

# Das mittelhochdeutsche Lied, zupfinstrumental begleitet: Spannungsfelder einer historisch informierten Aufführungspraxis

Silvan Wagner

## 0. Vorbemerkungen: Historische oder historisch informierte Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik?

Die New Yorker String Band *The Dust Busters*<sup>1</sup> widmet sich der historischen Aufführungspraxis amerikanischer *folk music* des frühen 20. Jahrhunderts. In diesem Fall kann der Begriff „historische Aufführungspraxis“ tatsächlich wörtlich genommen werden, denn die Orientierung der Band an der historischen Vorlage ist denkbar eng und das musikalische Ergebnis objektiv nachprüfbar originalgetreu. Die Grundlagen dafür führt Eli Smith, der als Sänger der Band auch Banjo, Maultrommel und Harmonium spielt, im Booklet der CD *Old Man Below* aus:

I'm from Greenwich Village, the old home of New York City's folk music scene. [...] We formed our band in 2008 to play old time American string band music in a way that reflected and extended the strong feeling and diversity of sounds that we had found on old commercial and field recordings from as early as the 1920s and 1930s. [...] We cherish opportunities to meet and are humbled by the experience of learning from our elders – the people who are closely linked to older and original sources.<sup>2</sup>

*The Dust Busters* können also auf Basis historischer Tonträger, der lebendigen mündlichen Tradition einer Musikkultur, der sie selbst noch angehören, und eines vergleichbaren Musikbegriffs die 100 Jahre Distanz zu ihren musikalischen Gegenständen überbrücken und eine historische Aufführungspraxis wieder zum Leben erwecken. Hinzu kommt (was Smith nicht erwähnen muss, da es selbstverständlich erscheint), dass *The Dust Busters* auf originale Instrumente zurückgreifen können, die noch spielbar sind, und dasselbe musikalische System (etwa in Bezug auf Harmonik, Metrik, Melodik, Notation, Im-

---

<sup>1</sup> Vgl. <http://thedustbusters.blogspot.de/>. *The Dust Busters* haben sich mit geringfügig geänderter Besetzung unter dem Namen *Down Hill Strugglers* neu formatiert.

<sup>2</sup> Smith 2012, S. 5.

provisation etc.) verwenden wie die historischen Musiker der amerikanischen *old time folk music*.

Um sich nach diesem kontrastiven Beispiel dem eigentlichen Gegenstand dieses Aufsatzes anzunähern: Ausnahmslos jede dieser Verbindungen zwischen Interpret und historischem musikalischen Gegenstand fehlt in Hinblick auf die rezente Wiederaufführung des mittelalterlichen, volkssprachlichen Liedes. Es existieren keine historischen Tonträger mittelalterlicher Musik, und auch mittelbare Zeugnisse – chronikale Nachrichten über musikalische Aufführungen, Einträge in Rechnungsbücher, auch literarische Entwürfe musikalischer Ereignisse – belegen in der Regel lediglich das „Dass“ einer Aufführung, beschreiben aber kaum das „Wie“.<sup>3</sup> Die mündliche Tradition – für die mittelalterliche Musikpraxis von entscheidender Bedeutung<sup>4</sup> – reicht nicht bis in die Gegenwart. Der primär metaphysisch-mathematisch bestimmte Musikbegriff des Mittelalters unterscheidet sich fundamental von einem neuzeitlichen Musikbegriff, der primär akustisch bestimmt ist.<sup>5</sup> Mittelalterliche Instrumente sind zwar überliefert, jedoch in der Regel nicht mehr spielfähig und dienen jedenfalls aufgrund ihres Alters nicht mehr als authentische Klangerzeuger. Nachbauten sind – so grandios die Ergebnisse auch gelingen mögen – letztendlich lediglich interpretierende Komplettierungen von vergleichsweise wenigen physikalischen Messwerten, die ein Instrument nicht vollständig erfassen können. Die musikalische Systematik des Mittelalters schließlich unterscheidet sich grundsätzlich von dem neuzeitlichen westlichen Musiksystem, begonnen bei der Kirchentonalität über das Paradigma der Monodie bis hin zur Notation.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. grundsätzlich Bumke 2002, S. 718-783. Einen Überblick über die historischen Quellen bietet die interpretierende Darstellung bei Dobozy 2005, S. 145-181, mit zahlreichen Verweisen auf weiterführende Forschung.

<sup>4</sup> Vgl. Lug 1983.

<sup>5</sup> Die Alterität mittelalterlicher Musik gilt schon auf akustischer Ebene: „In der Tat ist unsere akustische Umwelt eine grundsätzlich andere als die, die das Mittelalter kannte. Vor allem ist der Geräuschpegel heute wesentlich höher als im Mittelalter, denn vor dem Beginn des industriellen Zeitalters war es selten, dass ein Geräusch einen Lautstärkepegel über 60 Dezibel erreichte“ (Layher 2013, S. 11). Doch der mittelalterliche Musikbegriff unterscheidet sich fundamental von einem modernen, vgl. ausführlich Haas 2007, S. 7-24.

<sup>6</sup> Ausführlich abgehandelt bei Haas 2007.

Angesichts dieser fundamentalen Differenzen ist die Musik des Mittelalters dafür prädestiniert, von der Moderne neu und anders erfunden zu werden<sup>7</sup>, anstatt historisch korrekt wiederaufgeführt zu werden. Und streng genommen fehlen uns gerade in Bezug auf das mittelhochdeutsche Lied die Möglichkeiten, bestimmte Aufführungsformen zu verifizieren.<sup>8</sup> Die Wiederaufführung des mittelalterlichen, volkssprachlichen Liedes ist damit sicherlich ein Extremfall einer um historische Richtigkeit bemühten Musikpraxis – und gerade wegen ihrer Schwierigkeiten eine äußerst reizvolle und bleibende Aufgabe. Allerdings erscheint der Begriff „historische Aufführungspraxis“ hier als unangemessen: Er impliziert eine historische Greifbarkeit, eine Sicherheit des Ergebnisses, die nicht gegeben ist. Gegenwärtig werden in der Forschung vermehrt die Begrifflichkeiten „historisch informierte Aufführungspraxis“ und „historisierende Aufführungspraxis“ verwendet, die den Schwerpunkt zum einen auf das Bemühen um historische Informationen legen – ohne zu implizieren, dass diese Informationen eins zu eins in einer Kopie umgesetzt werden können –, zum anderen den Akt der Herstellung einer historischen Distanz betonen. In seiner Bescheidenheit und Offenheit angemessen für eine musikpraktische Annäherung an das mittelalterliche, volkssprachliche Lied erscheint hier der Begriff „historisch informierte Aufführungspraxis“.<sup>9</sup> Ziel dieses Artikels ist es

---

<sup>7</sup> Vgl. ausführlich Kreuzinger-Herr 2003; explizit für die gegenwärtige Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik vgl. dies. 2000.

<sup>8</sup> Während im lateinischen, geistlichen Bereich eine Kodifizierung etwa des Gregorianischen Chorals bereits im 9. Jahrhundert einsetzt, die Paradigmen der Einheit und Traditionalität der christlichen Kirche starke Normierungsbemühungen freisetzen (deren notenschriftlicher Niederschlag wiederum heute zur historisch verantworteten Rekonstruktion der Musik dienen kann) und mit der christlichen Liturgie nicht zuletzt eine – wenn auch ausdifferenzierte – lebendige mündlich-praktische Tradition als Verbindung zwischen Mittelalter und Moderne vorliegt, setzt eine Kodifizierung der vor allem mündlich tradierten volkssprachlichen Lieder des deutschen Mittelalters erst – zaghaft und alles andere als normierend – im 13. Jahrhundert ein. Eine schriftlich überlieferte Reflexionsebene über musikalische Realisationsweisen (wie etwa liturgische und musiktheoretische Schriften für den Bereich des geistlichen Liedes) existiert für das volkssprachliche Lied nicht. Auch verschwindet der fürstliche Hof als hauptsächliche Trägerinstitution des volkssprachlichen Liedes in der Moderne.

<sup>9</sup> Zum Begriffsverständnis vgl. Jans 2004, S. 93: „Aus der historischen Aufführungspraxis ist mittlerweile die historisierende oder die historisch informierte Aufführungspraxis geworden. Diese relativierende Sprachregelung spiegelt meines Erachtens zweierlei: Erstens wird damit auf den definitiven Verlust des Glaubens an die Möglichkeit verwiesen, historische Praxis authentisch zu rekonstruieren, und zweitens wird die

nicht, normativ einer bestimmten Art und Weise einer „historischen Aufführungspraxis“ des mittelalterlichen Liedes das Wort zu reden, sondern deskriptiv die Spannungsfelder zu skizzieren, zwischen denen sich jede historisch informierte Aufführung des mittelalterlichen Liedes positionieren muss.<sup>10</sup> Dass im Rahmen eines Artikels diese Spannungsfelder nur kurz skizziert werden können und jeweils eine sehr viel detailliertere Untersuchung anzusetzen wäre, ist dabei ein Manko, das zugunsten eines systematischen Überblicks in Kauf genommen wurde. Wie damit zu zeigen sein wird, ist eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes weit entfernt von Beliebigkeit<sup>11</sup>, obwohl historische Information in diesem Fall nicht bedeutet, dass Aufführungsmodalitäten eindeutig zu klären wären.

## 1. Der Gegenstand: Das mittelhochdeutsche Lied

Wenn schon die mittelalterliche Musik im Gesamten schwer greifbar ist, so trifft dies zunächst umso mehr auf das mittelalterliche, volkssprachliche Lied zu, denn es handelt sich keineswegs um einen scharf umrissenen Gattungsbegriff:

„Lied“ ist sowohl ein musik- wie ein literaturwissenschaftlicher Begriff. Im literaturwissenschaftlichen Sinne umfaßt er [...] eine Fülle unterschiedlicher Texte aus allen literarisch greifbaren Epochen. Gemeinsam ist ihnen lediglich, daß sie tatsächlich gesungen wurden oder gesungen werden könnten. [...] Der Begriff ‚Lied‘

---

Freiheit der Interpretinnen und Interpreten mitbedacht, sich in ihren künstlerischen Entscheidungen mehr oder minder fest an den Kanon der historisch verbürgten Anweisungen zu halten.“

<sup>10</sup> Ich versuche dabei eine Systematik von Entscheidungsfeldern zu erstellen, die sich dem modernen Interpreten, der sich historisch informiert, stellen; ich orientiere mich jedoch nicht primär an tatsächlichen derzeit vorliegenden Aufführungsversuchen, deren kritische Diskussion eine komplementäre Herangehensweise an eine eigene Verortung darstellt. Diese spannende Sichtung hat wiederholt und immer wieder aktualisiert Volker Mertens vorgelegt (vgl. etwa Mertens 1998; Mertens 2012), wozu sich der vorliegende Aufsatz als komplementäre Studie begreift.

<sup>11</sup> Diese droht gerade für eine sich lediglich als historisch informiert begreifende Aufführungspraxis: „Die Befreiung [des Eigständnisses, bei der Rekonstruktion auch konstruieren zu müssen] kann leicht zum ‚anything goes‘, zum ‚Alles ist erlaubt‘ werden, und bisweilen bekommt man den Eindruck, dass weniger künstlerische Entscheidungen als merkantiler Erfolg ausschlaggebend sind für eine bestimmte Praxis: Weil es das Richtige nicht gibt, ist das richtig, was sich am besten verkauft“ (Jans 2004, S. 93).

## Das mittelhochdeutsche Lied, zupfinstrumental begleitet

wird seit etwa 1500 außerwissenschaftlich überaus häufig und sehr diffus angewendet.<sup>12</sup>

Zwar nicht als Gattung, doch über seinen sozialen Ort ist das mittelhochdeutsche Lied greifbar:

Liedgut des 12. bis frühen 14. Jhs. ist fast ausnahmslos nur aus dem höfischen Bereich überliefert. [...] Erst seit dem 15. Jh. erscheint das Lied außer in höfisch-adliger auch in stadtbürgerlicher Ausprägung.<sup>13</sup>

Im Unterschied zum lateinischen Lied, dessen Sitz im Leben zwischen Kirche, Kloster und Universität oszilliert, ist der Ort des volkssprachlichen, mittelhochdeutschen Liedes also relativ eindeutig der adelige Hof.<sup>14</sup> Da fast die gesamte deutschsprachige höfische Literatur in Versform abgefasst wurde (Prosa tritt erst im ausgehenden Mittelalter ihren Siegeszug im Bereich der Epik an) und entsprechende Melodien seit dem 13. Jahrhundert überliefert sind, kann fast jeder literarische Text des mittelalterlichen Hofes als Lied betrachtet werden – insofern er gesungen aufgeführt wurde.

Und hier beginnen die Spannungsfelder einer historisch informierten Aufführungspraxis: Dass mittelhochdeutsche Literatur nicht privat gelesen, sondern im adeligen Kreis vorgetragen wurde, ist weitgehend unstrittig<sup>15</sup>; doch gestaltet sich dieser Vortrag singend oder sprechend? Die spärlichen Bezeichnungen der Ausführenden als Sänger oder Sprecher, die topische Formel *singen und sagen* für den literarischen Vortrag, überhaupt das gesamte mittelhochdeutsche Vokabular für den Vortrag ist nicht trennscharf und wird von den Quellen grundsätzlich synonym verwendet.<sup>16</sup> Hinzu kommt, dass in den mittelalterlichen Handschriften oftmals lediglich der Text überliefert ist, nicht aber die (evtl.) korrespondierende Melodie, die Teil der mündlichen Überlieferung sein konnte (analog auch zu modernen Liederbüchern, die oftmals lediglich den Text und ggf. noch Akkordsymbole verschriftlichen). Auch ist die musikalische Praxis des Mittelalters von dem Phänomen der Kontrafaktur gekennzeichnet, so dass eine Melodie für viele unterschiedliche Texte Verwendung finden konnte, nicht aber grundsätzlich eine organische Einheit mit genau einem Text eingeht:<sup>17</sup> Ein mittelalterlicher Sänger, der über ein breites

---

<sup>12</sup> Brunner 2007, S. 420f.

<sup>13</sup> Brunner 2007, S. 422.

<sup>14</sup> Vgl. dazu ausführlich Bumke 2002, S. 595-717.

<sup>15</sup> Vgl. ausführlich Green 1994.

<sup>16</sup> Vgl. Dobozy 2005, S. 21.

<sup>17</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 52-54.

Melodienrepertoire verfügte, konnte ohne großen Aufwand jeden versifizierten mittelhochdeutschen Text auf eine Melodie applizieren, die mit der Form der Dichtung korrespondiert. Und da die mittelhochdeutsche Literatur gerade formal (also in Bezug auf Metrum, Rhythmus, Reim etc.) stark traditionell und topisch ausgerichtet ist, trifft dies auf fast alle Texte zu; entsprechend kann fast die gesamte volkssprachliche Literatur des Mittelalters als Lied betrachtet werden – insofern sie gesungen aufgeführt wird.

Eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes ist entsprechend auch deswegen ein Sonder- und Extremfall, weil der moderne Interpret seinen Gegenstand im Akt der Interpretation erst erzeugt:<sup>18</sup> Noch vor einer historisch informierten Partiturinterpretation (wie sie der klassische Gegenstand einer historisch informierten Aufführungspraxis ist) steht oftmals die Herstellung einer entsprechenden Partitur.<sup>19</sup>

Vielleicht lässt sich der diffuse Gegenstand des mittelhochdeutschen Liedes besser durch eine Definitionsweise nach Zentrum und Peripherie greifen: Sicherlich gesungen – wahrscheinlich neben auch rezitierenden Aufführungsvarianten<sup>20</sup> – wurde die strophische Lyrik im engeren Sinne, allen voran der Minnesang, die Kreuzzugslyrik der Spruchsang und – mit fließenden Über-

---

<sup>18</sup> Vgl. Arlt, S. 11f. Das korrespondiert mit dem mittelalterlichen Musikverständnis, das nicht von fertigen Werken ausgeht: „gegenüber einem häufig gebrauchten Werkverständnis – das Werk liegt vor und wird als Gegebenheit analysiert und interpretiert – [liegt] im Mittelalter das Gewicht auf dem Herstellungs- und Handlungsprozess [...], der entweder ‚Musik‘ *in fieri* – die Zeit in der wir singen oder musizieren – als *opus* gestaltet oder nach Ablauf dieser Handlungsakte zu einem *opus* führt“ (Haas 2007, S. 19).

<sup>19</sup> Freilich haben wir auch – vor allem im 15. Jahrhundert – Handschriften, die Noten und Text in mehr oder weniger fester Kombination präsentieren (etwa die beiden Handschriften des Werkes Oswalds von Wolkenstein oder das Lochamer-Liederbuch). Doch auch hier bleiben viele Fragen etwa der Textverteilung offen, ganz zu schweigen von der Varianz der Überlieferung hinsichtlich Text und Musik. Diese Varianz ist bei den beiden Haupthandschriften A und B Oswalds von Wolkenstein besonders gut zu beobachten: Beide Handschriften sind Autorhandschriften (d.h. sie wurden von Oswald selbst in Auftrag gegeben und wahrscheinlich überwacht) und überliefern dennoch viele Varianten in Text und Melodie; dieser Befund kann nicht durch Überlieferungsfehler erklärt werden, sondern indiziert die serielle Ästhetik der mittelhochdeutschen Literatur, deren ‚Werke‘ in Varianten vorliegen. Die erste Aufgabe für einen historisch informierten, modernen Interpreten ist entsprechend, sich für eine Variante der Überlieferung zu entscheiden oder aber selbst eine Mischversion herzustellen.

<sup>20</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 24f.; 60.

gängen im Spätmittelalter – das sog. ‚Volkslied‘<sup>21,22</sup> Auch das geistliche, volks-sprachliche Drama des Mittelalters ist nachweisbar ab dem 13. Jahrhundert<sup>23</sup> von gesungenen Partien mitbestimmt, die sich auch als Lieder verselbständigen konnten. Und selbst die Epik konnte, wie immerhin sieben überlieferte Epenmelodien aus dem Mittelalter belegen<sup>24</sup>, gesungen aufgeführt werden, auch wenn diese Interpretationsmöglichkeit vielleicht nicht ihre vornehmliche Aufführungsform darstellt.

*Das* mittelhochdeutsche Lied entpuppt sich also bei näherem Besehen als bereits in sich disparater Gegenstand, der im Spannungsfeld zwischen Lyrik, Dramatik und Epik verortet ist. Eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes tut entsprechend gut daran, nicht zuerst nach eindeutigen Rezepten der Realisation zu suchen, als vielmehr sich der weiteren Spannungsfelder bewusst zu werden, zwischen denen das mittelhochdeutsche Lied verortet war und auch bei seiner historisch informierten Wiederaufführung neu zu verorten ist.

## 2. Spannungsfelder des mittelhochdeutschen Liedes und seiner heutigen musikalischen Interpretation

### 2.1 Musiktheorie versus Musikpraxis

Mit dem Terminus Musik – *musica* – wird im Mittelalter nicht primär (wie heute) eine bestimmte Menge auditiver Ereignisse bezeichnet, sondern eine akademische Reflexionsform u.a. dieser Ereignisse.<sup>25</sup> Als Teil der *septem artes*

---

<sup>21</sup> Der problematische Begriff des Volksliedes bezeichnet dabei eine künstlerisch weniger komplexe Form des gesungenen Gedichts, die in der alten Forschung mit einer anonymen Urheberschaft verbunden und erklärt wurde. Diese Differenzierung (Volkslied autorlos, Kunstlied mit Autor) ist nicht mehr aufrechtzuerhalten, ebenso wenig wie eine direkte Verbindung zwischen Autorfunktion und Qualität einer Dichtung.

<sup>22</sup> Einen Überblick über dieses Zentrum des mittelhochdeutschen Liedes bieten (in moderner Notenschrift, also bereits interpretierender Übertragung) Moser/Müller-Blattau 1968 und – etwas breiter fokussiert – Taylor 1964. Für eine historisch informierte Beschäftigung mit den Liedern ist sicherlich ein Studium der jeweiligen Handschriften unabdingbar.

<sup>23</sup> Vgl. die in den *Carmina Burana* überlieferten Melodien zum sog. *Großen Benediktbeurer Passionspiel*.

<sup>24</sup> Vgl. Brunner 1970. Über frühe historisch informierte Aufführungsversuche reflektiert Müller 1993.

<sup>25</sup> Vgl. Haas 2007, S. 16.

*liberales* nimmt Musik eine Mittlerstellung zwischen Mathematik und Physik ein:

„Musik“ ist demnach das Gebiet, das sich dann besprechen lässt, wenn ein mathematischer Aspekt (*numerus*: die Zahl) und ein physikalischer (*sonus*: der Ton) als Ausgangspunkt gewählt werden.<sup>26</sup>

Damit ist die Proportion die zentrale Größe der Musik des Mittelalters; Proportion kann hörbar werden durch Schwingungsverhältnisse von Körpern, sichtbar durch Größenverhältnisse bei Bauwerken oder dem menschlichen Körper, messbar und planbar durch geometrische Verhältnisse etwa auf Bauplänen, errechenbar durch Abstandsverhältnisse bei Himmelskörpern – und all das kann im Mittelalter als Musik begriffen werden.<sup>27</sup>

Die aus dem Mittelalter überlieferten musiktheoretischen Texte gehören allesamt zu diesem Diskurs: Das mittelalterliche schriftliche Nachdenken über Musik beschäftigt sich mit Fragen wie etwa: Wie ist das Verhältnis der Elemente zueinander beschaffen? Welche Zyklen ergeben die Mondphasen im Verhältnis mit dem Wechsel von Tag und Nacht? Wie ist die Zusammensetzung der Körpersäfte bei einem gesunden Menschen bestimmt? Wie ist der Gesang der Engel beschaffen? Und u.a. auch: Wie können ideale, gottgefällige, mathematisch korrekte Proportionen durch die Menschliche Stimme oder durch Instrumente hörbar gemacht werden? In keiner Weise aber beschäftigt sich der schriftliche Musikdiskurs des Mittelalters aber mit Fragen wie: Welche Spieltechnik verwende ich für Lauteninstrumente? Wie kann die agogische Gestaltung einer Monodie ohne notierten Rhythmus ausgeführt werden? Wie gestalte ich eine instrumentale Begleitung eines Liedes? Die spekulative Musiktheorie des Mittelalters formuliert normativ und stets orientiert an der Schöpfungsordnung Gottes, nicht aber deskriptiv und orientiert an einer nur zu vermutenden Musikpraxis der Zeit. Dies wird erst im Spätmittelalter musiktheoretisch überhaupt bemerkt und problematisiert; der Pariser Musiktheo-

---

<sup>26</sup> Haas 2007, S. 55.

<sup>27</sup> Bestimmend ist für das gesamte Mittelalter die Dreiteilung der Musik durch Boethius, die im *Didascalicon* des Hugo von Sankt Victor knapp zusammengefasst wird: „Es gibt drei Arten von Musik: die Musik des Universums, die des Menschen und die der Instrumente. [...] Die Musik des Universums existiert in den Elementen, in den Planeten und in den Zeiten [...]. Die Musik des Menschen existiert im Körper, in der Seele und in der Verbindung von beiden. [...] Die Instrumentalmusik besteht teils im Schlagen, wie auf Trommeln und Saiten, teils im Blasen, wie von Flöten und Orgeln, und teils in der Stimme, wie bei Gesängen und Liedern“ (Hugo von Sankt Victor 1997, S. 177-179).

retiker Johannes de Grocheio kritisiert im 14. Jahrhundert den auf Boethius aufbauenden Musikbegriff, der die mathematische Proportion zum Zentrum hat:

Einige teilen die Musik in drei Geschlechter ein: [...] Ein Geschlecht nennen sie bezüglich einer Welt-Musik, ein anderes bezüglich einer menschlichen, das dritte aber bezüglich einer instrumentalen. Mit Welt-Musik bezeichnen sie eine durch die Bewegung der Himmelskörper verursachte Harmonie, mit der menschlichen das rechte Maß der Komplexion im menschlichen Körper, welches wegen der besten Mischung der Elemente in ihm besteht. Mit der instrumentalen aber bezeichnen sie diejenige Musik, welche von den Klängen der entweder natürlichen oder künstlichen Instrumente her vorhanden ist. Diejenigen aber, welche so einteilen, erdichten entweder ihre Aussage oder wollen den Pythagoreern oder anderen mehr gehorchen als der Wahrheit oder kennen Natur und Logik nicht. Vorher nämlich sagen sie allgemein, die Musik sei eine Wissenschaft von dem zahlbezogenen Klange. Die Himmelskörper bringen aber bei der Bewegung keinen Klang hervor, wiewohl dies die Alten geglaubt haben [...]. Auch findet man in der menschlichen Komplexion eigentlich keinen Klang.<sup>28</sup>

Anstatt mathematischer Proportionen betrachtet Johannes – eine absolute Ausnahme in der mittelalterlichen Musiktheorie – die tatsächlich gespielte und erklingende Musik seiner Zeit:

Sagen wir also, daß die Musik, welche die Leute in Paris gebrauchen, auf drei Hauptglieder, wie man sieht, zurückgeführt werden kann. Ein Glied nennen wir bezüglich einer einfachen oder bürgerlichen Musik, welche wir volkstümliche Musik nennen; ein anderes bezüglich einer zusammengesetzten oder regelhaften oder kanonischen Musik, welche man gemessene Musik nennt. Das dritte Geschlecht aber ist dasjenige, welches aus diesen beiden hervorgebracht wird und zu welchem diese beiden gleichwie zu etwas Besserem angeordnet werden. Es wird kirchlich genannt und ist zum Lobe des Schöpfers bestimmt.<sup>29</sup>

Die „einfache oder bürgerliche Musik“ (*musica simplex*) ist dabei der Bereich höfischer Musikpraxis, in dem das mittelalterliche, volkssprachliche Lied verortet werden könnte. Mit Johannes' Musiktraktat läge also eine unschätzbare Quelle für die historisch informierte Interpretation auch mittelhochdeutscher Lieder vor (die Vorbildfunktion der französischen Hofkultur auf den deutschsprachigen Raum würde Übertragungen durchaus ermöglichen) – wenn er sich nicht im Folgenden stark traditionell in Systematisierungen und Normierungen erschöpfen würde, die eine tatsächliche historische Interpretationspraxis

---

<sup>28</sup> Rohloff [Hg.] 1972, S. 123.

<sup>29</sup> Rohloff [Hg.] 1972, S. 125.

wieder aus dem Blick verlieren: Auch Johannes beschreibt nicht etwa eine höfische Praxis des volkssprachlichen Liedes, sondern präsentiert Überlegungen zu einer musiktheoretisch angemessenen (proportionalen!) Konzeption höfischer Musik (etwa die angemessene Kombination von Stoffen und Tonarten).

Das ist für uns bedauerlich, aber keineswegs ein Fehler Johannes' oder gar ein Unvermögen des gesamten Mittelalters: Robert Lug hat in seinen Studien zur „mündlichen Musik des Mittelalters“<sup>30</sup> die gut nachvollziehbare Theorie entwickelt, dass die gesangliche und instrumentale Praxis der Musik des Mittelalters in erster Linie mündlich tradiert wurde; dies trifft im Besonderen auf die höfische Musik des Adels zu – auf das mittelhochdeutsche Lied also –, die als laikales Phänomen nicht der klerikalen (schriftlichen) Reflexion unterliegt. Analog zu moderner Rockmusik werden die entscheidenden Kategorien eines Liedes (etwa ‚Gefühl‘, ‚Seele‘, ‚Flow‘) mündlich tradiert und nicht verschriftlicht<sup>31</sup>, und hier wie dort unterliegt die entsprechende Praxis nicht automatisch den Qualitätskategorien der schriftlich konzipierten und reflektierten Musik<sup>32</sup> (für die Moderne: der ‚klassischen Musik‘ und einem entsprechenden Studium; für das Mittelalter: der Kirchenmusik und einer entsprechenden artistischen Ausbildung).<sup>33</sup>

Die Kritik an einem überkommenen, spekulativen Musikbegriff bei Johannes belegt jedenfalls (ebenso wie sein letztendliches Festhalten daran) die breite Kluft zwischen schriftlicher Musiktheorie und praktisch ausgeübter, ‚mündlicher‘ Musik im Mittelalter; da unser verifizierbares Wissen über mittelalterliche Musik aber ausschließlich aus dem ersten Bereich entammt, muss sich ein moderner Interpret des mittelhochdeutschen Liedes (das zur praktisch ausgeübten, ‚mündlichen‘ Musik gehört) immer wieder im Spannungsfeld zwischen Musiktheorie und Musikpraxis entscheiden, wobei wir bei letzterer

---

<sup>30</sup> Vgl. v.a. Lug 1983.

<sup>31</sup> Vgl. Lug 1988.

<sup>32</sup> Damit sei in keiner Weise ausgesagt, dass diese ‚mündliche Musik‘ keinen Qualitätsanforderungen unterläge: Sie werden lediglich nicht schriftlich dokumentiert und reflektiert. Auf der anderen Seite ist auch die ‚klassische‘ Ausbildung gekennzeichnet von mündlicher Tradition und wird nur zum Teil verschriftlicht (was ebenso für die mittelalterliche *ars musica* gilt). Mündlichkeit ist damit die grundsätzlich wichtigere Tradierungsform von Musik – doch lediglich die schriftliche Seite der Tradierung ist uns überliefert im Falle vormoderner Musik. Zur Volksmusik als Teil des mittelhochdeutschen Liedcorpus' seit dem 15. Jhd. vgl. Taylor 1964, S. 64f.

<sup>33</sup> Zu einem ähnlichen Vergleich von Minnesang und HipHop vgl. Würtemberger 2009.

lediglich von deren Existenz und Relevanz wissen. Sicherlich falsch im Sinne der historisch informierten Aufführungspraxis wäre eine Eins-zu-eins-Übertragung aller normativen Bestimmungen der theoretischen Musikspekulation auf die höfische Musikpraxis, deutet doch bereits der Begriff Johannes für die höfische Musik – *musica simplex* – eine Distanz zum schriftlich formulierten Regelwerk an. Wo genau und inwieweit diese Distanz aufbricht, wissen wir allerdings nicht. Andererseits ist die Trennung von schriftlicher Musiktheorie und mündlicher Musikpraxis im Mittelalter keineswegs auch personell (wie tendenziell in der Moderne): Die Spielleute der mündlich-höfischen Musikpraxis sind zugleich Akademiker, die den artistischen Bildungsweg zuvor durchlaufen haben.<sup>34</sup> Es lassen sich somit Argumentationsgrundlagen finden sowohl für eine starke Orientierung an der schriftlich überlieferten Musiktheorie als auch für eine Skepsis ihr gegenüber. Dieses Spannungsfeld gilt grundsätzlich und bestimmt alle weiteren Spannungsfelder, die noch für eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes ausgeführt werden können.

## 2.2 Text versus Musik

Im Lied wird Text mit Musik verbunden. Für eine Interpretation stellt sich dabei die Frage nach dem Primat: Ist das mittelhochdeutsche Lied in erster Linie Textkunst oder Musikkunst? Dient die Melodie der Textkommunikation oder ist der Text vor allem Klangmedium? Sind künstlerisch-interpretative Entscheidungen auf Basis des Textes oder der Musik zu treffen?

Heuristisch können im Bereich des mittelhochdeutschen Liedes Beispiele für beide Sichtweisen gefunden werden: Auf der einen Seite steht der mittelhochdeutsche Epengesang, bei dem ein- und dieselbe Melodie – stets wiederholt – die musikalische Grundlage für viele tausend Verse Text bietet;<sup>35</sup> hier steht sicherlich der Text im Vordergrund, der die Epenmelodie lediglich als Transportmittel verwendet. Auf der anderen Seite steht ein Phänomen, von dem Johannes de Grocheio in seinem bereits zitierten Traktat berichtet:

Die *ductia* ist ein textloses, mit zierlichem Taktschlag gemessenes Tonstück. Ich sage textlos, weil, wenn sie auch mit der menschlichen Stimme ausgeführt und durch Figuren dargestellt werden kann, sie dennoch nicht mit Buchstaben beschrieben

---

<sup>34</sup> Vgl. Haas 2007, S. 98; zum mittelhochdeutschen Spielmann ausführlich vgl. Dobozy 2005.

<sup>35</sup> Vgl. dazu etwa die Rekonstruktion des *Nibelungenliedes* durch Eberhard Kummer (Kummer 2006).

werden kann, da sie von Buchstaben und Text frei ist. Mit rechtem Taktschlag sage ich aber, weil die Schläge sie und die Bewegung des Ausführenden messen und den Sinn des Menschen zu zierlicher Bewegung nach der Kunst, die man Tanzen nennt, anregen und überhaupt seine Bewegung in Duktien und Chortänzen messen.<sup>36</sup>

Jenseits von dieser logisch zu erschließenden Vorherrschaft des Textes einerseits und der Musik andererseits beherrscht aber ein sehr einseitiges theologisches Verdikt die mittelalterliche Diskussion um das Primat des Textes oder der Musik: Der Kirchenvater Augustinus problematisiert in seiner für das Mittelalter äußerst einflussreichen Schrift *confessiones* den menschlichen Gesang, der nur allzuoft gerade durch seine Schönheit von der Versenkung in den (hier wie selbstverständlich religiösen) Textinhalt ablenken würde; in der Form einer Rede an Gott und im Rahmen einer kritischen Abrechnung mit allen ästhetischen Dimensionen, die Augustinus als potenzielle Ablenkung von Gott erachtet, kritisiert er auch die Musik:

Die Genüsse des Ohrs haben mich hartnäckiger umgarnt und unterjocht, aber du hast die Fesseln gelöst und mich befreit. Auch heute, ich gebe es zu, höre ich die Klänge, die dein Wort lebendig macht, mit ein wenig Wohlbehagen, wenn eine angenehme und ausgebildete Stimme sie singt. [...] Zuweilen aber will ich diesen Trug zu energisch vermeiden und fehle durch zu große Strenge. Das geht so weit, daß ich manchmal allen Wohl laut der süßen Gesänge, mit denen wir die Psalmen Davids begleiten, von meinen Ohren lieber fernhalten will, auch von denen der Gemeinde; ich erinnere mich dann, daß mir oft erzählt worden ist, der Bischof Athanasius von Alexandria habe gesagt, der Psalmenvorbeter solle die Stimme nur so maßvoll anheben, daß er mehr rezitiert als singt. Erwinnere ich mich aber der Tränen, die ich damals in der Anfangszeit, als ich meinen Glauben wiedergewann, beim Anhören der Kirchengesänge vergossen habe, und wie mich auch heute zwar nicht der Gesang selbst, wohl aber sein Inhalt bewegt, so muß ich wiederum den großen Nutzen dieser Einrichtung anerkennen, vorausgesetzt, man singt diese Lieder mit klarer Stimme und passender Melodieführung. [...] Wenn es mir aber geschieht, daß mich doch mehr der Gesang als sei Inhalt bewegt, dann bekenne ich, daß ich sündige und Strafe verdiene; dann möchte ich den Sänger lieber nicht hören.<sup>37</sup>

Augustinus kommt zu einem eindeutigen Ergebnis: Bei aller Schönheit der Musik muss diese sich dem Text und der Textvermittlung unterordnen. Dieses Primat des Textes wird von kirchlicher Seite durch das gesamte Mittelalter immer wieder wiederholt, und auch gegenwärtige akademische Überlegungen

---

<sup>36</sup> Rohloff [Hg.] 1972, S. 137.

<sup>37</sup> Augustinus 1989, S. 286f. [10, XXXIII, 49-50].

zu einer historisch informierten Aufführungspraxis greifen diesen Aspekt gerne heraus.<sup>38</sup> Zu bedenken wäre dabei allerdings dreierlei: Es ist erstens fraglich, ob sich die höfische Kultur so selbstverständlich einer klerikalen Regel unterwirft, die in ihrer Argumentation – die Musik soll nicht ablenken vom Wort Gottes – zudem kaum auf die primär weltlichen Inhalte des mittelhochdeutschen Liedes zutrifft (noch dazu eine Regel, die auch im klerikalen Bereich offenbar relativ frei ausgelegt wird, wie die Melismatik der mittelalterlichen Kirchenmusik belegt). Zweitens kennt die höfische Kultur keine grundsätzliche Trennung, die mit der modernen Differenzierung von E- und U-Musik vergleichbar wäre und bedient beide Rezeptionsbedürfnisse, Unterhaltung und Versenkung; der höfische Minnesang etwa bietet einerseits faszinierende, komplexe Texte, die zur interpretativen Vertiefung einladen – andererseits ist er von einer Serialität und Topik bestimmt, die durchaus vergleichbar ist mit entsprechenden Aspekten moderner Pop-Musik, die ein funktionales Nebenbei-Hören ermöglicht. Drittens spricht die grundsätzliche Unabhängigkeit der musikalischen von der textlichen Form (wie sie sich schon plakativ in der weitverbreiteten Praxis der Kontrafaktur niederschlägt) für eine Eigenständigkeit der musikalischen Seite, die auch als Selbstwert rezipiert werden konnte.<sup>39</sup>

Dies bedeutet keineswegs, dass eine historisch informierte Aufführungspraxis den Primat der musikalischen Seite zuerkennen müsste – nur ist die Entscheidung zwischen den Polen Musik oder Text durch eine Sichtung der historischen Quellen noch nicht herbeigeführt.

### 2.3 Unbegleitet versus begleitet

Es existieren keine außerliterarischen Angaben über die Art und Weise der Liedaufführung und damit auch keine als historische Quelle zu wertenden Angaben zu einer möglichen Liedbegleitung. Breit belegt sowohl ikonographisch als auch literarisch ist die Beteiligung von Instrumentalisten an denjenigen höfischen Ereignissen, die auch für das mittelhochdeutsche Lied den Sitz im Leben stellen: Fest und Gastmahl. Neben Blasinstrumenten und Schlagwerk sind es vor allem Saiteninstrumente (und hier in erster Linie Zupfinstrumente), die im Zusammenhang mit der höfischen Feier auftauchen, wie Astrid Eitschberger in ihrer breit angelegten Studie *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters anhand der Instrumente harpfe,*

---

<sup>38</sup> Vgl. etwa Mertens 2012.

<sup>39</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 53; Mertens 1998, S. 112.

*smalwe, smbiūt, clie, psalterium, rotte, vetich, lire, monochordum, fidel, organiston, zitöle* und *lotte* ausführt.<sup>40</sup> Exemplarisch sei die Auswertung Eitschbergers des Tristanromans in Bezug auf das Repertoire der Harfe aufgeführt:

Anhand von Tristans erstem Auftritt mit der Harfe an Markes Hof läßt sich einiges über den Ablauf solcher Auftritte und das Repertoire entnehmen. Tristan beginnt mit einem präludierenden Vorspiel, mit dem er die Harfe und deren Stimmung testet [...]. Darauf stimmt er die Harfe entsprechend seinen Erfordernissen [...], danach erprobt er sie nochmals mit einem Vorspiel [...]. Erst dann kommt er zur Aufführung des ersten Stückes, des Leichs von der Geliebten Gralands [...], der rein instrumental gespielt wird [...]. Es folgt ein zweiter Leich, der Leich von Thisbe [...], der mit einer instrumentalen Einleitung beginnt [...]; die Singstimme kommt erst in dem für sie angemessenen Zeitpunkt dazu [...]. Da an vielen anderen Stellen explizit von gleichzeitigem Gesang mit Harfenbegleitung die Rede ist [...], sehe ich hier keinen Anlaß zu langen Spekulationen, ob Tristan vielleicht mit dem Harfenspiel aufhört, wenn er zu singen beginnt.<sup>41</sup>

Das Ende von Eitschbergers Ausführungen zu Tristans Konzert lässt anklingen, dass die Forschung bestimmt ist von einem harten Kampf um die angemessene Lesart jeder literarischen Textstelle, die vor dem heutigen Hintergrund auf instrumental begleiteten Gesang verweist: Das instrumental begleitete Lied ist in der Moderne der Normalfall, so dass in der Tat Vorsicht geboten ist, diese Selbstverständlichkeit auf das Mittelalter zu übertragen;<sup>42</sup> zu bedenken wäre hierbei etwa die rein vokale, monodische Praxis des Kirchengesangs und sicherlich auch das Fehlen einer dur-moll-basierten Harmonielehre, die schon die Konzeption von Liedmelodien auf eine akkordische Begleitung hin ausrichtet<sup>43</sup> (zu dieser Problematik vgl. auch 2.4 und 2.5). Und bei näherem Besehen sind zumindest einige der Belegstellen Eitschbergers keineswegs so eindeutig als Indizien für instrumental begleiteten Gesang zu verstehen: Oftmals ist nicht sicher nachzuweisen, dass Harfe und Stimme gleichzeitig erklingen, wenn etwa von *harpfen unde singen* die Rede ist. Denkbar (und etwa auch bei Oswald von Wolkenstein notenschriftlich belegt) wären auch

---

<sup>40</sup> Vgl. Eitschberger 1999, S. 12-94. Es werden die mittelhochdeutschen Instrumentennamen verwendet, da im Einzelnen nicht immer klar zu entscheiden ist, welches Instrument damit bezeichnet wird.

<sup>41</sup> Eitschberger 1999, S. 22f. Zur Rolle der (Zupf-) Musik im Tristanroman vgl. auch Schlechtweg-Jahn 2010.

<sup>42</sup> Vgl. Mertens 2012, S. 349-325.

<sup>43</sup> Vgl. – jedoch differenziert – Taylor 1964, S. 61.

instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele, ohne dass notwendigerweise auch der Gesang selbst instrumental begleitet würde.<sup>44</sup>

Es ist damit sehr wahrscheinlich, dass im Mittelalter Gesang instrumental begleitet werden konnte (schon der biblische Topos des zum eigenen Gesang Harfe schlagenden Davids ist aufgrund seiner Prominenz in der mittelalterlichen Kunst ein Indiz für diesen Sachverhalt); es können allerdings keine gesicherten Aussagen darüber getroffen werden, ob dies eher Ausnahme oder Normalfall darstellt. Wenn sich eine historisch informierte Aufführungspraxis für eine instrumentale Gesangsbegleitung entscheidet, so steht sie jedenfalls vor dem Problem, dass keinerlei Hinweise auf eine Begleitungsweise im Mittelalter überliefert sind, geschweige denn etwa schriftliche Notate einer instrumentalen Gesangsbegleitung. Insofern zieht eine Entscheidung im Spannungsfeld ‚unbegleitet versus begleitet‘ zugunsten einer instrumental begleiteten Liedinterpretation einige weitere Spannungsfelder nach sich.

## 2.4 Monodie versus Diaphonie

Das mittelhochdeutsche Lied ist von Monodie<sup>45</sup> bestimmt. Die daraus resultierenden Interpretationsprobleme (die schon das unter 2.3 ausgeführte Spannungsfeld berühren) fasst Ronald Taylor zusammen:

Mit Ausnahme mehrstimmiger Lieder wie derjenigen Oswalds von Wolkenstein enthalten die Minnesängerhss. eine alleinstehende melodische Linie ohne Begleitung [...]. Wenn wir uns also an den Buchstaben der Überlieferung halten wollten, [...] so müßten wir eine rein monodische, unbegleitete Vortragsweise annehmen. Nun wissen wir aus der mittelalterlichen Literatur sowie aus Illustrationen in den Hss. und aus erhaltenen Skulpturen, daß es eine blühende Instrumentalmusik gegeben hat, die den Gesang wie den Tanz begleitete und die vor allem von weltlichen Musikern gepflegt wurde. [...] Was wir aber niemals wissen können, ist, was und wie die Musiker der Zeit tatsächlich gespielt haben. Und da die Minnesängerhss. keine musikalische Begleitung überliefern, so müssen wir von vornherein zugestehen und klarmachen, daß jegliche moderne Begleitung, ob vokal oder instrumental, ob melodischer, harmonischer oder rhythmischer Art, nichts als eine Hypothese sein kann.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ausführlich zu Realisierungsmöglichkeiten instrumentaler Vor-, Zwischen- und Nachspiele vgl. Binkley 1978, S. 53-64. Kritisch zu instrumentalen Zwischenspielen äußert sich etwa Gossen 2004.

<sup>45</sup> Monodie ist im mittelalterlichen Gebrauch nicht zu verwechseln mit der Monodie der Florentiner Camerata, die sich zum Rezitativ weiterentwickeln wird und gerade als instrumental begleitetes, von Affektenlehre gekennzeichnetes Lied definiert ist.

<sup>46</sup> Taylor 1964, S. 59f.

Wenn man sich also für eine instrumentale Begleitung des mittelhochdeutschen Liedes entschieden hat, steht man vor dem musikalischen Nichts, denn eine Begleitungspraxis, deren Existenz jedenfalls wahrscheinlich ist, ist Teil einer vollständig verlorenen mündlichen Musiktradition (vgl. 2.1). Was an einsehbaren Quellen bleibt, sind die musiktheoretischen Schriften der *ars musica*, der kirchlich geprägten und theologisch ausgerichteten Musikspekulation, und der schriftlich überlieferten klerikalen Musikpraxis. Das sich hieraus ergebende Bild ist nicht gerade ermutigend: Die kirchliche, liturgische Musik ist über Jahrhunderte von (unbegleiteter) Monodie bestimmt,<sup>47</sup> die Anfänge einer artifiziellen Mehrstimmigkeit (erstmalig greifbar Ende des 9. Jahrhunderts in der *Musica Enchiridis*)<sup>48</sup> und die darauf aufbauende Lehre der Diaphonie (gleichbedeutend mit der Konzeption einer zweiten Stimme, also einer Begleitung melodisch-linearen Begleitung der Monodie) sind bis ins 12. Jahrhundert hinein zaghaft und vorsichtig: Stets orientiert an dem Diktum der Harmonie (musiktheoretisch ausgedrückt: möglichst einfacher Zahlenverhältnisse) gelten eigentlich nur die Intervalle Prim (1:1) und Oktave (2:1) als rein, gefolgt von Quinte (3:2) und Quarte (4:3). Darauf aufbauend entwickeln sich die artifiziellen Techniken des Quint- oder Quart-Organons und des Borduns, auf deren Anwendung auch andeutungsweise die mittelhochdeutsche Literatur verweist.<sup>49</sup> Dieser Befund einer über lange Zeit stark eingeschränkten artifiziellen Diaphonie – verbunden mit dem Bild eines einfachen, ja einfältigen Mittelalters vor allem im außerkirchlichen Bereich<sup>50</sup> – hat in der historisch informierten Aufführungspraxis dazu geführt, dass bei instrumentaler Begleitung des mittelhochdeutschen Liedes übervorsichtig lediglich Prim- oder Oktavbewegungen vorgeschlagen wurden:

Alle Melodien sind selbstverständlich auch auf beliebigen Instrumenten ausführbar. Sehr schön klingt es zum Beispiel, wenn Gesang und dazu oktavierendes Instrument unisono gehen. Auch wechselweiser (vokal-instrumentaler, solistisch-chorischer) Vortrag sind oft sehr eindrücklich. Ist ein gezupftes Saiteninstrument vorhanden, so wirkt es besonders in prägnant rhythmisierten tänzerischen Stücken sehr reich, wenn neben der Singstimme oder dem Melodieinstrument nur gerade die betonten Noten gezupft werden. In Weisen solchen Charakters darf man auch Schlagwerk einfügen.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Vgl. dazu ausführlich Gülke 1998, S. 28-91.

<sup>48</sup> Vgl. Walter 1994, S. 234-238.

<sup>49</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 59-64.

<sup>50</sup> Vgl. etwa Frei 1961, S. 48.

<sup>51</sup> Frei 1961, S. 49.

Die Aufführungshinweise des Aufsatzes aus dem Jahr 1961 entsprechen den oftmals übervorsichtigen, am Ideal eines „leeren“ Klanges orientierten Ergebnissen der frühen historisch informierten Interpretation des mittelhochdeutschen Liedes, werden aber auch heute noch aufgegriffen<sup>52</sup>, zumal die Argumente für eine entsprechende Begleitung nicht schlicht von der Hand zu weisen sind: Die monodisch-horizontale Anlage des mittelhochdeutschen Liedes wird nicht durch eine vertikale Ästhetik des Zusammenklangs gestört; die menschliche Stimme kann durch den homophonen Instrumentalklang verstärkt werden (eine Praxis, die auch im klerikalen Rahmen angewandt wurde); der gesungene Text kann durch Instrumentaleinsatz akzentuiert werden; der Prim- oder Oktavklang kollidiert in keiner Weise mit den artistischen Idealen reiner Harmonie. Freilich lassen sich stets auch Gegenargumente finden: Der Aspekt der Störung reiner Monodie kollidiert vielleicht eher mit einem romantischen Mittelalterbild der Reinheit und Einfachheit als mit der auch im höfischen Bereich hochkomplexen mittelalterlichen Kultur selbst. Vielleicht kann der Vielschichtigkeit der vertonten Liedtexte auch eine Vielschichtigkeit ihrer musikalischen Darbietung entsprechen; Verstärkung der menschlichen Stimme ist eine zweischneidige Sache, da etwa bei einer Begleitung mit Blasinstrumenten schnell die Verständlichkeit des gesungenen Textes leidet (vgl. 2.2), bei einer zupfinstrumentalen Begleitung der Aspekt der Verstärkung durch den sofort decrescendierenden Klang aber überhaupt in Frage steht; eine Akzentuierung bestimmter Textstellen ist allein durch die menschliche Stimme ebenso gut zu erreichen und bedarf keiner instrumentalen Ausführung; und mit der Beschränkung auf Prim- oder Oktavbewegungen – selbst mit der Beschränkung auf Quint- und Quartbewegungen oder der artistischen

---

<sup>52</sup> Ein Grund dafür ist sicherlich auch die für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik grundlegende Tendenz dasjenige zu ignorieren, das nicht verifiziert werden kann, die Thomas Binkley ausführt: „Wissenschaftler haben oft die Tendenz, sich Forschungsbereichen zuzuwenden, in denen präzises Wissen angewandt werden kann und gesicherte Erkenntnis möglich ist. Das ist verständlich; denn in diesem Fall können Fakten die Basis der Schlüsse bilden – Schlüsse, die über eine Interpretation der Fakten hinausführen –, und diese Schlüsse können wieder an den Fakten verifiziert werden. Wenn eine in diesem Sinne geschulte Person in ein Gebiet gerät, wo nur wenig Tatsachen gesichert sind, hat sie zwei Möglichkeiten: entweder nur sehr vage Schlüsse zu ziehen, also sich auf das zu beschränken, was in den gesicherten Tatsachen begründet ist, oder aber sich Überlegungen hinzugeben, die nicht mehr entsprechend verifiziert werden können. Und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der einstimmigen Musik des Mittelalters überwiegt eindeutig das erstere.“ (Binkley 1978, S. 33).

Organum- und Borduntechniken – würde man die höfische Kunst wie selbstverständlich der klerikalen Kultur unterstellen – der klerikalen Kultur allerdings, nach deren Urteil die höfische, volkssprachliche Literatur im Allgemeinen sowieso als vom Gotteswort ablenkende Lügengeschichten eingestuft und abgelehnt wird.<sup>53</sup>

Überhaupt ist die Sichtweise auf die artistische Mehrstimmigkeit des Mittelalters als Neuerung und Ausdifferenzierung, die über die einfache Musik des *usus* der mündlichen Musik hinausgehe, grundsätzlich ein Missverständnis; Peter Gülke führt dies im Vergleich der klerikalen Musik mit dem „*usus*“ des einfachen Volkes<sup>54</sup> im Frühmittelalter aus:

Zu diesen [einheimischen Elementen] gehörte gewiß auch die sogenannte ‚Diaphonie‘, ein – wörtlich übersetzt – ‚Auseinanderklingen‘, wie man es in volkstümlichen Formen mehrstimmigen Improvisierens pflegte. Hier muß ausdrücklich betont werden [...]: Nicht die Erfindung der Mehrstimmigkeit schlechthin war die Leistung der Kleriker des 9. und 10. Jahrhunderts [...], sondern die Ansätze zum mehrstimmigen Komponieren. [...] Das Gegenüber einer vorhandenen mehrstimmigen Praxis zu einer bewußt auf Einstimmigkeit eingeschränkten Kirchenmusik und einer rigoros begrenzenden Theorie [legen] den Gedanken einer Synthese nahe [...]. [E]ntscheidend war der Entschluß, die ‚wild‘ improvisierte Mehrstimmigkeit theoretisch zu fassen und so als kompositorische Möglichkeit zu legitimieren.<sup>55</sup>

In dieser Sichtweise erscheint die nicht-artistische, mündliche ‚Volksmusik‘ des Mittelalters als von einer selbstverständlichen Mehrstimmigkeit gekennzeichnet, die die klerikale, schriftliche *ars* auf ihre normative Art und Weise mühsam in die Schranken des musiktheoretisch Erlaubten zu weisen sucht. Die v.a. weltlich orientierte, nicht-artistische und zum Großteil mündliche Musik des adeligen Hofes – das mittelhochdeutsche Lied – ist irgendwo zwischen diesen beiden idealtypischen Polen zu situieren. Damit kann die übervorsichtige Empfehlung Freis für eine instrumentale Begleitung des mittelhochdeutschen Liedes auch argumentativ umgekehrt werden: Wenn schon in

---

<sup>53</sup> Zur klerikalen Ablehnung speziell der außerklerikalen Musik der Spielleute vgl. Gülke 1994, S. 117-120. Zur topischen Ablehnung des laikalen Hofes im Allgemeinen und vulgärsprachlicher Literatur im Besonderen durch den Klerus vgl. Bumke 2002, S. 583-596. Grundsätzlich wäre es allerdings ahistorisch, diesen klerikalen Stimmen für den hoch- und spätmittelalterlichen weltlichen Hof allzu großes Gewicht beizumessen.

<sup>54</sup> Gülke 1998, S. 94.

<sup>55</sup> Gülke 1998, S. 94f.

der ersten schriftlichen Konzipierung artistischer Mehrstimmigkeit in der *Musica Enchiriadis* des 9. Jahrhunderts die klerikale Monodie durch eine Begleitstimme diaphon überformt wird, die marginal auch die Intervalle Sekund und Terz erlaubt, so ist im 12. und 13. Jahrhundert, außerhalb kirchlichen Hoheitsgebietes und jenseits einer schriftlichen Organisationsweise von Mehrstimmigkeit mit einem sehr viel freieren Umgang mit einer Liedbegleitung zu rechnen.<sup>56</sup> Nichtsdestotrotz bleibt freilich auch die Unterscheidung monodische oder diaphonische Begleitstimme ein Spannungsfeld, in dem nur der einzelne Interpret zu einer Entscheidung gelangen kann.

## 2.5 Einstimmige versus mehrstimmige Begleitung

Statt einer einstimmigen, in sich monodischen Begleitung kann auch eine mehrstimmige Begleitung erwogen werden, für die freilich im hochmittelalterlichen Bereich überhaupt keine theoretische Basis gefunden werden kann. Stattdessen existiert eine augenscheinliche und nur schwer ignorierbare praktische Basis: Die überlieferten Saiteninstrumente des Mittelalters. Während der einsaitige Monochord (der allerdings auch mehrsaitige Realisationsformen erfahren hat) das Lieblingsinstrument der Musiktheorie darstellt (aufgrund der hervorragenden Veranschaulichungsmöglichkeiten mathematischer Schwingungsverhältnisse)<sup>57</sup>, dominieren in der höfischen Praxis mehrsaitige Zupf- und Streichinstrumente wie die Harfe, die Fidel, die Leier und Lauteninstrumente. Es erschiene als merkwürdige Selbstbeschränkung, wenn Musiker des Hochmittelalters diese Instrumente bei Liedbegleitung ausschließlich einstimmig eingesetzt hätten, eine Selbstbeschränkung, die sich letztendlich wieder nur auf eine klerikale Musiktheorie berufen könnte, die nicht selbstverständlich auf die höfische Musikpraxis zu übertragen ist (vgl. 2.4). Spielpraktisch ist das mehrsaitige und damit auch mehrstimmige Spiel auf mehrsaitigen Instrumenten naheliegend bis hin zur technischen Notwendigkeit, wie Ronald Taylor am Beispiel der Fidel herausgearbeitet hat (die im Hochmittelalter aufgrund ihres flachen Steges „für breite harmonische Effekte beinahe geeigneter zu sein [scheint] als für das Herausholen einer melodischen Linie“<sup>58</sup>); auch schon beider frühmittelalterlichen Leier scheint dies der Fall gewesen zu

---

<sup>56</sup> Einen Einblick in seine Begleitungspraxis, die über Organon- und Borduntechniken auch freiere Improvisationstechniken umfasst, bietet Binkley 1978, S. 64-74.

<sup>57</sup> Vgl. dazu ausführlich Waesberghe o.J., S. 82-91.

<sup>58</sup> Taylor 1964, S. 62.

sein.<sup>59</sup> Scheint hier ein mehrstimmiger Bordun wahrscheinlich zu sein, ist bei Instrumenten mit willkürlich verkürzbaren Saiten aber auch eine differenziertere Begleitharmonik möglich. Je mehr man eine (zweifelloso gegebene) instrumentaltechnische Hochkultur und eine musikantische Eigendynamik der Spielleute in den Blick nimmt (die als in der Regel von weltlichem und kirchlichem Recht Ausgeschlossene<sup>60</sup> kaum artistischen Normen verpflichtet gewesen sein dürften), desto wahrscheinlicher erscheint eine auch differenziertere mehrstimmige Begleitpraxis des mittelhochdeutschen Liedes. Für den harmonischen Aufbau der mehrstimmigen Begleitung gilt grundsätzlich dasselbe wie für die Diaphonie (vgl. 2.4): Oktaven, Quinten und Quartan können sicherlich eine mehrstimmige Begleitung zusammenstellen, die auch nach den Idealen der Musiktheorie kaum Anstoß erregen könnte. Doch spielpraktisch ist damit das Ende nicht erreicht: Da Griffwechsel auf jeden Tonwechsel der begleiteten Melodie unwahrscheinlich sind (da etwa bei Melismen technisch ungeheuer schwierig und entweder mit schwerfälligen Quart-, Quint- und Oktavparallelgängen oder aber mit großen Tonsprüngen verbunden) differenziert eine Begleitung die Monodie des Liedes in Haupt-, Neben- und Durchgangstöne aus,<sup>61</sup> was dem linearen Charakter der Monodie tendenziell widerspricht und ihre horizontale Logik durch vertikale „Einkerbungen“ konterkariert (vgl. dazu auch 2.6). Auch wird es bei akkordischer Begleitung schnell notwendig, auch Intervalle jenseits von Oktave, Quinte oder Quarte mit einzubeziehen, da einzelne Saiten grifftechnisch nicht entsprechend verkürzt oder gedämpft werden können. Hier kommen Terzen und Sekunden ins Spiel, was kirchentonale kaum zu rechtfertigen ist. Robert Taylor betont allerdings zurecht (und dies auf Basis der notenschriftlichen Überlieferung des mittelhochdeutschen Liedes), dass es neben der kirchentonalen Monodie zeitgleich auch eine auf außerkirchliche, pagane Traditionen aufbauende Dur-Moll-Monodie existiert, die auf eine harmonische Begleitung durch Terzen und Sexten angelegt ist; das mittelhochdeutsche Lied partizipiere an beiden Möglichkeiten.<sup>62</sup> Diese Differenzierung ist reizvoll und kann auch den belegbaren Einsatz von Terzen und Sexten erklären; eine kategorische Aufteilung in kirchentonale-unbegleitet und

---

<sup>59</sup> Ausführlich zur von Eberhard Kummer anhand eines Nachbaus der sog. ‚Trossinger Leier‘ entwickelten Spielweise, die u.a. grundsätzlich mehrstimmig funktioniert, vgl. Wagner 2009.

<sup>60</sup> Ausführlich und differenziert vgl. Dobozy 2005, S. 33-84.

<sup>61</sup> Streng genommen geschieht dies aber schon am Beginn der artifiziellen Mehrstimmigkeit im Organon der *Musica Enchiridis*.

<sup>62</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 48-52 (v.a. S. 50).

dur-moll-tonal begleitet erscheint mir aber als wiederum zu idealtypisch-akademisch für die höfische Praxis gedacht. Auch hier eröffnet sich lediglich ein Spannungsfeld, das je spezifische Entscheidungen erfordert.

## 2.6 Freie Rhythmik versus Metrik

Die Unterscheidung zwischen glatttem und gekerbtem Raum hat als soziologische Differenzierung zweier grundsätzlicher Arten Raum zu besetzen Bekanntheit erlangt.<sup>63</sup> Eigentlich aber geht sie nicht auf Gilles Deleuze und Félix Guattari zurück, sondern ist von Pierre Boulez entliehen, der anhand der Begrifflichkeiten zwei grundsätzliche Raumarten der Musik unterscheidet:

Im Prinzip sagt Boulez, daß man in einem glatten Zeit-Raum besetzt, ohne zu zählen, während man in einem gekerbten Zeit-Raum zählt, um zu besetzen.<sup>64</sup>

Diese Differenzierung beschreibt ein Spannungsfeld des mittelhochdeutschen Liedes präzise: Das Spannungsfeld zwischen freier Rhythmik und fester Metrik. Beides sind ganz grundlegende Komponenten mittelalterlicher Musik, die in unseren entsprechenden Mittelalterbildern nicht stärker auseinanderfallen könnten: Auf der einen Seite das sphärische, esoterische, ruhige Mittelalter eines glatten musikalischen Raumes und auf der anderen Seite das tänzerische, gesellige, laute Mittelalter eines gekerbten musikalischen Raumes. Diese divergenten Richtungen (für die sich in der Regel recht einseitig heutige Musikgruppen entscheiden) haben durchaus ihre historische Begründung: der glatte musikalische Raum etwa in der mittelalterlichen Vorstellung einer ewigen Sphärenharmonie oder aber (christlich reformuliert) des ewigen Engelsgesangs, in deren bzw. dessen ständigem Fluss einzustimmen dem Menschen gegeben ist; der gekerbte Raum etwa in der höfischen Repräsentationsfunktion von Musik, deren Aufgabe es nicht zuletzt ist, viele Menschenleiber auf ein und denselben Rhythmus einzustimmen. Das mittelalterliche Lied ist entsprechend von beiden Tendenzen geprägt: Die Modalrhythmik etwa bietet insgesamt sechs grundlegende Metren, die jeweils über ein komplettes Lied gelegt werden und dieses entsprechend mit vertikalen Schwerpunkten einkerben, so dass ein tänzerischer Grundcharakter entsteht. Daneben existieren Lieder in freier Rhythmik, Monodien, die im Stile etwa eines klerikalen Introitus ohne erkennbare Regelmäßigkeit in einem horizontalen Fluss dahinfließen und ihre Rhythmik ganz aus den Gegebenheiten des Textes ziehen, jedoch

---

<sup>63</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 2006.

<sup>64</sup> Deleuze/Guattari 2006, S. 436.

keiner übergeordneten Metrik gehorchen. Zunächst sind die mittelalterlichen Lieder in diesen Dualismus leicht einzuordnen (besonders in Handschriften des 15. Jahrhunderts, die bereits über die Notationsmittel verfügen, genaue Rhythmen zu notieren – bisweilen aber offensichtlich darauf verzichten zugunsten einer Tonaneinanderreihung gleicher Notenwerte); ein Spannungsfeld ergibt sich erst, wenn man erwägt, beide grundsätzlichen Möglichkeiten einer rhythmischen Gestaltung miteinander zu vermengen: Es kann sehr reizvoll sein, auf die Suche nach metrischen Elementen, nach Einkerbungen, in freirhythmischer Musik zu gehen, ebenso wie umgekehrt: freirhythmische Elemente in modalrhythmischer Musik aufzufinden bzw. zu ermöglichen. Diese gezielte Suche, das zunächst künstliche Erzeugen eines Spannungsfeldes hat auch eine erkenntnistheoretische Grundlage: Es ist gerade dann Skepsis geboten, wenn sich ein mittelalterliches Phänomen (hier: die agogische Gestaltung des mittelalterlichen Liedes) aus der Perspektive der Moderne allzu dichotomisch in zwei unterschiedliche Mittelalterbilder ausdifferenziert (hier: das esoterisch-kontemplative bzw. das lebensfroh-feierwütige Mittelalter), die kaum miteinander in Verbindung zu bringen sind. Ähnlich wie bei den Dichotomien finsternes/buntes Mittelalter oder blutrünstiges/gewalt-vermeidendes Mittelalter liegt die Wahrheit wahrscheinlich in einer paradoxen Bestätigung beider Antithesen stets zur selben Zeit (einen goldenen Mittelweg gibt es bei Dichotomien nicht). Dass es letztendlich eine Projektion unserer modernen Kategorien ist, die heute nicht zusammen denkbar sind, im Mittelalter aber offensichtlich in einem gemeinsamen Raum auftraten, belegen schon die Liedersammlungen: Hier versammeln sich undifferenziert ‚modalrhythmische‘ und ‚freirhythmische‘ Lieder, so dass die beiden so unvereinbar erscheinenden Assoziationsräume ‚halliges Gewölbe‘ bzw. ‚Marktplatz‘ für eine kontemplativ-glatte bzw. eine tänzerisch-gekerbte Musik in eins fallen.

Dies macht die Kategorien glatt versus gekerbt nicht obsolet, aber vielleicht dynamischer. Letztendlich hängen ästhetische Entscheidungen einer historisch informierten Aufführungspraxis in diesem Spannungsfeld von der primären Orientierung am Text oder an der Musik ab (vgl. 2.2): Wieder idealtypisch formuliert, unterstützen Einkerbungen einen musikalischen Sinn, Freirhythmik dagegen einen textuellen Sinn. Auch fließt die Instrumentenwahl unweigerlich mit ein: Schlag- und Zupfinstrumente können leichter einen gekerbten Raum aufbauen (gerade bei mehrstimmiger Begleitung, vgl. 2.5) als Streich- und Blasinstrumente, die wiederum für einen glatten Raum prädestiniert erscheinen. Freilich weiß jeder Musiker auch, dass diese Tendenzen keine Festlegungen sind, sondern lediglich den eigenen Standort in einem Span-

nungsfeld aufzeigen, das noch jeder Menge interpretativer Entscheidungen bedarf.

## 2.7 Solistisch versus Ensemble

Wie schon die exemplarischen Ausführungen zum Auftritt Tristans im Tristanroman zeigen (vgl. 2.3), ist literarisch der solistische Liedvortrag belegt, bei dem der Sänger sich ggf. selbst begleitet. Hier gilt es zu erwägen, dass diese Fokussierung auf den einen Ausführenden zum einen der Figurenzeichnung geschuldet ist – im Tristanroman sollen Tristan bzw. Isolde jeweils als hervorragende Musiker dargestellt werden, eben nicht aber als Teil einer Gruppe – zum anderen aber auf dem biblischen Vorbild des sich selbst solistisch begleitenden David referiert.

Aus Rechnungsbüchern und durch Bilder ist das Zusammenwirken von mehreren Musikern breit belegt.<sup>65</sup> Wir wissen allerdings oftmals nicht, ob die zusammen abgebildeten Musiker und Sänger auch gemeinsam musizieren – oftmals fungieren mittelalterliche Bilder nicht als Abbildungen von realem Geschehen, sondern (ähnlich wie die spekulative Musiktheorie) als Darstellungsformen eines systematisch geordneten Ideals.<sup>66</sup> Gerade bei bildhaften Darstellungen zupfinstrumentaler Begleitung ist oftmals nur ein einziger Ausführender abgebildet, der zugleich singt,<sup>67</sup> oder aber eine Begleitung eines Sängers durch nur einen einzigen Lautenisten.<sup>68</sup> Lieder mit Rollenverteilung (etwa Dialoglieder) legen die Ausführung durch mehrere Sänger nahe, die ggf. auch chorisch gesungen haben; bestimmte musikalische Formen (wie etwa der Kanon) verlangen dies sogar zwingend. Je mehr Beteiligte eine Liedrealisation erfährt, desto wahrscheinlicher ist schon aus Lautstärkegründen die Beteiligung auch mehrerer Instrumentalisten. Fast zwingend ist dies bei Liedern, zu denen getanzt wurde (vgl. dazu auch 2.8). Überhaupt ist Lautstärke geradezu ein Qualitätsmerkmal höfischer Musik, will man den literarischen Quellen Glauben schenken, die oftmals lediglich die exorbitante Lautstärke muskali-

---

<sup>65</sup> Vgl. Dobozy 2006, S. 145-195; eine Anthologie von spätmittelalterlichen Bildern mit mehreren Musikern bietet Bowles o.J.

<sup>66</sup> Vgl. dazu etwa den bei Frei 1961, S. 51, abgebildeten Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert, auf dem – säuberlich getrennt – drei Musikerguppen abgebildet sind: Sänger, Bläser und Zupfer mit Schlagwerk.

<sup>67</sup> Vgl. etwa die Abbildung bei Bowles o.J., S. 49 oben, aus dem 15. Jahrhundert, auf der ein Sänger sich selbst auf der Gitarre begleitet.

<sup>68</sup> Vgl. etwa die Abbildung bei Waesberghe o.J., S. 181 oben, aus dem 14. Jahrhundert, auf der ein Edelmann einen den Gesang eines anderen auf Quinterne begleitet.

scher Darbietungen betonen.<sup>69</sup> Eine Subsumierung mehrerer Zupfinstrumente ist freilich für eine Lautstärkeakkumulation weniger geeignet als beispielsweise die Wahl von Blas- und Schlaginstrumenten.

Hinzu kommen noch Erwägungen ganz anderer Art: Die Beteiligung vieler unterschiedlicher Instrumente bei der Begleitung einer Monodie gibt die Möglichkeit, bei der Instrumentierung zu variieren und somit klanglich Abwechslung in die Performanz zu bringen; hinzu kommt die eigentümliche Ästhetik, die historische Instrumente kommunizieren und die nicht selten aus der Aufführung mittelalterlicher Musik instrumentales Theater machen (vgl. dazu auch 2.8). Von wissenschaftlicher Seite aus wird beides – sicherlich nicht zu unrecht – regelmäßig kritisiert: Der Einsatz vieler (auch etwa orientalischer) historischer Instrumente führt schnell zu einem Exotismus, der sicherlich als modernes Phänomen eine ahistorische Störung für eine historisch informierte Aufführung des mittelalterlichen Liedes bedeutet;<sup>70</sup> und der Drang nach Abwechslung ist eher dem modernen Musikgeschmack und –markt geschuldet und geht insbesondere an der Ästhetik der Monodie ahistorisch vorbei.<sup>71</sup> Allerdings ist auch der Genuss an Abwechslung und Vielschichtigkeit von Unterhaltungsmedien für die höfische Kultur des Hochmittelalters nicht einfach grundsätzlich zu negieren, wie die topische Betonung einer Vielzahl unterschiedlicher Kunstgenüsse in literarischen Festbeschreibungen sowie die analoge Ausgestaltung vieler Bilder höfischer Lustbarkeit belegen.<sup>72</sup>

## 2.8 ‚klassisches‘ Konzert versus Event

Eng mit dem eben skizzierten Spannungsfeld verwandt ist die Frage nach der Aufführungsform: Wird ein Konzert im klassischen Sinne angestrebt oder aber ein Mittelalterevent? Um es kurz zu machen: Ahistorisch sind beide Möglichkeiten, die unsere Gesellschaft idealtypisch bereithält. Analog zu den unter 2.6 angestellten Überlegungen gilt auch hier: Einen Mittelweg gibt es zunächst nicht, beide Formen müssten aber paradoxerweise für das Mittelalter deckungsgleich gedacht werden, was unserer Kultur jedoch als unmögliche Aufgabe erscheint. Die bürgerliche Musikkultur der Moderne spaltet Musik in

---

<sup>69</sup> Vgl. Obermayer 1984, S. 29-38.

<sup>70</sup> Vgl. dazu Haug 2012, die freilich nicht den Einsatz etwa arabischer Instrumente kritisiert, sondern deren exotistische Verzerrung in der Rezeption. Dies verweist auf ein grundlegendes Problem historisch informierter Aufführungspraxis: Ein historisches Publikum wird niemals erzeugbar sein.

<sup>71</sup> Vgl. dazu etwa Gossen 2004, v.a. S. 88f.

<sup>72</sup> Vgl. Bumke 2002, S. 301-313.

U- und E-Musik auf und stellt entsprechende Handlungsskripte bereit: Ernst-hafte Musik wird stumm, bewegungslos, informiert und distanziert rezipiert, Unterhaltungsmusik wird singend und tanzend undistanziert mitperformiert oder aber als Stimmungsgeber gebraucht bzw. ignoriert. Schon das obige Zitat Johannes' de Grocheio zur *ductia* (vgl. 2.2) belegt, dass beide Handlungsskripte in Bezug auf mittelalterliche Musik zusammenzudenken wären; wie wenig durchlässig beide Handlungsskripte heute allerdings sind, erfährt der moderne Interpret regelmäßig, wenn er etwa auf einem Konzert die Zuhörer – orientiert am Sitz im Leben des mittelhochdeutschen Liedes: der höfischen Feier – bittet, sich zuvor auch Essen und Trinken zu holen und sich gut zu unterhalten, oder wenn er umgekehrt auf einem Mittelalterevent versucht, Feinheiten der Interpretation rezipierbar zu machen.

Häufiger sicherlich findet sich eine historisch informierte Aufführungspraxis im Rahmen einer reflektierten und distanziert-informierten Rezeption wieder – zum Teil gar im akademischen Rahmen der bestinformierten Mediävistik selbst. Eine Aufführung des mittelhochdeutschen Liedes, das (etwa durch Verwendung von außermusikalischen Unterhaltungsmedien, Gewandung, Essen und Trinken etc.) Eventcharakter anstrebt, steht unter dem Generalverdacht, völlig ahistorisch moderne Unterhaltungsbedürfnisse zu befriedigen und dafür ggf. mittelalterliche Melodien zu vereinnahmen. Dass dies – etwa unter dem Label Mittelalterrock – heute sehr oft der Fall ist, bedeutet nicht, dass eine Gestaltung des mittelhochdeutschen Liedes als Event notwendigerweise einer historisch informierten Aufführungspraxis entgegensteht.<sup>73</sup> Ganz im Gegenteil: Die ‚klassische‘ Herangehensweise der historisch informierten Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes an den Erkenntnissen der Literatur-, Sprach- und Musikwissenschaften deckt nur einen geringen Teil dessen ab, was als der historische Sitz im Leben gelten darf. Um die höfische Feier in ihrer Komplexität zu erfassen, bedarf es mindestens ebenso sehr Erkenntnissen der Regional- und Landesgeschichte, der Kunstgeschichte, Rechtsgeschichte, Sportwissenschaft, Religionswissenschaft, Theaterwissenschaft, Politikwissenschaft, Sozialwissenschaft – sprich: Des gesamten Kosmos heute ausdifferenzierter Geistes- und Kulturwissenschaften. Dies ist

---

<sup>73</sup> Vgl. dazu etwa Kuhn 1977, S. 1: „Diese Lieder und Sprüche wurden ja nicht vorgetragen wie das ‚Lied‘ des 19. Jahrhunderts, im Konzertsaal, vor einem auf Kunst gestimmten, sie als Bildungsbesitz gebrauchenden Publikum, sondern eher wie die heute artistisch-subjektiv wiederbelebten ‚songs‘, in engagierten, diskutierenden, sich bekämpfenden Gebrauchsgruppen, schwebend zwischen kollektiver Unterhaltung und Aufreizung zur Praxis.“

sicherlich nicht menschenmöglich – bedeutet aber, dass dasjenige, was wir historisch informierte Praxis nennen, in der Regel mit Musik und Text zwei Komponenten herausgreift und dominant setzt, die für eine tatsächliche historische Aufführung des mittelhochdeutschen Liedes sicherlich nicht die einzigen und teilweise nicht die wichtigsten Komponenten waren. Jede noch so musikalisch und textlich fragwürdige Lieddarbietung im Rahmen eines noch so historisch desinteressierten Mittelalterevents macht einige Aspekte des mittelhochdeutschen Liedes zumindest erfahrbar, die bei einer akademischen Aufführung in der Regel unerfahrbar bleiben (und sei es lediglich der direkte Zusammenhang zwischen Kunst und Geld, der bei der Auftragskunst des Mittelalters unweigerlich gegeben ist, obwohl er heute regelmäßig dem historisch informierten Musikmarkt zum Vorwurf gemacht wird)<sup>74</sup>.

Dieses Spannungsfeld ist nicht auflösbar, denn ein Aspekt disqualifiziert schließlich beide Herangehensweisen als ahistorisch: Das Mittelalter hat seine eigene Kunst niemals als ‚mittelalterlich‘ empfunden. Da dieses Problem unlösbar ist, ist ein Oszillieren zwischen der reflexiv-distanzierten Rezeptionsweise des ‚klassischen‘ Konzertes und dem unkritisch-unmittelbaren Erlebnis des Events vielleicht der sinnvollste Umgang damit, um in der unauflösbaren Spannung dazwischen historisch informierte Aufführungspraxen zu entwickeln.

## 2.9 Wieder-Uraufführung versus Aufführung aus der musikalischen Tradition

Als letztes in der sicherlich erweiterbaren Reihe von Spannungsfeldern soll noch ein Spannungsfeld skizziert werden, das in der Regel dem historisch informierten Interpreten nicht bewusst ist – gerade aufgrund seiner historischen Orientierung: das Spannungsfeld zwischen Entstehung und Tradition eines Liedes.

Am Beispiel der Lieder Walthers von der Vogelweide – etwa am berühmten *Palästinalied* – kann dieses Spannungsfeld gut veranschaulicht werden: Wie selbstverständlich suchen historisch informierte Interpreten, mit allen Komponenten einer Wiederaufführung möglichst nahe an die Entstehungszeit des Textes im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts heranzukommen. Lesbare Notationen liegen jedoch erst mit dem 14. Jahrhundert vor<sup>75</sup>, und bei anderen

---

<sup>74</sup> Vgl. etwa Gossen 2004.

<sup>75</sup> Vgl. Brunner/Müller/Spachtler [Hg.] 1977, S. 50f. Dies gilt – mit wenigen Ausnahmen – grundsätzlich für alle Lieder des 13. Jahrhunderts, vgl. Bumke 2002, S. 779.

Melodien Walthers ist die Tradition bis ins 17. Jahrhundert nachweisbar und zum Teil auch erst ab dem 16. Jahrhundert überhaupt greifbar.<sup>76</sup> Hinzu kommt, dass wir zwar aus dem 15. Jahrhundert und – schon mit starken Abstrichen – aus dem 14. Jahrhundert viele Informationen zu Instrumenten und deren Spielweise, über Begleitmöglichkeiten bis hin zu konkreteren Aufführungshinweisen haben (auch wenn diese doch oftmals wenig detailliert sind), gerade aus dem frühen 13. Jahrhundert aber so gut wie alles fragwürdig ist. In der Regel sind also Rekonstruktionen der Klanglichkeit im 13. Jahrhundert Kompilationen aus historisch zum Teil sehr unterschiedlich zu verortenden Einzelaspekten, begonnen beim Notentext selbst über den Liedtext, die Instrumente, Gesangstechnik, ggf. Verzierungstechnik und Harmonik. Dieser Hiat zwischen Ziel – Wiederaufführung möglichst der Uraufführung – und Weg – Anleihen aus historisch erst später greifbaren Musikrealitäten – erscheint dann wie selbstverständlich als Problem, dem etwa mit künstlichen „Rückentwicklungen“ – dem Erschließen eines vermuteten Originals – begegnet wird. Aber es ist keineswegs notwendigerweise das Ziel einer historisch informierten Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes, dessen Uraufführung wiederaufzuführen (auch wenn dies sicherlich ein wichtiges – wenn auch unerreichbares – Ziel bleibt). Das mittelhochdeutsche Lied bildet mitunter eine 400-jährige Tradition aus (in Einzelfällen und verwandelt als Volkslied sogar bis ins 20. Jahrhundert – man denke etwa an *All mein gedanken die ich hab*), die sich sicherlich gegenüber einer vermuteten Uraufführung verändert hat, aber deswegen in keiner Weise weniger interessanter Gegenstand einer historisch informierten Aufführungspraxis wäre. Der Blick auch auf die Tradition anstatt lediglich auf die Uraufführung dürfte einige Spannungsfelder neu perspektivieren und vielleicht auch zu entspannen helfen (vgl. etwa 2.3, 2.4, 2.5). Zumindest dem Vorwurf des Eklektizismus würde sich eine entsprechende Bemühung seltener stellen müssen, da die notwendigen Grundlagen und Informationen für eine historisch informierte Aufführung für die Zeit des Spätmittelalters oder gar der Frühen Neuzeit deutlich besser greifbar wären als für das Hochmittelalter.

---

<sup>76</sup> Bei der Frage nach der Lebendigkeit einer musiktextlichen Tradition gilt es freilich im Einzelfall zu unterscheiden, vgl. Bumke 2002, S. 780: „Neidharts Lieder sind sicherlich auch im 14. und 15. Jahrhundert noch gesungen worden. [...] In einigen Fällen ist es sicher, daß man bei der Niederschrift der Lieder nicht mehr an Vortrag und Aufführung gedacht hat. In der Würzburger Walther-Reinmar-Sammlung (E) sind die Reimbindungen in einer Weise zerstört, daß die Texte nicht mehr laut gelesen oder gesungen werden konnten.“

Vielleicht kann sogar schließlich die sekundäre Tradition – sprich: die eigene Vergangenheit – der historisch informierten Aufführungspraxis für diese von Interesse und Gegenstand werden: In der Regel werden die frühen Versuche einer Wiederbelebung des mittelhochdeutschen Liedes (etwa im 19. Jahrhundert durch Annette von Droste-Hülshoff<sup>77</sup>) lediglich als falsche Ansätze abgelehnt;<sup>78</sup> doch sie könnten auch selbst als historische Zeugnisse einer bestimmten Art von ‚mittelalterlicher‘ Musik wiederaufgeführt werden – analog etwa zur Wiederaufführung des Gründungsgeschehens der historischen Aufführungspraxis überhaupt: der Rekonstruktion der Mendelssohn’schen Fassung von Bachs Matthäuspassion aus dem Jahr 1848 durch Christoph Spering und *Das Neue Orchester*.<sup>79</sup>

### 3. Anstatt einer Zusammenfassung: Ein historisch informiertes Plädoyer für mehr Toleranz

Der Diskurs der historisch informierten Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes ist mitunter hässlich abschreckend. Es scheint bisweilen, als ob die Gemüter bei divergenten Ansichten je höher gehen würden, desto spekulativer der jeweilige Gegenstand der Wahrheit ist.<sup>80</sup> Will man einsteigen in eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes, so gewinnt man auf dieser Basis schnell den Eindruck, im Dschungel der so hochentschiedenen wie divergenten Meinungen sich nur falsch positionieren zu können, da der geheimnisvolle Quellenkanon, der die so divergenten historischen Informationen stützt, äußerst schwer aufzutreiben und einzusehen ist. Erst bei näherer Beschäftigung wird offensichtlich, dass dieser Quellenkanon deswegen schwer greifbar ist, weil er nicht in dieser Form existiert, sondern eine lose Sammlung weniger, äußerst verstreuter Einzelaspekte darstellt, die zum einen ständig re-zitiert werden, zum anderen aber jeweils vieldeutig und interpretationsbedürftig sind. Gerade die hochentschiedensten Meinungen der historisch informierten Aufführungspraxis entpuppen sich als

---

<sup>77</sup> Vgl. dazu Fellerer 1952.

<sup>78</sup> Vgl. etwa – mit Beispielen aus dem 20. Jahrhundert – Mertens 2012, S. 337-342.

<sup>79</sup> Vgl. dazu <http://www.musik-heute.de/2813/affekt-und-emotion-bemerkungen-zu-mendelssohns-einrichtung-der-matthaeus-passion-von-johann-sebastian-bach/>

<sup>80</sup> Speziell für das monodische Lied vgl. Bagby 2008, S. 44f., dessen Aufsatz stellenweise selbst auch Beispiel für dieses Phänomen ist. Exemplarisch in seiner scharfen und mitunter moralisch verbrämten Verurteilung so gut wie aller behandelten Interpretationen ist Mertens 1998.

hypothesegeleitete Vereindeutigung, Vereinfachung und Komplettierung eines rätselhaften, äußerst fragmentarischen Artefaktes, das wie das klingende Feenhündchen *Petitcreü* in allen Farben schillert.

Um nicht missverstanden zu werden: Es ist für die einzelne Aufführung notwendig, sich je einen Weg durch alle Spannungsfelder der Interpretation des mittelhochdeutschen Liedes zu bahnen<sup>81</sup> – und keine denkbare historische Realisation eines Musikstücks repräsentiert in sich die gesamte Bandbreite des jeweiligen Musikbegriffs. Doch schnell wird – gerade aufgrund der Mühsamkeit der Wegfindung – aus dem einmal begangenen Weg der einzig gangbare Weg, der alle Alternativen als Irrwege disqualifiziert. Das ist schade, da damit ja gerade das größte Faszinosum des mittelhochdeutschen Liedes verloren zu gehen droht: seine schillernde Vielschichtigkeit jenseits neuzeitlich-bürgerlicher Unterscheidungskategorien. Um im Bild zu bleiben: Jede Verabsolutierung eines einzigen Weges durch die skizzierten Spannungsfelder des mittelhochdeutschen Liedes macht aus dem allfarbigen Feenhündchen *Petitcreü* eine einfarbige deutsche Dogge.

Eine gegenüber der eigenen Ausdifferenzierung tolerante historisch informierte Aufführungspraxis erscheint letztendlich als historisch wahrscheinlicher: Das Hochmittelalter ist im Vergleich zur Moderne eine Zeit der relativen Knappheit der Unterhaltungsmedien – man denke nur an die schon finanziell sehr begrenzten Möglichkeiten eines Hofes, viele der überaus teuren Handschriften an einem Ort zu sammeln. Sind die Unterhaltungsmedien knapp, so ist es von enormem Vorteil, wenn das einzige Kunstwerk ganz unterschiedlich realisiert werden kann. Viele Indizien sprechen für eine solche serielle Ästhetik des Mittelalters: die Varianz der Handschriftenüberlieferung, der bisweilige Verzicht auf rhythmisch exakte Notation im Spätmittelalter, der vollständige Verzicht auf Instrumentationsangaben oder Aufführungsvorgaben (obwohl dies etwa im Bereich des geistlichen Dramas in der Form von Regieanweisungen durchaus praktiziert wurde), die Praxis der Kontrafaktur etc. Auch ist der Drang nach Vereinheitlichung einer musikalischen Praxis in der klerikalen Musik des Mittelalters situiert, und die religiösen und institutionellen Argumente für eine Vereinheitlichung treffen auf den laikalen Bereich des Hofes schlicht nicht zu.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. Wagner 2009, S. 85.

<sup>82</sup> Dobozy 2005, S. 85-142, führt aus, dass sehr wahrscheinlich gerade das Gegenteil der Fall war: Die Notwendigkeiten einer effektvollen Performanz erforderte ein Verhalten, das sich direkt gegen klerikale (und *mutatis mutandis* auch höfische) Verhaltens-

Die Qualität einer historisch informierten Aufführung des mittelalterlichen Liedes läge dann nicht in der möglichst exakten Bedienung eines Aufführungsrezeptes, sondern darin, immer wieder aufs Neue einen (nicht beliebigen, sondern vielmehr konsequenten) Weg durch die skizzierten Spannungsfelder zu finden. Das Ziel wäre entsprechend nicht das Herausarbeiten der richtigen Art und Weise, sondern eine wissenschaftlich verantwortete Ausdifferenzierung von Realisierungsmöglichkeiten, die in ihrer Breite der historischen Musik des Mittelalters wahrscheinlich näher kommt als durch eine Festlegung auf eine richtige Aufführungsweise.

### **Literatur:**

#### **Primärliteratur:**

- Brunner, Horst/Müller, Ulrich/Spechtler, Franz Viktor [Hg.] (1977): Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Göppingen 1977
- Hugo von Sankt Viktor (1997): Didascalicon de studio legendi. Studienbuch. Übersetzt und eingeleitet von Thilo Offergeld. Freiburg u.a. 1997
- Rohloff, Ernst [Hg.] (1972): Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. Leipzig 1972

#### **Sekundärliteratur:**

- Arlt, Wulf (1978): Einführung. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis I (1977), Winterthur 1978, S. 11-17
- Bagby, Benjamin (2008): What is the sound of medieval song? In: Early music America 14 (2008), S. 44-50
- Binkley, Thomas (1978): Zur Aufführung der einstimmigen Musik des Mittelalters – ein Werkstattbericht. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis I (1977), Winterthur 1978, S. 19-76
- Bowles, Edmund A. (o.J.): Musikleben im 15. Jahrhundert. Leipzig o.J.
- Brunner, Horst (1970): Epenmelodien. In: Werner, Otmar [Hg.]: Formen mittelalterlicher Literatur. Göppingen 1970, S. 149-178
- Brunner, Horst (2007): Art. Lied<sub>2</sub>. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin/New York 2007, S. 420-423
- Bumke, Joachim (2002): Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 10. Aufl. München 2002
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2006): 1440 – Das Glatte und das Gekerbte. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan [Hg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 434-446
- Dobozy, Maria (2005): Re-Membering the Present: The Medieval German Minstrel in Cultural Context. Turnhout 2005

---

normen stellte und insbesondere die Forderung nach Mäßigung in Gebärden und Aktionen notwendigerweise verletzte.

## Das mittelhochdeutsche Lied, zupfinstrumental begleitet

- Eitschberger, Astrid (1999): *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*. Wiesbaden 1999
- Fellerer, Karl Gustav (1952): *Das Lochamer Liederbuch in der Bearbeitung der Annette von Droste-Hülshoff*. In: *Die Musikforschung* 5 (1952), S. 200-205
- Frei, Walter (1961): *Einige Hinweise zum Singen und Spielen mittelalterlicher Musik*. In: *Hausmusik* 1961/2, S. 48-52
- Gossen, Nicoletta (2004): *Im Namen des Mittelalters oder: Der postmoderne Mittelaltermusiker*. In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXVII* (2003), Winterthur 2004, S. 79-91
- Green, Howard Dennis (1994): *Medieval Listening and Reading. The primary reception of German literature 800-1300*. Cambridge 1994
- Gülke, Peter (1998): *Mönche, Bürger, Minnesänger. Die Musik in der Welt des Mittelalters*. 3. Aufl. Laaber 1998
- Haas, Max (2007): *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*. 2. Aufl. Bern u.a. 2007
- Haug, Judith I. (2012): *„Ungewohnte Klänge“: Beobachtungen zur Beschreibung „fremder“ Instrumente in Konzertkritiken*. In: *Phoibos* 2/2012, S. 111-136
- Jans, Markus (2004): *Historisch informierte Analyse. Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit*. In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXVII* (2003), Winterthur 2004, S. 93-99
- Kreuzinger-Herr, Annette (2003): *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*. Köln u.a. 2003
- Kreuzinger-Herr, Annette (2000): *Postmodernes Mittelalter. Musikalische Inszenierungen von Alterität*. In: *Dies./Redepennig, Dorothea [Hg.]: Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposiums zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, April 1998*. Kiel 2000, S. 153-183
- Kuhn, Hugo (1977): *Geleitwort*. In: *Brunner, Horst/Müller, Ulrich/Spechtler, Franz Viktor [Hg.]: Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien*. Göppingen 1977, S. 1
- Layher, William (2013): *Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick*. In: *Bennewitz, Ingrid/Layher, William [Hg.]: Der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Wiesbaden 2013, S. 9-29
- Lug, Robert (1983): *Nichtschriftliche Musik*. In: *Assmann, Aleida u.a. [Hg.]: Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München 1983, S. 245-263
- Lug, Robert (1988): *Rock – der wiedergeborene Minnesang?* In: *Kühnel, Jürgen u.a. [Hg.]: Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposiums: „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“*. Göppingen 1988, S. 461-485
- Mertens, Volker (1998): *Engel, Mönche, Folkloristen – Zur Situation der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik heute*. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 45 (1998), H. 1-2, S. 106-118
- Mertens, Volker (2012): *Alterisierende Aufführung. Zu Möglichkeiten und Grenzen der „Rekreation“ hochmittelalterlicher Lieder*. In: *Becker, Anja/Mohr, Jan [Hg.]*

Silvan Wagner

- (2012): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren. Berlin 2012, S. 335-363
- Moser, Hugo/Müller-Blattau, Joseph (1968): Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walter von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien. Stuttgart 1968
- Müller, Ulrich (1993): Aufführungsversuche zur mittelhochdeutschen Sangvers-Epik: ‚Titurel‘, ‚Wartburgkrieg‘, ‚Winsbecke‘ – und ‚Parzival‘. Ein Erfahrungsbericht über die Zusammenarbeit mit den Musikern Reinhold Wiedemann und Osvaldo Parisi. In: Kühn, Ingrid/Lerchner, Gotthard [Hg.]: ‚Von wyßheit würt der mensch geert...‘. Frankfurt a.M. 1993, S. 87-103
- Obermayer, Susanne (1984): Musik als soziales Handeln. Zur Rolle und Funktion der Musik in der mittelalterlichen Gesellschaft. Eine Darstellung anhand der deutschen Epik des Spätmittelalters. Wien 1984
- Schlechtweg-Jahn, Ralf (2010): Harfenspiel und Sirenengesang. Zur Funktion der Musik in Gottfrieds Tristan. In: Phoibos 1/2010, S. 65-103
- Smith, Eli (2012): Some thoughts about our music. In: Booklet zur CD ‚The Dust Busters‘: Old Man below. Washington DC 2012, S. 5-10
- Taylor, Ronald J. (1964): Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters. I. Darstellungsband. Stuttgart 1964
- Waesberghe, Joseph Smits van (o.J.): Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. Leipzig o.J.
- Wagner, Silvan (2009): Vergleich, Übertragung und performatives Entdecken: Die methodischen Ansätze Eberhard Kummers bei der musikalischen (Wieder-) Erweckung eines musealen Artefakts, der sog. ‚Trossinger Leier‘. In: Phoibos 2/2009, S. 75-92
- Walter, Michael (1994): Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift Zeit Raum. Stuttgart/Weimar 1994
- Württemberg, Sonja (2009): ‚Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt‘ – Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang. Stuttgart 2009

**Internetpräsenz:**

<http://www.musik-heute.de/2813/affekt-und-emotion-bemerkungen-zu-mendelssohns-einrichtung-der-matthaeus-passion-von-johann-sebastian-bach/>,  
konsultiert am 16.05.2014

**Tonträger:**

Kummer, Eberhard (2006): Nibelungenlied. The Chaucer Studio 2006