ansicht nach typisch weiblichen Elementen der Autorisation prophetischer Inhalte. Dabei legt sie zunächst einen besonderen Fokus auf den Körper der Prophetin (Kapitel 1: „Weakness and Illness – The Female Body“). Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der schwierigen Unterscheidung zwischen Prophetie, Politik und Häresie („Women and Politics“) sowie den Strategien, die Prophetie als Möglichkeit zu nutzen, sich als Frauen zur Politik ihrer Zeit zu äußern. Das letzte Kapitel („The Vessel of God – Voice vs. Mouthpiece“) behandelt das Verhältnis von Mediumismus (ohne, dass die Autorin den Begriff verwendet) und eigener Stimme der Autorinnen bzw. ihrer Schreiber.

In ihrer Analyse verwendet FRICK viele Zitate, die einen lebendigen Eindruck der verschiedenen Schreibstile und theologischen Themen der behandelten Autorinnen vermitteln. Bewegend schildert sie die Verarbeitung von Fehlgeburten, Kinder- und Müttersterblichkeit durch die Autorinnen. In ihren Visionen, die ihre besondere Gottesnähe ausdrückten, fanden die Frauen Stärke, auch wenn ihre

Veröffentlichung häufig eine Last und gleichzeitig Notwendigkeit war (93–102). Diese Zwiespältigkeiten, inneren Kämpfe und äußeren Auseinandersetzungen schildert FRICK nicht nur anhand verschiedener Stellen der Werke der Autorinnen, sondern ebenso durch weitere Erläuterungen, so dass sie für die Leserin verständlich werden.

Leider vermisst die Leserin Auseinandersetzungen mit älteren und aktuellen kulturübergreifenden Studien zu Prophetie und den verbundenen Phänomenen Ekstase, Trance und Besessenheit. Die klassische These von LEWIS, dass gerade die Marginalisierung von Frauen in ihren jeweiligen Kulturen dazu führe, dass insbesondere sie das Mittel der Prophetie bzw. Besessenheit nutzen, um die kulturellen Grenzen, die ihnen gesetzt werden, zumindest zeitweise zu überwinden (Ioan MYRDDIN LEWIS, *Ecstatic Religion. A Study of Shamanism and Spirit Possession*. 3. Aufl. Abingdon, Oxon, Routledge 2003, 79), hätte sich für FRICKS Fragestellung zur Betrachtung angeboten. Die starke Binnenperspektive von FRICK führt dazu, dass Motive, die für Prophetie kultur- und zeitübergreifend typisch sind, zu einem spezifisch weiblichen Element stilisiert werden. Das betrifft beispielsweise die Schwäche des prophetischen Körpers (vgl. die Blindheit des Teiresias, das Stottern des Mose, der Stachel im Fleisch des Paulus) sowie die initiale Krankheit. Die Frage nach dem Mediumismus und dem Verhältnis zur Person des Propheten bzw. der Prophetin wurde bereits in der Antike zum Beispiel in Bezug auf das delphische Orakel debattiert. So ist es nicht verwunderlich, dass die von FRICK untersuchten Prophetinnen viele Motive teilten, die sie aus der griechischen und jüdisch-christlichen Prophetiegeschichte entnehmen konnten - zumal davon auszugehen ist, dass es sich bei den genannten Autorinnen um intelligente und belese Frauen handelte, die sich theologisch auf sicherem Boden bewegten.

Die Angabe von Literatur, die eine vertiefende Lektüre ermöglichen würde, fehlt leider auch bei theologischen bzw. kirchengeschichtlichen Themen, was die Autorin an mancher Stelle zu verkürzten Schlüssen führt, zum Beispiel bei der Frage nach der Leibfeindlichkeit und der Herkunft des Dualismus, die jeweils keine christlichen Innovationen sind (24). Insgesamt bietet FRICK jedoch einen interessanten Einblick in die Welten der verschiedenen Prophetinnen, die Besonderheit ihrer Werke und Persönlichkeiten, wenn auch mit methodischen Schwächen.



Annette Gerok-Reiter, Anna Sara Lahr u. Simone Leidinger (Hgg.), Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen (Studien zur historischen Poetik 29). Heidelberg, Winter 2020. 398 S.

Besprochen von Jan Mohr: München, Jan.Mohr@lmu.de

Die Kategorien ‚Raum‘ und ‚Zeit‘ haben die Minnesangforschung immer wieder, aber bislang kaum mit systematischem Anspruch beschäftigt. Der vorliegende Tagungsband sucht die beiden Koordinaten menschlichen Welterlebens aufeinander zu beziehen. Die Beiträge stellen dabei Situationen des mündlichen Vortrags in Rechnung und lassen sich vielfach von der narratologischen Lyrikforschung anregen. Sie gehen von Ort und Zeit der gesungenen Darbietung aus, sie fragen nach den Referenzen von pronominalem Gefüge und propositionalem Gehalt und sie unterscheiden dabei zwischen den in den Texten ansatzweise entworfenen Geschichten und dem ausschnitthaften Geschehen des Vortrags. Als Geschehen ist typischerweise eine der gattungshistorischen Dominanten des Minnesangs, die Kanzone der ‚Hohen Minne‘, angelegt. Sie artikuliert Sehnsucht und Klage und ihre Zeit ist das Präsens im Text und das Hier und Jetzt des Sängervortrags (Albrecht HAUSMANN). Will der Sänger hingegen das Innenleben der Dame darstellen, rückt er in die Position eines Erzählers, der eine Geschichte entwerfen kann, dabei aber unweigerlich in Distanz zu seinem Gegenstand gerät. So wie die Minnedame für das klagende Text-Ich unerreichbar ist, bleibt sie auch einer Vortragssituation prinzipiell entzogen.

An der Unverfügbarkeit der Dame, an der Herstellung von Präsenz und zugleich am Ausgreifen in Raum und Zeit arbeiten sich die Sänger immer wieder ab. Die Eigenzeit der Minne kann durch Erinnerungen und Projektionen überschritten und in der Konfrontierung mit der ‚Normalzeit‘ des nicht von der Minne betroffenen Publikums profiliert werden (Christoph HUBER). Besonders die Lieder Reinmars sind in hohem Maße „durch temporale Denk- und Ausdrucksformen geprägt“ (Sonja GLAUCH, 192). In Ansätzen von Eigengeschichten

kann das Text-Ich Züge von Subjektivität gewinnen, indem es zu sich selbst in erinnernde Distanz tritt (Margreth EGIDI). Die Versuche lassen sich auch an einzelnen Motiven rekonstruieren und in Genres beobachten, die grundsätzlich erzählenden Charakter haben. So schafft das Motiv des Kreuzzugs in der Minnekanzone eine Lizenz, Nähe zu imaginieren, weil räumliche Distanz und damit die Unerreichbarkeit der Dame schon vorausgesetzt ist (Ricarda BAUSCHKE). Johann Hadlaubs Variationen des Tageliedsujets lassen sich als Versuche deuten, die Geschichte der nächtlichen Minnebegegnung in die Präsenz eines im Hier und Jetzt stattfindenden Geschehens zu überführen (Katharina PHILIPOWSKI). Während im Sangspruch die semantische Profilierung von Zeit überwiegend von der thematischen Ausrichtung der Sprüche bestimmt ist (Claudia LAUER), kann sie in der Schwestergattung poetologische Valenzen annehmen. Anna Kathrin BLEULER zeigt an Neidharts Sommerliedern, dass die Semantisierung des Natureingangs im Minnesang zwei unterschiedlichen Zeitkonzepten folgt, die mit Modellen von Freude- und Leid-basierter Minne korrespondieren.

Eine Reihe von Beiträgen setzt an der Prägnanz einzelner Bildtopoi an. Diese können, zu unterschiedlich kohärenten „Raum-Zeit-Komplexionen“ (113) arrangiert, in ihrer Intensität nachvollziehbare Stimmungen evozieren (Maximilian BENZ). Besonders assoziativ wirken die Aggregate von imaginativen Räumen und Zeiten bei Heinrich von Morungen (Harald HAFERLAND). Die Wirkmächtigkeit einzelner Raumbilder demonstrieren Diana ROEVER am Topos der Zinne und Katharina MERTENS FLEURY an allegorischen Konstruktionen in Liedern des ‚Wilden Alexander‘. Doch auch die bezeichnenden Wörter entfalten eine erhebliche Suggestivkraft; Uta STÖRMER-CAYSA zeigt, wie die Semantik markanter Einzelbilder (‚Linde‘, ‚Zinne‘, ‚Rhein‘) am Versende durch Reimbindung überformt wird. Franz-Josef HOLZNAGEL rekonstruiert ausgehend von Walthers von der Vogelweide ‚Lindenlied‘ die Lizenzräume weiblichen (Rollen-)Sprechens über Intimität, die Walther ausreizt, indem er literalen und übertragenen Sinn der Bildtopoi gegeneinander ausspielt. Die bedeutungs- und sinnstiftende Verbindung von Bildlichkeiten, Wortmaterial und Klangeffekten untersuchen Simone LEIDINGER an Liedern Dietmars von Aist und Burghart WACHINGER an einem Tanzlied des Tannhäuser.

Fragen zu Raum und Zeit im Minnesang sind bislang am ehesten aus motivgeschichtlichen Zugängen entwickelt worden, wie die Herausgeberinnen in ihrer Einleitung nachzeichnen. Zur Leitfrage erhoben, regt der Blick auf das Kategorienpaar zu methodisch und perspektivisch ganz unterschiedlichem Vorgehen an. Der Band versammelt sehr spezifische Beiträge ebenso wie Aufsätze mit grundsätzlichem Anspruch und zum Teil erheblichem methodischem Aufwand. Seine Stärke liegt besonders darin, in der Diversität der Ansätze die Produktivität einer Fragerichtung zu demonstrieren, deren Potential noch längst nicht ausgeschöpft ist.



Annette Gerok-Reiter, Anja Wolkenhauer, Jörg Robert u. Stefanie Gropper (Hgg.), Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Heidelberg, Winter 2019. 500 S. 14 s/w-Abb.

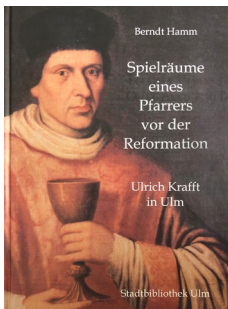
Besprochen von Cornelia Logemann: München, cornelia.logemann@kunstgeschichte.uni-muenchen.de

Wie lassen sich ästhetische Phänomene im Zeitraum vor dem 18. Jahrhundert fassen – ohne spätere Vorstellungen etwa der Autonomie-Ästhetik rückzuprojizieren oder aber über anthropologische Konstanten einer evolutionären Ästhetik eine gemeinsame Basis zu konstruieren, die freilich historische Differenzierungen negiert? Dass jedenfalls von Darwins Analyse des Vogelgesangs unter dem Aspekt der sexuellen Selektion kein direkter Weg zur ästhetischen Funktion der singenden Vögel in der Dichtung Wilhelms von Aquitanien führt, erscheint unmittelbar einleuchtend. Der vorliegende Band unternimmt es, sich einer solchen ‚anderen Ästhetik‘ vermittels der titelgebenden ‚ästhetischen Reflexionsfiguren‘, in denen sich die Künste und ihre ästhetischen Konzepte im ‚poetischem Vollzug‘ zeigen, anzunähern.

Die einleitenden Bemerkungen von Annette GEROK-REITER und Jörg ROBERT spannen einen großen Bogen, der versucht, anhand von literarisch wiederkehrenden Elementen wie Ironie und Spiel, Personifikationen, Allegorien und Metaphern ein Konzept zu erstellen, das sowohl für die Antike als auch die Frühe Neuzeit relevant erscheint. Sie konstatieren selbst (23), dass dies ein erstes Vortasten in den Bereich einer ‚anderen Ästhetik‘ ist, die seit Juli 2019 zugleich den Sonderforschungsbereich 1391 an der Universität Tübingen bezeichnet. Den Einzelanalysen sind drei methodische Positionsbestimmungen vorangeschaltet, in denen der Spielraum der ästhetischen Reflexionsfigur ausgelotet wird – explizit verweisen GEROK-REITER und ROBERT einleitend auf die Nutzung des Begriffs ‚Reflexionsfigur‘ in der Kunstgeschichte (21) –, wobei im zweiten Beitrag von Manuel BRAUN und GEROK-REITER diese ästhetische Reflexionsfigur auf die Selbstbezüglichkeit innerhalb der vormodernen Literatur angewendet wird. In seiner ästhetischen

Relativitätstheorie zeigt Joachim KNAPE schließlich auf, in welchem Maße das Ästhetische stets in seiner Historizität wahrgenommen wird (103), womit die Anwendung des Begriffs Ästhetik auf vormoderne Texte einer doppelten Anachronie unterliegt.

Die daran anschließenden 15 Fallbeispiele des Bandes, die sich verschiedensten Formen der ‚ästhetischen Reflexionsfigur‘ in komparatistischer Perspektive von der römischen Antike bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nähern – und die einleitend als „Exploration und Probebohrung“ (26) des weiten Themenfeldes einer ‚anderen Ästhetik‘ charakterisiert sind –, tangieren alle einen Zeitrahmen vor Aufkommen grundlegender Ästhetiktheorien des 18. Jahrhunderts. Dabei geht es um verschiedene Ausprägungen von Bildlichkeiten in Texten, wie sie etwa durch Metaphern, Ekphrasen, Allegorien hergestellt werden. Die von GEROK-REITER und BRAUN vorgeschlagene Konstante in der Selbstbezüglichkeit von Literatur bilden die nachfolgenden Studien durch den aufgespannten zeitlichen und topographischen Rahmen ab. Deutlich wird dies in der Struktur des Bandes, wenn zunächst Anja WOLKENHAUER Lukrez’ Honigbechergleichnis und Annemarie AMBÜHL Lucans ‚Bellum civile‘ behandeln, bevor schließlich die Übernahme paganer Formen bei Ausdifferenzierung eigener, christlicher Metaphorik unterliegender Reflexionsfiguren bei Stefan FREUND thematisiert wird. Frank BEZNERs Darlegung der Selbstbezüglichkeit mittellateinischer Liebesdichtungen schließt sich hier an. Die Klage der Kunst des Konrad von Würzburg führt bei Sandra LINDEN auf mehreren Ebenen eine ästhetische Reflexionsfigur vor Augen. Kunsthistorische Perspektiven nimmt in der Zusammenstellung unter anderem Michael STOLZ in seinem Beitrag auf, wenn er Aby Warburgs Setzung des ‚bewegten Beiwerks‘ produktiv für literarische Kleiderthematik bei Alanus ab Insulis und Boccaccio zu wenden sucht. Allein hier zeigt sich, dass bei der Suche nach der ‚anderen Ästhetik‘ zentrale Bereiche zunächst ausgeblendet werden, fokussieren die Beiträge nahezu ausschließlich ästhetische Reflexionsfiguren in Texten der Vormoderne – einzig die von Jörn STAECKER in den Blick genommenen Runensteine integrieren auch materielle und ikonographische Zusammenhänge. Hier ließe sich in einem weiteren Schritt überlegen, ob nicht erst die Zusammenschau mit ästhetischen Reflexionsfiguren außerhalb von Texten einen entscheidenden Zugewinn bringen könnte. Dass am Ende (das) Echo als ästhetische Reflexionsfigur des Barocks von Jörg WESCHE dargelegt wird, zeigt, dass der Band in seiner Struktur selbstreflexiv ist. Es ist dies insgesamt eine der großen Stärken des Bandes, insofern die Gliederung des gesamten Buches in der Lektüre Vernetzungen erlaubt, die jenseits der ‚anderen Ästhetik‘ vielfache Anregungen bietet.



Berndt Hamm, *Spielräume eines Pfarrers vor der Reformation. Ulrich Krafft in Ulm* (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 27). Ulm, Stadtbibliothek Ulm 2020. 471 S. 33 Abb.

Besprochen von Sarah Bender:
Leipzig, sarah.bender@uni-leipzig.de

Ulrich Krafft sei ein typischer Pfarrer des späten Mittelalters und seiner Handlungsspielräume, aber auch ein außergewöhnlicher Prediger und Jurist, der diese Spielräume auf individuelle und originelle Weise nutzte, so verspricht es die zentrale These des Theologen und Kirchenhistorikers Berndt HAMM. Ziel seiner Monographie ist nicht nur, die defizitäre Forschungslage zur Person Kraffts zu verbessern, sondern zudem dessen Wirken zu kontextualisieren und in den größeren Zusammenhang der geistigen Strömungen des Spätmittelalters zu stellen.

HAMM orientiert sich dabei nicht, wie man vermuten könnte, chronologisch am Lebensweg Kraffts. Ausgangspunkt der Untersuchung sind die Stiftung der Bibliothek Kraffts im Jahre 1516 (Kap. 1), deren 500jähriges Jubiläum den Anstoß zur Abfassung des Werkes gegeben hat, sowie ihre umfassende juristische, theologische und humanistische Ausrichtung (Kap. 2 und 4). Kraffts Leben und Werdegang, die aufgrund der Überlieferungslage bisher nur anhand einiger Stationen seiner rechtswissenschaftlichen Studien und Anstellungen skizziert werden konnten, werden erst in Kapitel 3 resümiert. Bereits während seiner Zeit als Tübinger Professor für Zivilrecht habe er sich auch theologischen Studien gewidmet, wie der Vf. mit Blick auf Kraffts zukünftige Karriere plausibel macht (42f.). In den folgenden Kapiteln stehen das Wirken Kraffts als Ulmer Pfarrer und seine in diesem Kontext entstandenen Predigtzyklen im Vordergrund (Kap. 5–8). Die Auseinandersetzung mit den beiden Predigtzyklen ‚Geistlicher Streit‘ und ‚Arche Noe‘ nimmt einen großen inhaltlichen Anteil der Arbeit ein, da eine solche Analyse bisher noch ausstand. So stellt der Vf. zunächst ausführlich die Bildkonzeption der Predigtzyklen dar (Kap. 6), um später die ihnen zugrunde liegende theologische Lehre zu extrahieren (Kap. 8). Von den Fluchtpunkten Bibliothek und Predigten

aus wird wiederholt ein Blick auf die Person Kraffts geworfen (Kap. 4, 5 und 7), um so Leerstellen seiner Biographie zu beleuchten: Die über allegorische Bilder vermittelten theologischen Lehren Kraffts, sein strenger, drohender und zugleich gütiger Predigtton, aber auch das über seine Position als Pfarrer hinausgehende soziale Engagement innerhalb der Stadt Ulm zeigen ihn als Menschen, der nicht nur seine Gemeinde in der Nachfolge Christi anleitete, sondern auch selbst konsequent nach dieser Forderung lebte und daher als „Gewissen der Stadt“ (Kap. 7.4) bezeichnet werden könne. Auf dieser Grundlage gelingt es dem Vf. schlüssig aufzuzeigen (Kap. 9), dass Krafft sowohl den Idealen oberrheinischer Humanisten nahestand, als auch so intensiv mit Bibelbezügen arbeitete, wie es „vor der Reformation selten“ (382) war. Die synchrone und diachrone Kontextualisierung von Kraffts Überzeugungen mit Blick auf Humanismus und Reformation machen das besprochene Buch zu einem wichtigen Zeugnis für das Wirken und die Möglichkeiten spätmittelalterlicher Pfarrer.

Dass HAMM von Krafft, seinem Wirken und seinen Predigten „in ihren Bann gezogen“ (XIII) wurde, kann man angesichts dieser umfangreichen Monographie gut glauben, die nicht nur von einem großen Interesse, sondern auch von seiner Begeisterung für Krafft zeugt. Doch trotz Umfang und tiefgründiger Analysen fällt es leicht, stets den roten Faden im Blick zu behalten: Die kleinschrittige Gliederung mit zahlreichen Unterkapiteln erleichtert die Orientierung, durch viele Querverweise und Exkurse werden Hintergrundinformationen ergänzt und Sinnzusammenhänge verdeutlicht. Mit dieser umfassenden Darstellung ist jedoch noch kein endgültiger Strich unter das Thema Krafft und sein Wirken gezogen. Dies erweist der Vf. durch das Aufzeigen von weiterem Forschungsbedarf bezüglich der Tätigkeit Kraffts als Jurist (56) und der handschriftlichen Randnotizen in den Büchern seiner Bibliothek (70).

Krafft hatte es sich zur Aufgabe gemacht, der Gemeinde von Ulm frömmigkeitstheologisches Orientierungswissen für alle Lebensaspekte zu vermitteln. Wie zeitgenössische und spätere Würdigungen zeigen, ist ihm dies gelungen, nicht zuletzt durch seine verständliche Ausdrucksweise und Bildsprache. Wie Krafft hat auch HAMM ein Werk verfasst, das komplexe theologische und historische Zusammenhänge allgemeinverständlich und mit dem nötigen ‚Orientierungswissen‘ angereichert einem breiten Publikum zugänglich macht.



Fritz Peter Knapp, Blüte der europäischen Literatur des Hochmittelalters. 3 Bde. Stuttgart, S. Hirzel 2019. 1028 S.

Besprochen von Sabine Griese:
Leipzig, sabine.griese@uni-leipzig.de

Ausgangspunkt für KNAPPS individuelle Blütenlese und für seine Erzählung von den Meistern ist eine Beobachtung zum abendländischen Europa: Das „alte Europa zeichnet sich [...] – namentlich im 12./13. Jahrhundert – durch eine kulturelle Homogenität aus, welche in der Geschichte nie mehr erreicht wurde, verursacht insbesondere durch eine enorme Ausstrahlungskraft Frankreichs seit ca. 1100“ (Bd. 1, 10). KNAPP sieht es deswegen als Aufgabe einer mediävistischen Literaturwissenschaft an, „einem modernen Publikum, das bewundernd vor gotischen Kathedralen steht [...], einen Zugang zu der aus dem gleichen Formgefühl erwachsenen mittelalterlichen Dichtung zu eröffnen“ (ebd.). In 20 Kapiteln (auf drei Bände verteilt) durchmisst er das Feld der europäischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts, das er gattungsbezogen anordnet und dem er dabei einen weiten Literaturbegriff attestiert: Bd. 1 umfasst gelehrtes und religiöses Schrifttum sowie das Epos, Bd. 2 widmet sich dem Roman, der Kleinepik und der Lehrdichtung, Bd. 3 der Lyrik, dem Schauspiel und den altnordischen Gattungen. KNAPP wählt Meisterwerke der Literatur aus, markiert Höhepunkte mit einem Sternchen und arbeitet konsequent komparatistisch, indem die französischen Gattungsvertreter stets präsent gehalten und in Verbindung zur deutschen Literatur gesetzt sind. Textausschnitte werden im originalen Wortlaut und mit einer neuhochdeutschen Übersetzung präsentiert. Ein Literaturverzeichnis findet sich in identischer Form jeweils am Ende der drei Bände, die damit auch einzeln nutzbar sind.

KNAPP bietet eine Literaturgeschichte der „gattungsgeschichtliche[n] Längsschnitte“ (Bd. 1, 14), seine Lektüren fallen für die Meisterliteratur ausführlich, für Gattungen der Pragmatik und Wissenschaft wie Enzyklopädie, Geschichtsschreibung, philosophisches und theologisches Schrifttum deutlich knapper und

kursorischer aus. Er setzt beim lateinischen Schulunterricht an, betont die Rolle der Briefliteratur und berichtet anhand des Briefwechsels von Abaelard und Heloise von deren Liebe und den Folgen (Bd. 1, 22–28). Philosophie und Theologie werden referierend behandelt (Hugo von St. Victor, Petrus Lombardus, Thomas von Aquin, Rupert von Deutz, Johannes von Salisbury u. a.), wie auch Predigt, Erbauungsliteratur und Visionen. Der erste Stern wird im Kapitel ‚Hagiographie und Mirakelliteratur‘ vergeben, und zwar für ‚La vie du pape saint Grégoire‘ und Hartmanns von Aue ‚Gregorius‘ (Bd. 1, 118–129). Kurze Angaben zur Überlieferung werden genannt, die gemeinsame Handlung des altfranzösischen und des mittelhochdeutschen Textes folgt, bevor dann mit Blick auf ausgewählte Forschungsansätze einige Interpretationslinien formuliert werden. Dies ist das Muster für die ausführlicheren Abschnitte.

Band 2 erörtert den Roman in Versform (historischer und ‚realistischer‘ Roman, Artusroman, Gralroman) und Prosa, Kleinepik, Fabel und Tierepik sowie die Lehrdichtung und Allegorie.

Manche altfranzösische und mittelhochdeutsche Texte werden gemeinsam behandelt (z. B. Gregoriusstoff, Tristanstoff, Alexander), manche nicht, wie das ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad, das im Kapitel ‚Biblisches und historisches Epos‘ auf einer halben Seite abgehandelt wird (Bd. 1, 195), während die altfranzösische Version (‚Chanson de Roland‘) mit einem Stern ausgezeichnet und ausführlich im Kapitel ‚Heldenepos‘ besprochen wird (Bd. 1, 249–259). Das sind die Freiheiten desjenigen, der Literaturgeschichte auswählend beschreibt und einen sichtbaren Akzent auf die Lieddichtung in Bd. 3 setzt, der immerhin 27 Sterne bietet (Bd. 1: 6 und Bd. 2: 18). Dargelegt werden hier liturgische, paraliturgische und geistliche Lieder, Liebeslyrik, satirische, didaktische und politische Lyrik. Walther bleibt der größte Minnesänger (Bd. 3, 113); schon Heinrich Heine habe ihn „als den größten Lyriker in deutscher Sprache bezeichnet“ (Bd. 1, 114). Mehrere seiner Lieder werden in Text und Übersetzung geboten und besprochen, darüber hinaus Lieder von Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn, Guirot de Bornelh, Wolfram, Morungen u. a.

Ob mit diesen drei auf Bildmaterial verzichtenden Bänden einem ‚modernen‘ Publikum tatsächlich der Zugang zur mittelalterlichen Literatur ermöglicht wird? Eher versammeln sie das Wissen eines akademischen Lehrers, der uns noch einmal seine Literaturschau nahebringt, wie er sie in den Vorlesungen der Universität vorgetragen hat.



Anna Sara Lahr, *Diversität als Potential. Eine Neuperspektivierung des frühesten Minnesangs* (Studien zur historischen Poetik 32). Heidelberg, Winter 2020. 460 S.

Besprochen von Alexander Rudolph:

München, alexander.rudolph@germanistik.uni-muenchen.de

Wenn die Einteilung des Minnesangs in einzelne ‚Phasen‘ in der jüngeren Forschung zunehmend kritisch betrachtet wurde, so betraf dies noch am wenigsten die Annahme eines sogenannten ‚frühen Sangs‘, mit dem die Gattungsgeschichte ab der Mitte des 12. Jahrhunderts ihren Anfang nimmt, bevor der Minnesang um 1200 vielerorts zum integralen Bestandteil der höfischen Kultur wird (‚Hoher Sang‘). Die Annahme gründet auf dem vermeintlich harten Kriterium, dass Korpora wie das des Kürenbergers formale Eigenheiten aufweisen (insb. Langzeilenstrophe; Töne, die mehrere Texte umfassen; ‚Halbreimlizenz‘), sowie auf einem losen Bündel weicher Kriterien: dem höheren Anteil an Frauenstrophen, Äußerungen gegenseitiger Liebe, einem geringeren Einfluss romanischer Liebeslyrik u. a. Dass diese Kriterien vornehmlich *ex negativo* vom Hohen Sang aus zu beobachten sind und zwecks der Unterscheidung zu einheitlich erscheinen lassen, was in den frühen Korpora plural koexistiert, war die Grundannahme des DFG-Projekts ‚Potentiale der Polyphonie im frühen Minnesang‘, das unter der Leitung von Annette GEROK-REITER in Tübingen durchgeführt wurde. Anna Sara LAHRs Studie ist nach Simone LEIDINGERS Arbeit zu Dietmar von Aist die zweite Dissertation, die aus dem Projekt hervorgegangen ist. Sie widmet sich, so der Titel, einer grundsätzlichen ‚Neuperspektivierung‘ des – wie es in gleichzeitiger Abwandlung und Zuspitzung des gängigen Phasenbegriffs heißt – ‚frühesten Minnesangs‘.

These der Arbeit ist es, dass die unterschiedlichen Formaspekte, Geschlechterrollen, Liebethematisierungen und Fiktionalitätsgrade, die in den ältesten Minnesang-Korpora zu beobachten sind, nicht als ‚noch‘ typisch für den frühen Sang oder ‚schon‘ im Übergang zum Hohen Sang zu beschreiben sind, sondern dass Vielfalt als eigentliches Kennzeichen des frühesten Minnesangs zu gelten hat. Am

kulturhistorischen Zeitpunkt „einer neuartigen literarischen Beschäftigung mit personaler, weltlicher Liebe“ (427) ließe sich eine Diversität beobachten, die sich aus dem Erproben unterschiedlicher Aussagemodi ergebe und die als „spezifische Eigenheit junger Kulturen, die am Beginn von Traditionsbildungen stehen“ (13), aufzufassen sei.

Aus dem Anliegen, einen genuin synchronen statt einen diachron voreingenommenen Blick auf den frühen Sang zu werfen, zieht LAHR die methodische Konsequenz, die Korpora der frühesten Minnesänger nicht getrennt zu analysieren, sondern im Verbund auf Formfragen sowie die vier systematischen Aspekte Gender, Emotion, „Raum, Zeit und Natur“ und Fiktionalität zu befragen. Ausgehend von Resümees der jeweiligen Forschungsdiskussionen werden einzelne Strophen auf das Vorkommen und den Umgang mit thematischen Teilaspekten hin untersucht. Dieses Vorgehen ermöglicht einen komparativen Blick auf die Texte, der auch zu intertextuellen Vergleichen mit anderen Gattungen einlädt, hat seine Kehrseite aber darin, dass ein Einzeltext kaum je umfassend analysiert wird und man aufgrund des fehlenden Registers nicht in die Lage versetzt wird, einzelne behandelte Texte gezielt zu finden. Fluchtpunkt der Analysen ist immer wieder das Relativieren von Vereindeutigungen in der Forschung sowie die Feststellung von Vielheit, wenn etwa die „große[] Variabilität“ (234) von Geschlechterrollen oder die „vielfältige[n] Möglichkeiten“ (381) im Umgang mit dem Jahreszeitentopos konstatiert werden.

Die Studie ersetzt das gattungsgeschichtliche Bild einer Einfachheit und Vorläufigkeit des frühen Sangs, die der Komplexität des Hohen Sangs vorausgehe, durch die Feststellung experimentierfreudiger Freiräume im Sprechen über Liebe, auf die im Hohen Sang eine Konkretisierung folgt. Viele der Beobachtungen tragen dabei wesentlich zu einer differenzierteren Sicht auf den frühen Sang bei; vereinzelt wird der Nachweis von Viel- und Offenheit jedoch zu vorrangig, wenn etwa im Falle von MF 19, 7 (254f.) eine Strophe als androgyn bezeichnet wird, obwohl hier ein nicht weiblich markiertes Ich vom eigenen Singen spricht. In Anschlag zu bringen ist zudem, dass die Feststellung des pluralen Nebeneinanders der Formen und Inhalte in korpusübergreifender Hinsicht daraus gewonnen wird, dass als gleichzeitig betrachtet wird, was die ältere Forschung diachron anzuordnen suchte. Angesichts der ungewissen Datierungen erscheint dies als ein ebenso notwendiger wie ertragreicher Perspektivwechsel, bleibt in der analytischen Synchronisierung etwa des Kürenbergers und Dietmars aber seinerseits Hypothese.



Elisabeth Martschini (Hg.), *Reinfried von Braunschweig. Mittelhochdeutscher Text nach Karl Bartsch. Übersetzt und mit einem Stellenkommentar versehen von Elisabeth Martschini.* 3 Bde. Kiel, Solivagus 2017–2019. 1780 S.

Besprochen von Wolfgang Achnitz:

Offenburg, achnitz@uni-muenster.de

Warum eigentlich kennt außerhalb der Fachwelt niemand die Geschichte des Herzogs Reinfried von Braunschweig? Weil der Erzählung aus dem 13. Jahrhundert der Schluss fehlt? Weil der Versroman in nur einem Manuskript überliefert ist, das einst in der DDR unter Verwahrung lag? Oder kennt sie deshalb kaum jemand, weil es sich um ein Werk des ausgehenden höfischen Literaturbetriebs handelt, dem die Germanistik erst seit wenigen Jahrzehnten vorurteilsfrei ihre Aufmerksamkeit widmet? Der Stoff und die Art, wie er erzählt ist, verdiente es jedenfalls, dass man den ‚Reinfried von Braunschweig‘ auch im 21. Jahrhundert kennt. Vielleicht aber haben den Roman auch deshalb bislang nur Fachleute gelesen, weil es keine Übersetzung in ein modernes Deutsch gab. Diesen Mangel will Elisabeth MARTSCHINI mit ihrer zweisprachigen Ausgabe beheben.

In drei Bänden bietet sie einen Wiederabdruck des Textes nach der 1871 erschienenen Erstausgabe von Karl Bartsch und dazu eine Übersetzung in das Neuhochdeutsche. Der vor 150 Jahren nach den damals üblichen Regeln von Bartsch herausgegebene und sprachlich normalisierte Text erscheint jeweils auf den linken Buchseiten, die Spalte mit der versweise abgesetzten Übersetzung auf den rechten. Die Einleitung im ersten Band will den Roman „in aller Kürze vorstellen“ (I, 7) und fasst dafür die literarhistorischen Rahmendaten und den Forschungsstand zusammen.

Wer sich in der Mediävistik nicht auskennt, wird mit den Ausführungen zu Datierung, Überlieferung, Sprache, Quellen oder Erzählschemata wenig anfangen können, denn sie wenden sich an Leserinnen und Leser mit einer literar- und sprachhistorischen Ausbildung. Doch die drei Bände wollen darüber hinaus ein breiteres, nicht vorgebildetes Publikum ansprechen: „Das Hauptanliegen von mir

[sic] und dem Solivagus-Verlag ist es, mittels einer zweisprachigen Ausgabe den ‚Reinfried von Braunschweig‘ einem breiteren Publikum zugänglich zu machen“ (I, 13). Gemeint seien damit „in erster Linie Studierende der Deutschen Philologie bzw. der Germanistischen Mediävistik, denen sie als Lesebehelf dienen und so den Umgang mit einem [...] mittelhochdeutschen Text ermöglichen will. Darüber hinaus soll der ‚Reinfried von Braunschweig‘ auf diese Weise aber auch einem interessierten Laienpublikum zugänglich gemacht werden“ (I, 14f.). Für diese Zielgruppe wäre es vielleicht angemessener gewesen, auf die wissenschaftlichen Fachtermini zu verzichten und die wesentlichen Fakten in einer allgemein verständlichen Sprache zusammenzufassen.

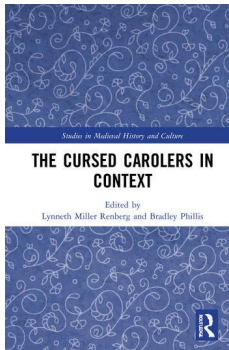
Dem Wiederabdruck des mittelhochdeutschen Textes sind einzelne Wörter in der Orthographie der Handschrift an die Seite gestellt, ohne dass mitgeteilt würde, nach welchem Prinzip dies geschieht. Es wäre durchaus nützlich zu wissen, wo sich die Ausgabe vom einzigen Überlieferungsträger aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unterscheidet. Aber jedes Mal zu notieren, dass im Manuskript *wirdeklich* für *wirdekliche*, *kúng* für *künic* oder *riterlicher* für *ritterlicher* steht, ist unnötig. Diese durch den alemannischen Dialekt bedingten, schreibsprachlichen Abweichungen vom normalisierten Mittelhochdeutsch bieten keinen Mehrwert für die Nutzer und verstellen den Blick auf das Wesentliche. Selbst wissenschaftliche Editionen beschränken sich hier in der Regel auf semantisch bedeutsame Varianten einer disparaten Überlieferung – wobei in diesem Fall ja nur ein einziger Textzeuge vorliegt. Vielleicht hätte man die sprachhistorischen Spezifika des Überlieferungsträgers besser einleitend knapp zusammengefasst.

Dazu werden in Fußnoten alternative Übersetzungsmöglichkeiten mitgeteilt und ein Stellenkommentar am Ende des dritten Bandes führt partikulär in die literaturwissenschaftliche Forschung hinein. Dort finden sich auch, nach den erwähnten Auszügen am Ende der ersten beiden Bände, eine Gesamtbibliographie und ein Personen- und Ortsregister, das ebenfalls am Ende jeden Bandes abgedruckt ist. Von der im ersten Band angekündigten Aufbereitung des Textes auf einer CD hat man vor dem Erscheinen des dritten Bandes Abstand genommen. Stattdessen kann man nun auf den Seiten des Verlags nach einzelnen Versen suchen – wozu das sinnvoll sein könnte, erschließt sich dem Rezensenten nicht.

MARTSCHINI beschreibt die Schwierigkeiten, die sich bei jeder Übersetzung aus älteren Sprachstufen ergeben; das Ergebnis bleibe eine „Gratwanderung“ – auf die „Nachbildung des Reims“ wurde immerhin verzichtet (I, 15f.). Die Qualität der Übersetzung kann hier nicht diskutiert werden – das soll im Universitätsunterricht geschehen. Dort wird man *kiuscheit*, *êre* und *manheit* hoffentlich nicht auch mit Keuschheit, Ehre und Männlichkeit übersetzen. Germanistikstudierende lernen bereits im Grundstudium, dass es gerade bei den mittelhochdeutschen Abstrakta im Lauf der Sprachgeschichte zu relevanten Bedeutungsverschiebungen, -erweiterungen und -verengungen gekommen ist. Der Autor des ‚Reinfried von

Braunschweig‘ war aber, wie seine Vorbilder Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg, ein sehr begabter und zudem hochgelehrter Sprachkünstler, dem man auch in einer Übersetzung dadurch gerecht werden müsste, dass man sich um einen Sprachstil auf hohem Niveau bemüht.

Die in allen drei Bänden wiederholt abgedruckte Inhaltsnacherzählung lenkt den Blick noch einmal auf den Zweck des Projekts: Die Übersetzung des ‚Reinfried‘ wird Studierenden der Germanistischen Mediävistik, die sie in Fachbibliotheken nutzen und kopieren können, wohl die Lektüre des Originaltextes ersetzen. Ein breiteres Publikum werden die drei Bände, die zusammen mehr als 300 Euro kosten, aber wohl kaum finden. Beides ist im Sinne der Erzählung aus dem späten 13. Jahrhundert zu bedauern.



Lynneth Miller Renberg u. Bradley Phillis (Hgg.), *The Cursed Carolers in Context* (Studies in Medieval History and Culture). Abingdon, New York, Routledge 2021. 186 S.

Besprochen von Gregor Rohmann:

Frankfurt am Main, g.rohmann@em.uni-frankfurt.de

Kaum eine Legende der mittelalterlichen Literatur ist häufiger und breiter rezipiert worden als der sogenannte ‚Tanz von Kölbick‘, die Geschichte von den jungen Leuten, die am Weihnachtstag auf dem Kirchhof einen Reigen aufführen, statt an der Messe teilzunehmen, die dafür vom Pfarrer verflucht werden und ein ganzes Jahr lang tanzen müssen. Über diese Geschichte und ihre Derivate, aber auch über das ihr zugrunde liegende allgemeinere Motiv des unfreiwilligen Tanzes ist seit dem 19. Jahrhundert in fast allen europäischen Sprachen geschrieben worden. Der vorliegende Band vereint literatur- und tanzwissenschaftliche Fallstudien zur Rezeption dieser Erzählung, insbesondere in der englischen Literatur des Hoch- und Spätmittelalters.

Wer jedoch zu diesem Thema arbeitet, hat viel zu lesen. Beschränkt man sich auf die englischsprachige Forschung der letzten fünf Jahre, wie dies hier weitestgehend der Fall ist, begrenzt das zwar den Lektüreaufwand. Manche Erkenntnis erweist sich dann jedoch schnell als alter Hut. Wie kann man über Tanz im Mittelalter schreiben, ohne zumindest die auf Englisch erschienenen Arbeiten von James MILLER oder Nicoletta ISAR zu rezipieren, ganz zu schweigen von Reinhold HAMMERSTEIN, Alessandro ARCANGELI, Donatella TRONCA, Licia BUTTÀ, Julia ZIMMERMANN oder Philip KNÄBLE?

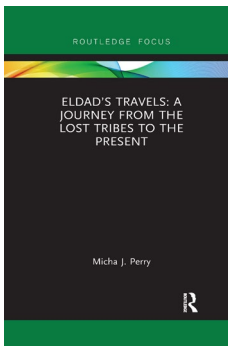
Die Verfasser:innen beherrschen mittelenglische und mittelfranzösische Texte gut. Für die lateinischen Quellen müssen sie sich zumeist auf Übersetzungen verlassen, womit sich fatale Fehler einschleichen. So wird, um nur ein beliebiges Beispiel zu nennen, aus dem Akkusativ *Azonem* eines doch wohl mittelhochdeutschen Eigennamens nicht der Nominativ *Azo* abgeleitet, sondern „Azone“ (133) oder „Azonis“ (37, 130).

Dabei ist das vorliegende Buch an sich gut und stringent gemacht: Die Beiträge haben durchgehend eine klare Struktur mit gut eingegrenzter Themenstellung, prägnanter Hypothese, transparenter Argumentation und plausiblen Schlussfolgerungen. Einige Beteiligte beherrschen ihr Metier auch durchaus besser. Doch insgesamt bleibt der Eindruck, dass hier nicht gerade dicke Bretter gebohrt wurden.

Erklärtes Ziel des Bandes ist nicht, die alte Frage nach den Ursprüngen und Hintergründen der Tanzlegende neu aufzuwerfen. Stattdessen soll besonders ihre Rezeption als Exempel für Predigt und Paränese seit dem 12. Jahrhundert im Mittelpunkt stehen. Für einzelne Werke und ihre Verarbeitung der Tanzlegende bieten sich hier denn auch gute Fallstudien, etwa für Robert Mannyngs ‚Handlyng Synne‘ (Lynne MILLER RENBERG) oder für William of Waddingtons ‚Manuel des Péchés‘ (Krista MURCHISON). Laura CLARK vergleicht die bekannte Fassung der Legende in der Vita der Edith von Wilton (11. Jh.) mit jener in der Chronik ihres Klosters (15. Jh.). Shaun HUGHES stellt die breite Rezeption der Legende in Skandinavien vor.

Aber selbst dort, wo neue Einsichten gelingen, fehlt die Kontextualisierung in der Forschung. Bradley PHILLIS etwa zeigt, wie die Tanzlegende in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Flandern zur Verarbeitung des gescheiterten Zweiten Kreuzzugs herangezogen wurde. Erklären kann er dies nicht, dabei hätte ein Blick in die (immerhin mehrmals erwähnten) Arbeiten des Rezensenten genügt, um den Zusammenhang zu verstehen: Der unfreiwillige Tanz wird in der Kölbigker Geschichte als Wanderung (*expedicio*, Goscelin von Canterbury) durch die Wüste der Gottesferne stilisiert. Die Assoziation zu der fehlgeschlagenen bewaffneten Pilgerfahrt von 1148 lag also nahe. Ähnliches gilt für MILLER RENBERGS Beobachtung, dass es in dieser Legende nicht nur um die tanzenden Laien, sondern auch um die Sündigkeit des Priesters geht. Auch dies bestätigt eine Kernthese des Rezensenten. Tamara HAUSER interpretiert den Münchener Schäfflertanz überzeugend als in der folkloristischen Diskussion des 19. Jahrhunderts stilisiertes Gegenbild des Straßburger Veitstanzes von 1518 – ohne die aktuellen französischen Veröffentlichungen über letzteren auch nur zu erwähnen.

Stattdessen endet der Band mit einem hübschen, aber arg unkritischen Feuilleton von Candice SALYERS über eine aktuelle Produktion der neuseeländischen Tanzkompanie ‚Borderline‘. Darin wurde der Straßburger Veitstanz von 1518 als imaginärer Freiheitskampf gegen anonyme Mächte aktualisiert. In Zeiten der Covid-19-Pandemie lässt dies doch wohl aufhorchen. Es hat jedenfalls mit historischer Forschung nichts zu tun. So genau wie der besonders unsympathisch gezeichnete „Rational Man“ in jener Performance will man offenbar gar nicht wissen, was es mit der Tanzwut und der Kölbigker Legende auf sich haben könnte. Gilt es doch, sie erneut zur Selbstvergewisserung für den ‚Modern Dance‘ zu gebrauchen, zu der das Thema seit dessen Entstehung immer wieder herhalten musste. Wem es um solche Identitätsstiftung zu tun ist, die/der wird dieses Buch mögen.



Micha J. Perry, *Eldad's Travels: A Journey from the Lost Tribes to the Present*. London, New York, Routledge 2019. 118 S. 22 Abb.

Besprochen von Katrin Kogman-Appel:

Münster, kogman@uni-muenster.de

Die eigentümliche Geschichte vom legendären Reisenden Eldad aus dem Stamme Dan hat während der letzten Jahrzehnte so manchen Studierenden der Judaistik fasziniert. Kaum eine*r hat sie allerdings zum Schwerpunkt seiner oder ihrer Forschung gemacht – ist Eldad doch eine mythenumwobene, historisch nicht greifbare Figur, die einen in die wirren Zeiten des frühen Mittelalters nach Nordafrika bzw. in andere Gefilde weit ab vom eurozentrischen Fokus versetzt. Umso willkommener ist das vorliegende Buch, das sich nicht nur die Interpretation der wesentlichen Motive der Geschichte zum Ziel gesetzt hat, sondern auch deren Kontextualisierung in die Interessen der jüngeren Forschung am außereuropäischen Raum bzw. an europäischen Vorstellungen über denselben.

Gleichsam aus dem Nichts, so lautet die Erzählung, tauchte der Danite Eldad in den 80er Jahren des 9. Jahrhunderts in Kairouan auf. Er sprach ein seltsam fremdartiges Hebräisch und behauptete, von den verlorenen zehn Stämmen zu kommen, die irgendwo, unerreichbar hinter dem sagenumwobenen Steinfluss Sambation lebten. Fokus des Buches ist nicht die Entstehungsgeschichte des Mythos, sondern dessen Wirkungsgeschichte. Lediglich die ersten beiden Kapitel widmen sich dem ursprünglichen Kontext der Erzählung, die, so der Vf., im spannungsreichen Verhältnis zwischen der palästinischen und der babylonischen Tradition sowie in der Rabbinisch-Karäischen Polemik eingebettet ist. Die Traditionen, die Eldad vermittelte, brachten seit dem 9. Jahrhundert ein vielschichtiges Textkorpus hervor, das der Vf. als ‚Eldad literature‘ philologisch unter die Lupe nimmt, wobei er immer wieder Resultate der früheren Forschung überzeugend in Frage stellt.

Eldad vermittelte den Juden von Kairouan verschiedene nachbiblische Gebote, die naturgemäß von rabbinischen Versionen ähnlicher Gebote abweichen. PERRY'S

Fokus liegt auf der Rezeption dieser Beschreibungen einerseits in der rabbinischen und andererseits der karäischen Gelehrsamkeit. Eldad war in der früheren Forschung gelegentlich mit Karäern assoziiert worden. In dieser Frage liefert der Vf. überzeugende Argumente, die diese Möglichkeit widerlegen, und untersucht diese Gebote in ihrem Verhältnis zur babylonischen, palästinischen sowie zur späteren mittelalterlichen Tradition.

Von der halakhischen Perspektive abgesehen, beschäftigt sich PERRY in den beiden Endkapiteln mit Eldads Herkunft. Hier geht es um die Beschreibung der verlorenen zehn Stämme als utopische, ideale Gesellschaft. In diesem Diskurs werden frühere Forschungsergebnisse über das Verhältnis der Eldad-Tradition zu jener des Presbyters Johannes, die beide das Leben der vom Rest der Welt abgeschnittenen zehn Stämme beschreiben, hinterfragt. Der Brief des Johannes existiert in mehreren hebräischen Versionen, in denen diese Beschreibungen stark von jenen der christlichen Texte abweichen. Anders als die Juden des Mittelmeerraumes und des Mittleren Ostens sind die zehn Stämme politisch frei, niemandem untergeordnet und daher in der Lage, ein rituell makelloses Leben zu führen: Alle göttlichen Gesetze können wahrgenommen und befolgt werden – anders als in der exilischen Existenz, für die immer schon die Tatsache ein wunder Punkt war, dass die volle Einhaltung des jüdischen Gesetzes nur mit schwerwiegenden Kompromissen möglich ist. So erzeugt das Wissen um die geheimnisvollen unabhängigen Stämme, die der israelitischen Nation angehören, nicht nur das Gefühl einer engen Verbindung, sondern weckt auch hoffnungsfrohe Erwartungen, dass in Utopia eine alternative Lebensweise möglich sei. Dieser Effekt, so der Vf., erkläre die weite Verbreitung und Wirkungsgeschichte der Eldad-Motive.

Die Tatsache, dass Eldad aus der Peripherie der bekannten Welt stammt, ermöglichte es außerdem, auch andere jüdische Traditionen außerhalb der bekannten Sphären in Europa und dem Mittleren Osten in den Blick zu nehmen. Das letzte Kapitel beschäftigt sich daher mit der Möglichkeit, dass Eldads Wurzeln in Afrika, spezifisch in Äthiopien liegen.

Die acht Kapitel sind kurz und sehr konzise. In manchen Fällen hätte man sich eine breitere Abdeckung der Argumentation durch Quellenbeispiele gewünscht. Was dieses Buch jedoch besonders lesenswert macht, ist die methodische Vielfalt, mit der das Material behandelt wird. Von philologischen Beobachtungen über rezeptionshistorische Ansätze, gendertheoretische Überlegungen bis hin zum jüngeren Diskurs über Fremdwahrnehmung wird der Komplexität des Materials mit unterschiedlichen methodischen Ansätzen Rechnung getragen.



Hannah Rieger, Die Kunst der ‚schönen Worte‘. Füchsische Rede- und Erzählstrategien im ‚Reynke de Vos‘ (1498) (Bibliotheca Germanica 74). Tübingen, Narr Francke Attempto 2021. 282 S. 8 Abb.

Besprochen von Sandra Hofert:

Erlangen-Nürnberg, sandra.hofert@fau.de

Nicht nur als Lügner und Schmeichler, der die Sprache für seine Zwecke instrumentalisiert, sondern ebenso als Künstler der ‚schönen Worte‘, als taktischer Rhetor und Erzähler, tritt der Fuchs im ‚Reynke de Vos‘ (1498) auf – das zeigt die vorliegende Dissertationsschrift. Der Verweis auf Reynkes ‚schöne Worte‘ lehnt sich an die Formel der *scone[n] tael* an, mit der Rita SCHLUSEMANN die füchsischen Redetechniken in deutschen und niederländischen Reynaert-Epen bezeichnet hat. SCHLUSEMANNs Ansatz fruchtbar aufgreifend zeigt die Studie, welche rhetorischen und erzählerischen Fertigkeiten im mittelniederdeutschen Text anhand der Fuchsfigur vorgeführt, gleichzeitig aber auch reflektiert werden. Mit einem Schwerpunkt auf den drei großen Reden Reynkes macht die Arbeit deutlich, wie der Fuchs vor allem die rhetorische Technik des exemplarischen Erzählens beherrscht und dabei selbst „als eine exemplarische Figur“ (216) erscheint, die die Rezipienten zur Nachahmung anleitet.

Ausgehend von dem in den ‚Cultural and Literary Animal Studies‘ entwickelten Konzept der ‚Theriotopik‘ (terminologisch entwickelt von Roland BORGARDS; für die Mediävistik fruchtbar gemacht von Julia WEITBRECHT), das Tiere als Teile einer kulturellen Wissensordnung begreift, denkt RIEGER Wissensgeschichte, Rhetorik und Narratologie eng zusammen und zeigt, dass das Tier Reynke „nicht nur selbst als wissensgesättigte Figur zu beschreiben [ist], es kann auf jene Wissensdiskurse, die es prägen, auch selbst zugreifen“ (28). Moraldidaktisches Wissen tritt dabei für RIEGER in den Hintergrund: Statt, wie die frühere Forschung, die moralische Verwerflichkeit des füchsischen Handelns hervorzuheben und die elaborierten Reden Reynkes ironisch zu lesen, plädiert sie dafür, „diesem Fokus die im Text implizit vom Fuchs entwickelte Programmatik einer amoralisch

betrachtet äußerst funktionalen Strategie entgegenzusetzen“ (35). Diese Strategie führt nicht nur zu einem Freispruch vor Gericht, sondern ermöglicht dem „prämachiavellistische[n] Fuchs“ (218) schließlich das Bekleiden eines politischen Amtes. Erzählen und Reden werden damit „als politisches Handeln markiert“ (37) und in den politischen Diskurs integriert.

Doch dass die Bewertung der Fuchsfigur letztendlich ambivalent bleibt, zeigt das Zusammenwirken von Verstext und Glossen: Mit der moralischen Verurteilung von Reynkes Taten in den Glossen wird, so arbeitet RIEGER heraus, „ein ständiger Konflikt abgebildet zwischen dem weltlichen Erfolg und der moralischen Verfehlung“ (40), den die Autorin als „bewusst erzeugte Konstruktion“ (ebd.) begreift, „deren Sinn gerade im Ausstellen von Ambivalenzen liegt“ (219).

Überzeugend entwickelt die Arbeit, ausgehend von einem kurzen Überblick über Textgeschichte und Forschungsstand, anhand textnaher Untersuchungen einerseits und literarhistorischen Kontextualisierungen andererseits das Spektrum der fuchsischen Rede- und Erzählkunst sowie die besondere Komposition des Textes zwischen „einer im Verstext durchlaufenden Handlung und einer Sammlung einzelner exemplarischer Erzählungen“ (219). Dabei werden insbesondere Kategorien der Narratologie, Rhetoriklehre und Diskursanalyse fruchtbar gemacht, wobei es vielleicht – auch in Hinblick auf ein möglicherweise interdisziplinäres Zielpublikum – sinnvoll gewesen wäre, das für die Textanalyse herangezogene theoretisch-methodische Vokabular in einem vorangestellten Kapitel kurz zu entfalten.

Der Fokus der Arbeit liegt auf der Auseinandersetzung mit der mittelniederdeutschen Reynke-Bearbeitung, wobei die beigegebenen neuhochdeutschen Übersetzungen der Primärtextzitate einem breiteren Zielpublikum das Verständnis der Passagen erleichtern. Darüber hinaus werden Texte der Stoffgeschichte, insbesondere die niederländischen Vorlagen, vergleichend miteinbezogen und auch die Medialität der Quelle sowie Text-Bild-Relationen in den Blick genommen.

Hervorzuheben ist zudem der Anhang, in dem nicht nur durch ein Register die Orientierung in der Arbeit erleichtert (280f.), sondern auch ein Fabelverzeichnis geboten wird (277–279), das eine Übersicht über die im ‚Reynke de Vos‘ verwendeten Fabelstoffe gibt.

Mit einem Gegenstand zwischen Mittelalter und Moderne bewegt sich die Arbeit so in einem Schnittfeld verschiedener Forschungsdiskurse und bedient sowohl literaturwissenschaftliche als auch kulturwissenschaftliche Fragestellungen; sie liefert neue Perspektiven auf den Reynke-Stoff und bietet zahlreiche Anschlussmöglichkeiten für weiterführende Studien.



Konrad Schellbach, Erdbeben in der Geschichtsschreibung des Früh- und Hochmittelalters. Ursprung, Verständnis und Anwendung einer spezifisch mittelalterlichen Traditionsbildung (Historical Catastrophe Studies / Historische Katastrophenforschung). Berlin, Boston, De Gruyter 2021. XII, 354 S. 15 Abb.

Besprochen von Christian Pfister:

Bern, christian.pfister@hist.unibe.ch

Die vorliegende Rezension ist aus der Perspektive der historischen Klimatologie verfasst. Diese verfolgt das Ziel, Witterung und Klima in der vorinstrumentellen Periode anhand von Beschreibungen in historischen Quellen zu rekonstruieren. Die historische Klimatologie und die historische Seismologie drehen sich üblicherweise den Rücken zu, obschon sie auf dieselben Quellenbestände zurückgreifen und methodisch mit ähnlichen Fragestellungen konfrontiert sind. Aus diesem Grunde sind die Ergebnisse der Dissertation des Historikers Konrad SCHELLBACH tendenziell auch für die historische Klimaforschung bedeutsam.

Die Studie setzt sich zum Ziel, anhand von Einträgen in Annalen aus dem Heiligen Römischen Reich nördlich der Alpen vor dem frühen 12. Jahrhundert einen differenzierten ereignisgeschichtlichen Zugang zu Erdbeben und deren Auslegungsmöglichkeiten zu gewinnen. Dabei stellt sich die Frage, wie eine tragfähige Interpretation erfolgen soll, wenn – wie dies fast die Regel ist – die Quelle nur aus einem oder zwei kurzen Einträgen besteht. Die Frage nach der Zuverlässigkeit ist für die naturwissenschaftliche Forschung, die zum Zwecke der Abschätzung und Beurteilung gegenwärtiger und zukünftiger Prozesse auf vergangene, nicht instrumentelle Daten angewiesen ist, von wesentlicher Bedeutung. Auf Grund der fehlenden Sprachbasis zwischen Natur- und Geisteswissenschaften gehen die ersteren aus Resignation oder Unkenntnis oft zu einem behelfsmäßigen Positivismus über, wie der Autor moniert.

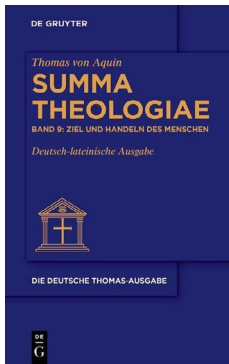
Im Anschluss an die Einleitung wendet sich SCHELLBACH der Darstellung der Erdbeben in der früh- und hochmittelalterlichen Geschichtsschreibung zu. Im 3. Teil diskutiert er die einschlägige theologische Literatur. Mit den verschiedenen Formen der christlichen Weltordnung, die mit Erdbebenbeschreibungen verbunden

sind, setzt er sich in Teil 4 auseinander. Für Außenstehende ist das Resümee am Schluss, in dem der Autor seine Ergebnisse auf den Punkt bringt, empfehlenswert.

SHELLBACH diskutiert sein Thema am Beispiel der in den Quellen geläufigen zeittypischen Wendung *terrae motus factus est [magnus]*. Es sei problematisch, aus einer solchen Wendung auf die Stärke eines Bebens zu schließen. Wesentlich ist die Auseinandersetzung mit den zwei historischen Sinnebenen: Erkennen und Verstehen. Dazu müsse die deskriptive Darstellung in einen menschlichen Erfahrungs- und Wissenskontext gestellt werden. Ein historiographisch überliefertes Erdbeben sei, ebenso wie eine historische Witterungsbeschreibung, als Ergebnis einer Gegenwartsanalyse aufzufassen. Grundsätzlich gelte, dass das ereignisgeschichtliche Faktum im Mittelalter zugleich eine theologische Qualität besitze. Jede Beschreibung ist nicht nur ereignisgeschichtlich, sondern auch zeichenhaft-symbolisch zu verstehen. Die christliche Religion formte zur Kennzeichnung irdischer und geistlicher Ereignisse eine eigene Sprache, welche christliche Glaubensinhalte widerspiegle. Der lateinische Erdbebenbegriff verweist primär auf das Erdbeben am Karfreitag und die damit verbundene christliche Schöpfungs- und Erlösungsverheißung, wogegen das später häufig genannte negative Argument des Gotteszorns nicht präsent ist. Das heißt, dass das oft verwendete Stärkeadjektiv *magnus* auf das besondere Beben während der Kreuzigung und die bevorstehende Auferstehung hinweist. Ohne Rückgriff auf analoge ausführlichere Belege und Chroniken könne somit auf Grund dieses Adjektivs nicht auf die Intensität eines Erdbebens geschlossen werden.

Aus Sicht der historischen Klimatologie sind die folgenden Ergebnisse essentiell: Die religiöse Deutung von Erdbeben, wohl auch jene von meteorologischen Extremereignissen wie Überschwemmungen und Hungersnöten, darf keinen Anlass bieten, die Glaubwürdigkeit der ereignisgeschichtlichen Rekonstruktion in Zweifel zu ziehen. Auch darf die Kürze mancher Überlieferung nicht zu einer quellenkritischen Abwertung der ereignisgeschichtlichen Aussage führen. Ob alle diese Ergebnisse auf die historische Klimatologie übertragen werden können, wäre durch entsprechende Untersuchungen zu klären.

Der Autor bedient sich häufig einer Sprache, die auf einer Ballung von Fachbegriffen beruht, die sich einem Außenstehenden auch bei mehrmaliger Lektüre nicht vollständig erschließt. So zum Beispiel: „Es wurde herausgearbeitet, dass der Begriff ‚terrae motus‘ ein spezifisches Substanz-Akzidenz-Verhältnis ausdrückt, welches auf zwei Ebenen projiziert, zum einen die Bewegung der festen Landmasse, aber gleichwohl eine auf die Vier-Elemente-Lehre abstrahierte Form christlicher Schöpfungslehre artikuliert“ (227). Wertvoll sind der umfangreiche Quellennachweis und das Register, das Sachen, Personen und lateinische Formen erschließt.



Thomas von Aquin, Ziel und Handeln des Menschen. Übersetzt und kommentiert von Klaus Jacobi (Die deutsche Thomas-Ausgabe 9 A und B). 2 Bde. Berlin, Boston, De Gruyter 2021. (46), 1504 S.

Besprochen von Isabelle Mandrella:
München, isabelle.mandrella@lmu.de

Auf diesen neunten Band hat die Leserschaft der „deutschen Thomas-Ausgabe“ sehr lange warten müssen. Denn nach dem letzten Erscheinen von Band 12 in 2004 war dies die Lücke, die noch geschlossen werden musste, so dass nun der erste Teil des zweiten Teils der ‚Summa Theologiae‘ (die sog. *prima [pars] secundae [partis]*, abgekürzt STh I–II) vollständig übersetzt und kommentiert vorliegt. Das Warten hat sich gelohnt: Mit diesen beiden Bänden von insgesamt 1500 Seiten – Einleitung ([25]–[46]), lateinischer Text/Quellenapparat und Übersetzung (1–683), theologie-/philosophiehistorischer (685–785) und argumentationsanalytischer Kommentar (787–1415), Abkürzungen, Literaturverzeichnis und Indices (1416–1495) – ist Klaus JACOBI ein meisterhaftes Werk gelungen. Um es gleich vorwegzuschicken: Man muss nicht mit jeder Interpretation einverstanden sein, die JACOBI bietet. Aber dass und wie er eine kontinuierliche und eng am Text orientierte Deutung vornimmt, die keinem Argument des Thomas aus dem Weg geht und auch die sperrigen Stellen berücksichtigt, ist beeindruckend und zuhöchst lehrreich.

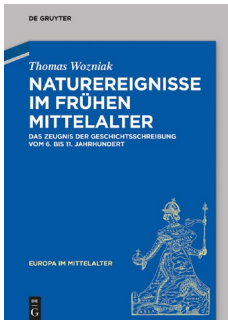
Es geht um einen der wichtigsten Texte der mittelalterlichen Handlungstheorie: Thomas von Aquins erste 21 Quästionen der *prima secundae*, die – so verkündet es der berühmte Prolog – vom Menschen als dem Bild Gottes sprechen will, d. h. vom Menschen, „sofern auch er Ursprung seiner Werke ist – besitzt er doch gewissermaßen freie Entscheidung und Macht über seine Werke“ (3). Den Beginn bilden mit den Quästionen 1–5 die grundsätzlichen Überlegungen zur Zielausgerichtetheit des menschlichen Handelns, in denen sich Thomas eng an der ‚Nikomachischen Ethik‘ des Aristoteles orientiert, aber auch signifikant darüber hinausgeht: Wenn Menschen immer um eines Zieles willen tätig sind, gibt es dann ein letztes Ziel und wenn ja, wie muss es beschaffen sein? Diese Ausführungen

sind von fundamentaler Wichtigkeit für das Verständnis der praktischen Philosophie des Thomas, denn sie betreffen seine teleologisch-eudaimonistische Ethik und gleichzeitig seine spezifisch christliche Interpretation des aristotelischen Letztziels, nach dem alle Menschen streben.

Daran schließen sich – erstmalig in deutscher Übersetzung – die Quästionen 6–17 an, in denen Thomas das (stets Zielgerichtetheit implizierende) Wollen als Spezifikum menschlichen Handelns herausarbeitet und die Rolle des Willens in Bezug auf das, was zum Ziel führt, darlegt – vorausgesetzt natürlich, dass der Wille des Menschen nicht notwendigerweise auf ein bestimmtes Ziel hin determiniert ist. Zu den damit zusammenhängenden Themen gehört die Intention, das Wählen und Beratschlagen, das Einwilligen und immer wieder das Verhältnis des Willens zur Vernunft. Mit den Quästionen 18–21 folgen sodann die im engeren Sinne handlungstheoretischen Überlegungen, in denen Thomas die moralische Qualität einer Handlung an ihrer Vernünftigkeit bemisst und für die nähere Analyse zwischen Gegenstand, Intention und den Umständen eines Aktes unterscheidet. In diesem Zusammenhang wird nicht zuletzt in *quaestio* 19 die bedeutende These von der Gewissensfreiheit vertreten, der zufolge auch ein irrendes Gewissen verpflichtet.

Während der erste Band neben einer kurzen allgemeinen Einführung den lateinisch-deutschen Text enthält, bietet der zweite Band den Textkommentar, der sich aus einem kürzeren theologie- und philosophiegeschichtlichen sowie einem längeren und detaillierten argumentationsanalytischen Teil zusammensetzt. In ersterem versucht JACOBI, die philosophischen Quellen zu beleuchten, auf die Thomas explizit Bezug nimmt: Augustinus, Nemesius von Emesa, Cicero, Dionysius Areopagita – und natürlich immer wieder Aristoteles. Das führt zu interessanten Einsichten in die Arbeitsweise des Thomas und seinen fruchtbaren Umgang mit philosophischen Autoritäten. Den zweiten Teil beschreibt JACOBI selbst treffend mit folgenden Worten: „Dieser Kommentar folgt Thomas Schritt für Schritt. Er lehrt, die Artikel im Ganzen zu studieren, beginnend mit den einführnden Argumenten und geduldig bis zum Artikelende jeden Argumentationsschritt mitdenkend. Wer Thomas ungeduldig liest, nur mit dem Interesse zu sehen, welche Thesen Thomas vertritt, der versäumt, das Beste zu lernen, was man von Thomas lernen kann: erhellende Unterscheidungen zu finden und Thesen zu begründen“ ([44]).

Unter Hinzuziehung der internationalen Forschungsliteratur bietet JACOBI'S Kommentar für das Verständnis des thomanischen Textes eine stupende Fülle an Gedanken, Argumenten und Zusammenhängen, von der sowohl Experten als auch Anfänger uneingeschränkt profitieren werden.



Thomas Wozniak, *Naturereignisse im frühen Mittelalter. Das Zeugnis der Geschichtsschreibung vom 6. bis 11. Jahrhundert (Europa im Mittelalter 31)*. Berlin, Boston, De Gruyter 2020. XXIII, 970 S. 15 Abb. 72 Tab.

Besprochen von Simon Groth:

Bonn, simon.groth@uni-bonn.de

Abgesehen von Arbeiten zu vormodernen Migrationsbewegungen gibt es derzeit wohl kein geschichtswissenschaftliches Thema, bei dem der von Max WEBER auf den Punkt gebrachte Zusammenhang von Untersuchungsgegenstand und den „den Forscher und seine Zeit beherrschenden Wertideen“ deutlicher zutage tritt als bei der Tübinger Habilitationsschrift Thomas WOZNIAKS. Herausgekommen ist ein voluminöses Kompendium frühmittelalterlicher Naturereignisse, das in einem Unterkapitel sogar – gleichfalls hochaktuell – „Epidemische Erkrankungen bei Menschen“ (630–662) berücksichtigt. Auf eine umfangreiche Einleitung (1–71) folgen zwei lange Kapitel zu astronomischen, tektonischen, geomorphologischen und vulkanischen Naturereignissen (73–350) sowie zu extremen Witterungsereignissen (351–548), die jeweils in die einzelnen Phänomene untergliedert sind und in die WOZNIAK zunächst mit einer kurzen naturwissenschaftlichen Erklärung einführt. Mit Hilfe bereits existierender Verzeichnisse von Naturereignissen sowie (vermutlich auch) mittels intensiver Nutzung der Suchfunktion der dMGH summiert er anschließend die historiographischen Belege. Dies ist in der erschöpfenden Fülle – WOZNIAK beschränkt sich nicht auf den kontinentaleuropäischen Raum, sondern integriert gleichsam die irische und immer wieder auch die arabische sowie asiatische Überlieferung – zwar imponierend und seine Korrekturen der oftmals auf Zirkelschlüssen basierenden Listen dürften dankbar aufgenommen werden; von Ausnahmen wie der Diskussion der Berichte über den äußerst harten Winter 1076/77 abgesehen, bietet diese stupende Zusammenstellung jedoch wenig Mehrwert. Denn nur äußerst selten geht WOZNIAK über die einfache Nennung der Belegstelle mit ausführlichem Zitat des Wortlautes in den Anmerkungen und deutscher Übersetzung oder Paraphrase im Fließtext hinaus. Gerade vor dem

Hintergrund der Forschungsschwerpunkte des Autors wünschte man eine alternative (digitale) Form der Publikation dieses Teils als vollumfängliche Materialbasis, während das Buch auf eine qualitative Analyse hätte beschränkt werden können – zumal eine solche Teilauslagerung noch ganz andere Wege der Stoffaufbereitung eröffnet hätte. Redundanzen erhöhen zusätzlich den Umfang, so dass sich dieser Abschnitt nicht für eine durchgehende Lektüre eignet, als Grundlagenarbeit aber zweifelsfrei wertvoll ist.

Der sich anschließende Teil (549–710) ist in analoger Weise verfasst und behandelt die Auswirkungen und Folgen von Naturereignissen, wobei WOZNIAK neben Heuschrecken- und anderen Tierplagen vor allem Lebensmittelknappheit und Hungersnöte in den Blick nimmt. Erst im letzten, vergleichsweise kurzen Kapitel (711–766) wird mit dem Rubrum „Bewältigung, Instrumentalisierung, Darstellungspraxis“ angedeutet, die Quellengrundlage der vorhergehenden Sammlung in ihren Eigenheiten zu diskutieren. Doch abermals steht das Verzeichnen von Belegen – zunächst bezüglich fünf verschiedener Topoi, dann bezüglich verschiedener „Maßnahmen bei Ungunst durch Hungersnot“ – im Vordergrund. Nur en passant – etwa am Beispiel der ‚Annales Fuldenses‘ (740–743) – wird der Aussagegehalt der Quellen tiefergehend problematisiert, ohne allerdings daraus weitergehende theoretische Konsequenzen zu ziehen (dazu lediglich 764–766).

Eine Zusammenfassung mit Ausblick (767–803) und ein nochmals seitenstarker Anhang (805–970) beschließen das Buch. Letzterer stellt neben den üblichen Verzeichnissen tabellarische Listen der Ereignisse, deren Synopse für den gewählten Untersuchungszeitraum sowie Register der Personen, Orte und Quellenstellen bereit. Man darf gespannt sein, ob der von diesem exhaustiven Werk ausgehende Impuls dafür sorgen wird, in einigen Jahren von ‚dem Wozniak‘ zu sprechen oder ob es dabei bleiben wird, dass nicht jede Frage der eigenen Zeit sinnvoll durch die Quellen der Vergangenheit beantwortet werden kann.

Das Mittelalter
Perspektiven mediävistischer Forschung
2022 · Band 27 · Heft 1

Herausgegeben von Isabelle Mandrella
im Auftrag des Präsidiums
des Mediävistenverbandes



Dieses Heft nimmt sich aus unterschiedlichen fachlichen Perspektiven verschiedener akustischer Dimensionen der Literatur, Historiographie, Musik und Kunst des Mittelalters an. So gerät ein bislang wenig beachteter Aspekt der Epoche in den Fokus. Die behandelten Themen reichen von den Klängen des Olifants über das Schweigen der Mystik bis hin zu spätmittelalterlichen Kanzeln.



**UNIVERSITÄT
HEIDELBERG**
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-161-8

