

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: Gothic und HIP - Sinn und Präsenz in populären und in historisch informierten Realisierungen des "Palästinalieds"

Autor: Voigt, Konstantin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868923>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GOTHIC UND HIP – SINN UND PRÄSENZ IN POPULÄREN UND IN HISTORISCH INFORMIERTEN REALISIERUNGEN DES „PALÄSTINALIEDS“

VON KONSTANTIN VOIGT

I.

Anders als vor 50 Jahren steht der historischen Aufführungspraxis heute eine zweite Kultur mittelalterlicher Musik gegenüber. Lange bevor Google bei der Internet-Suche nach „Musik des Mittelalters“ auf Benjamin Bagby, Christopher Page oder Dominique Vellard verweist, präsentiert die Suchmaschine *Spilwut*, *Schandmaul* und andere populäre Mittelaltergruppen.¹ Heute wird Musik des Mittelalters nicht mehr ausschließlich von historisch informierter Aufführungspraxis und Musikwissenschaft für ein relativ elitäres E-Musik-Publikum zugänglich gemacht, sondern erfreut sich einer großen Schar von Fans aus allen Sparten der populären Musik. Auf Mittelaltermärkten, Stadtfesten und bei Ritterspielen tragen kostümierte Spielleute weltliche Lieder und Instrumentalstücke des Mittelalters vor und beschwören dabei die bekannten Klischees vom romantischen oder derb archaischen Mittelalter. Auf großen Festivals wie Rock am Ring oder Wacken treten neben internationalen Größen aus Pop und Rock sogenannte Dudelsack-Rockbands wie *Corvus Corax* oder *In Extremo* auf und feiern mit goldenen Schallplatten und ausverkauften Häusern beachtliche kommerzielle Erfolge.² In der facettenreichen Gothic-Szene erscheint Musik des

¹ Hier eine Stichprobe vom 29. April 2009: Der erste Treffer führt zum überarbeitungsbedürftigen Wikipedia-Artikel „Musik des Mittelalters“, unter http://de.wikipedia.org/wiki/Musik_des_Mittelalters. Treffer Nummer zwei verweist auf „Die dunkle Zeit – Das Mittelalter“ unter http://www.lehnswesen.de/page/html_musik.html. Dort begegnet ein weiterer, noch stärker überarbeitungsbedürftiger Abriss der Musikgeschichte des Mittelalters und ein Link zum Duo *Goselagerer*, die für Kostümspektakel aller Art zu buchen sind und auf dieser Website mit einer neu komponierten Hörprobe „mittelalterlicher Musik“ für sich werben. Treffer drei führt zu <http://www.spielleut.de>, einer Seite mit historisch orientierten Mittelalter- und Weltmusikensembles, auf der sich auch teils brauchbare, praktische Übertragungen von „Hits der Szene“, also Estampien, Troubadour- und Minneliedern, Cantigas und Conductus finden, die immerhin mit Quellenangaben versehen sind. Der folgende Treffer, <http://www.mittelaltermusik.de>, führt über Werbungen für Rüstungen, Schilde und Trinkhörner zu einer Liste von Musikgruppen. Diese reicht von der kommerziell höchst erfolgreichen Mittelalter-Rockband *Corvus Corax* über die Mittelalter-Popgruppe *Estampie* und die im Bereich der Alten Musik renommierten *Freiburger Spiellyt* bis hin zu den Mönchen von *Solesmes*. Insofern zeigt diese Internet-Suche nicht nur die Parallelität der beiden Kulturen von Musik des Mittelalters, sondern auch die Verflechtungen der beiden Sphären.

² Mit ihrem Album „7“ (Universal, B0000AQVRV, 2003), das neben Eigenkompositionen auch Arrangements von Cantigas de Santa Maria enthält, erreichten *In Extremo* Platz drei der deutschen Albumcharts und erwirtschafteten eine goldene Schallplatte.

Mittelalters in verschiedenen Einkleidungen vom Techno bis zum meditativ-elegischen New Age Sound, der sowohl elektronisch als auch mit akustischen Instrumenten, teils historischen Nachbauten, kreiert wird.³ Die Musiker sind in dieser intellektuell angehauchten Szene häufig klassisch ausgebildet. Der Mozarteum-Absolvent und Harnoncourt-Student Michael Popp etwa fand mit dem erfolgreichen Elektro-Mittelalterprojekt *Qntal* den Weg in die Top-Ten der deutschen Alternative Charts. Die Präsenz von historischer Musik im Pop-Bereich wäre ein größeres Forschungsvorhaben für sich.⁴ Hier sei nur erwähnt, dass Musik mit mittelalterlichen und renaissancehaften Elementen von Folkbands wie *Steeleye Span* in England oder *Ougenweyde* im deutschsprachigen Raum sowie von englischen Progressive-Rockbands wie *Gryphon* bereits in den siebziger Jahren gespielt und aufgenommen wurde. Mit *Enigmas* Album „MCMX a.D.“ hielt 1990 der Gregorianische Gesang Einzug in den Popbereich.⁵ Gleichzeitig etablierten sich in Deutschland die oben genannten großen Szenen für Mittelalter-Pop. Die hier beschriebenen veränderten musikkulturellen Voraussetzungen bestehen also latent seit den siebziger Jahren, mit großer medialer Präsenz jedoch erst seit den Neunzigern.⁶

Die zwei Kulturen mittelalterlicher Musik, die unsere Gegenwart prägen, nämlich die historisch informierte und die populäre, stehen einander zumeist

³ Aus diesem Bereich wären Bands wie *Helium Vola*, *Faun* oder das New Yorker Ensemble *Unto Ashes* zu nennen. Letztere sind unter anderem mit einer Gothic-Pop-Version des Palästinalieds unter <http://www.youtube.com/watch?v=Rhlc3S9LIVI> im Internet vertreten. Einen aktuellen Überblick über die Musik der Gothicszene bietet Judith Platz, „Die schwarze Musik“, in: *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz*, herausgegeben von Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun (Erlebniswelten, Band 9, herausgegeben von Winfried Gebhard, Ronald Hitzler und Franz Liebl), 2. Auflage, Wiesbaden 2008, 257–287.

⁴ Natürlich erhebt diese Auflistung keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Mit dem Seminar Gothic und HIP wurde im Wintersemester 08/09 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg die Arbeit an einer differenzierten Bestandsaufnahme der Präsenz von Mittelalter in populären Musikkulturen begonnen, unter anderem mit einer empirischen Studie zu den Märkten und Vorbildern für verschiedene Arten von Mittelalter-Pop. Den teilnehmenden Musikern sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Die Ergebnisse werden in einer späteren Publikation dargestellt.

⁵ Vgl. Susan Fast, „Days of Future Passed: rock, pop and the yearning for the Middle Ages“, in: *Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, April 1998*, herausgegeben von Anette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, 35–56.

⁶ Einen ersten Überblick über die Aufführungsspielarten von weltlichen Liedern des Mittelalters bis zum Ende des 20. Jahrhunderts liefert Robert Lug, „Minnesang: Zwischen Markt und Museum“, in: *Übersetzte Zeit: Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, herausgegeben von Wolfgang Gratzner und Hartmut Möller, Hofheim 2001, S. 117–189.

relativ unvermittelt, bisweilen sogar feindselig gegenüber.⁷ Sie repräsentieren im Bereich der Musik jene Divergenz zwischen akademischem und öffentlichem Mittelaltergebrauch, die Valentin Groebner für andere Bereiche bereits festgestellt und nicht ohne Besorgnis betrachtet hat:

„Wenn die Kluft zwischen dem einen und dem anderen Gebrauch des Historischen immer größer wird, aber nicht angesprochen werden kann, dann tritt dieses merkwürdige Gefühl von Schwerelosigkeit auf, der unheimlich verlangsamten Bewegung – wie beim Auto, das sich aus der vereisten Kurve herauszudrehen beginnt.“⁸

Dieses Unbehagen ist verständlich, da eine Abschottung populärer und historischer Aufführungspraktiken gegeneinander eine vertane Chance darstellt. Verschärft wird das Unbehagen zudem durch den hier einstweilen hypothetisch formulierten Umstand, dass viele Aspekte des Mittelalter-Pop ohne die Pionieraufnahmen der historischen Aufführungspraxis nicht denkbar gewesen wären. Denn diese haben jene Klangimagination erst erzeugt, die mittelalterliche Musik jenseits des Quellenstudiums zugänglich und Pop-kompatibel macht. Der folgende Beitrag spiegelt daher das Bemühen, Kriterien zu finden, anhand derer die beiden Gegenwartskulturen mittelalterlicher Musik in einen produktiven Dialog treten können. Dabei geht es nicht darum, die Differenzen in Anspruch und Niveau herunterzuspielen. Das Ziel ist vielmehr eine Konfrontation öffentlichen und akademischen Mittelaltermusikgebrauchs, aus der die eine Kultur von der anderen über sich selbst und über ihren aktuellen Standort lernen kann.

Für diesen Dialog muss zunächst ein Hauptkriterium der historischen Aufführungspraxis suspendiert werden, nämlich Authentizität im Sinne historischer Richtigkeit. Die Diskussion über Improvisation in der Musik des Mittelalters, die 2008 in Basel geführt wurde, hat deutlich gezeigt, wie schmal der Grad zwischen der „Re-Konstruktion“ historisch korrekter Produktionsbedingungen und der Konstruktion von Geschichte durch die Ablösung vom historisch Verbürgten ist.⁹ Doch nicht, weil das Kriterium der historischen Richtigkeit auch die historische Aufführungspraxis aufs Glatteis führen kann, sei es hier zunächst ausgeblendet, sondern weil es den Dialog mit der populären Mittelaltermusik von vornherein scheitern lässt. Für keine der populären Mittelalter-szenen, mit Ausnahme der Reenactment-Bewegung, ist historische Richtigkeit

⁷ Die Argumente beider Lager sind offensichtlich: Die akademische Kultur wirft der populären geschichtsverfälschenden Dilettantismus vor, während diese die „Verkopfung“ der historisch informierten Aufführungspraxis anprangert.

⁸ Valentin Groebner, *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008, 22.

⁹ Vgl. Andreas Haug, „Improvisation und mittelalterliche Musik: 1983 bis 2008“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XXXI (2007), 25–33.

ein Kriterium.¹⁰ Die populäre Mittelaltermusik operiert, um Valentin Groebners Begriff zu gebrauchen, in einem „horizontalen Geschichtsmodus“¹¹, sie betreibt Fragmentierung und eklektische Re-Kombination der verschiedensten Elemente von Geschichte. Für den angestrebten Dialog ist daher ebenfalls ein horizontaler Modus notwendig, der nicht von der geschichtlichen Tiefe der Musik, sondern von ihrer momentanen Gegenwart ausgeht.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet daher das ästhetische Erleben von Realisierungen der Musik des Mittelalters, denn sowohl die historisch informierte Aufführungspraxis als auch die populären Mittelalterensembles bringen stets präzise Gebilde hervor, bei denen historische Richtigkeit nur eine von vielen Sinndimensionen ist, die auf die ästhetische Wahrnehmung Einfluss haben. Aktuelle und griffige Beschreibungsmodi zur ästhetischen Erfahrung, die den Hintergrund dieser Ausführungen bilden, liefern Hans Ulrich Gumbrechts *Diesseits der Hermeneutik*, die *Ästhetik des Performativen* der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte sowie Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens*.¹²

„Wir können zum Himmel schauen, um zu sehen, ob es regnen wird, oder auf das Erscheinen des Himmels achten. Wir können am Fenster stehen und hören ob die Gäste kommen oder uns in die Geräusche der Stadt vertiefen.“¹³

Mit diesen Worten drückt Martin Seel aus, dass alles jederzeit Gegenstand ästhetischen Erlebens sein kann, wenn es nicht im Bezug auf sein sinnhaftes Verweisen auf etwas, sondern in seinem momentanen Erscheinen wahrgenommen wird. Wie die Beispiele Seels allerdings zeigen, begegnet ein Erscheinen-

¹⁰ Aufschlussreich für den Grundtenor einer Szene, die sich als zeitgenössische Musik mit mittelalterlichen Elementen versteht und weniger als historisch orientierte Musikpraxis ist die Selbstcharakterisierung des Ensembles *Estampie* auf der Startseite ihrer Webpräsenz: „Die musikalischen Wurzeln von ESTAMPIE liegen in der vielgestaltigen Musik und der komplexen Gedankenwelt des Mittelalters, ihre Inspiration aber bezieht das Ensemble aus allen Bereichen gegenwärtiger musikalischer Ausdrucksformen. [...] Dabei verwendet ESTAMPIE ausschließlich mittelalterliches, das heißt akustisches Instrumentarium, wie Fiedel, Drehleier, Laute, Schalmei, Portativ, Ethno-Schlagzeug, setzt aber im musikalisch-strukturellen Bereich neue Akzente. Mit anderen Worten: Die alten Instrumente spielen teilweise neue Musik. [...] Durch ein fundiertes Hintergrundwissen über die mittelalterliche Musik und die Epoche im Allgemeinen ist es für die Musiker ein Leichtes, die Tradition der Troubadoure und Minnesänger fortzuführen. ESTAMPIE folgt dabei keiner Regel, weder den Direktiven des Pop noch den Ansprüchen der Alte-Musik-Fraktion auf historische Abbildung.“ <http://www.estampie.de> (29.04.2009). Anzumerken ist, dass – wie die in Anmerkung 5 angesprochene empirische Studie zeigt –, im Amateurbereich „historisch korrekt“ im Sinne eines bruchlos illusionistischen Ambientes (z.B. keine Colaflaschen auf der Bühne, sondern Trinkhörner) durchaus eine Kategorie ist, die aber vor allem einem nicht problematisierten Verständnis von Authentizität geschuldet ist.

¹¹ Siehe hierzu Groebner, *Das Mittelalter* (wie Anm. 8), 124ff.

¹² Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M. 2004; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004; Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003.

¹³ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (wie Anm. 12), 63.

des stets unter zwei Gesichtspunkten: In der unmittelbaren Präsenz seines Erscheinens und als interpretierbares Phänomen, an dessen Erscheinen sich Ketten von Sinnzuschreibungen anlagern. Aufgrund dieser Bipolarität definiert Hans Ulrich Gumbrecht ästhetisches Erleben als Oszillation zwischen Präsenzeffekt, also uninterpretiertem Erscheinen, und Sinneffekt, Interpretation des Erscheinenden.¹⁴ Die Oszillation zwischen Sinn und Präsenz bedeutet dabei ein unendlich schnelles Umspringen der Wahrnehmung dieser beiden Ebenen, aus dem sich Augenblicke gesteigerter ästhetischer Intensität ergeben können.¹⁵ So wenig wie solche Augenblicke planbar sind¹⁶, lässt sich der Prozess des ständigen Umspringens zwischen Präsenz und Sinnketten exakt beschreiben. Die beiden Pole Sinn und Präsenz, sowie mögliche Faktoren, die zu einem Umspringen der Wahrnehmung führen, lassen sich aber getrennt und in ihrem Verhältnis zueinander betrachten. Im Folgenden sei also versucht, das beschriebene Konzept ästhetischen Erlebens als Oszillation zwischen Präsenzeffekt und Sinneffekt auf drei sehr verschiedene Realisierungen des Palästinaliedes von Walther von der Vogelweide anzuwenden: auf eine Live-Performance der Berliner Mittelalter-Rockband *In Extremo* von 2005¹⁷, auf Thomas Binkleys Pionier-Einspielungen mit dem Studio der Frühen Musik aus dem Jahre 1966¹⁸ und auf die unbegleitete Aufnahme des Liedes aus der Anthologie *The Medieval Lyric* des Mount Holyoke College aus dem Jahr 2001.¹⁹

II.

In Extremo ist 1995 aus der Fusion einer Rockband und einer Mittelaltermarkt-Combo hervorgegangen und inzwischen neben *Corvus Corax* die erfolgreichste deutsche Mittelalter-Rockband unserer Tage. Text und Melodie des Palästinaliedes wurden in ihrer Fassung in das völlig unmitttelalterliche Gefüge eines Rocksongs eingebettet. Die formale Integration gelingt durch die Ausnutzung

¹⁴ Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 12), 12.

¹⁵ Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 12), 111 ff.

¹⁶ Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 12), 119.

¹⁷ Die von *In Extremo* stammende Bearbeitung des Palästinaliedes erschien erstmals auf dem Debutalbum der Band: „Weckt die Toten“, *In Extremo* Records 1998, Track 7. Da sich das Mastering dieser Aufnahme jedoch wesentlich von der deutlich transparenteren Abmischung der Live-Darbietungen der jüngeren Vergangenheit unterscheidet, sind diese der Album-Version vorzuziehen, zumal wenn es sich um Videos handelt, welche die theatralen Aspekte der Darbietung anschaulich machen. Schließlich ist das Kostüm der Band bereits semantisch aussagekräftig; nicht umsonst also ziert ein Foto der Band den Umschlag des Bamberger Kongressberichts *Auf dem Grat zwischen Gruft und Gral*. Martina Claus-Bachmann (Hrsg.), *Auf dem Grat zwischen Gruft und Gral. Das Mittelalter als Auslöser kultureller Konstruktionsprozesse*, Giessen 2007. Als Anschauungsmaterial wurde im Rahmen des Basler Vortrags daher folgendes Video gewählt: <http://www.youtube.com/watch?v=Rayhp9Wj1KE>.

¹⁸ Studio der frühen Musik, Thomas Binkley: *Troubadours, Trouveres, Minstrels*, Teldec 1995, CD 2, Track 7.

¹⁹ Margaret Switten, *The Medieval Lyric*. A project supported by the National Endowment for the Humanities and Mount Holyoke College, Anthology I CD 1, Mount Holyoke College 2001, CD 1, Track 13. Paul Hillier singt auf dieser Aufnahme.

der Struktur von Walthers Melodie. Deren zweiteilige Gliederung wird in der Fassung von *In Extremo* herausgearbeitet, um die Basisabschnitte eines Rocksongs herzustellen, nämlich Strophe und Refrain. Unter Ausnutzung des höheren Registers verwendet *In Extremo* den Abgesang als Refrain, die beiden Stollen als Strophen. Bemerkenswert ist dabei, dass die Etablierung der Refrainfunktion ohne die tatsächliche Wiederholung von Text vonstatten geht. Zwar steigert sich die Begleitung im Abgesang, doch wird das überlieferte textlich-melodische Gefüge der Strophen nicht angetastet.²⁰ Die Herausbildung von Strophen- und Refrainfunktion verfestigt sich durch die Zwischenspiele. Die Dudelsack-Zwischenspiele bestehen aus der Melodie der beiden Stollen, wobei das dritte Zwischenspiel nach dem Gitarrensolo der Zeitposition nach als Refrain erscheint und so seine Wirkung steigert. Die Melodie des Abgesangs wird von den Dudelsäcken nur am Ende des Liedes als Schlussrefrain zweimal gespielt und leistet so die äußerste Steigerung, die das melodische Material von Walthers Lied in diesem musikalischen Kontext erzeugen kann. Die harmonischen Zusätze zur Melodie sind auf das Einfachste beschränkt, prägend ist jedoch die rhythmische Gestaltung, die auf Interaktion mit dem Publikum angelegt ist und eine konstante perkussive Unterlage aller Abschnitte bildet. Als ein weiteres Bauglied erscheint zudem ein Gitarrenriff, das den Abgesang zur Achttaktigkeit ergänzt und in einer der Solo-Passagen dessen Zeitposition einnimmt. Durch diese Verfahren kommt es zu einer Verschmelzung der populären Songform und ihrer Funktionen mit der Struktur von Walthers Melodie.

Obwohl die Form des Songs so erscheint, als sei sie organisch aus der überlieferten Melodie hervorgegangen, ist gerade die Inszenierung des Mittelalterlichen in seiner Fremdartigkeit ein wesentliches Gestaltungsmoment dieser Realisierung des Palästinalieds. In den Gesangspassagen tritt die Begleitung stets deutlich zurück. Dadurch wird Platz für einen Textvortrag geschaffen, der dem „fremden Klang“ des Mittelhochdeutschen besonderes Gewicht verleiht. Der Klang der Worte bekommt in seiner Unverstehbarkeit die Präsenz des „Rauschens“, das Martin Seel als eine Extremform ästhetischer Präsenzerfahrung charakterisiert.²¹

²⁰ *In Extremo* tragen die drei ersten Strophen des Liedes vor und wiederholen vor dem instrumentalen Nachspiel die erste Strophe. Insofern erfolgt ein durchaus sinnwidriger Eingriff, der allerdings nicht die Ebene der Strophe, sondern die Gesamtform betrifft. Dieser Eingriff zeigt deutlich, dass es *In Extremo* nicht um den Gehalt des Textes geht, sondern um dessen Klanglichkeit. Der „ursprüngliche“ Textgehalt des Liedes erweist sich als völlig unerheblich.

²¹ Vgl. hierzu Martin Seels Analyse des „Rauschens“ als einer unmittelbaren Präsenzwahrnehmung. Im Bezug auf Rauschen in der Literatur schreibt er: „Der Sprachfluss überschwemmt die semantische und syntaktische Struktur der Sätze und Satzreihen, die dann keine bestimmte Eröffnung oder Erzählung, Aussage oder Andeutung mehr zum besten geben, sondern nur noch Elemente eines verselbständigten Sprachlebens sind, das den Leser phasenweise als ein rauschendes Reden gefangennimmt“. Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (wie Anm. 12), 241. Seel spielt die Erfahrung des Rauschens für verschiedene Kunstformen durch. Allen gemeinsam ist ein Entgleiten der unmittelbaren Verstehensfähigkeit gegenüber der gesteigerten Präsenzzempfindung.

Die Voraussetzung hierfür liegt im aufführungsspezifischen Publikumsbezug der Musik. Einem analytischen Germanisten-Publikum entginge dieser Effekt natürlich, würde hier doch die Oszillation von Sinn und Präsenz andere Wege einschlagen. Hier würde der Präsenzeffekt der Sprache durch das Verstehen ihres Sinns, verglichen mit der Wahrnehmung eines Publikums, das des Mittelhochdeutschen nicht mächtig ist, zurücktreten. Da aber das Publikum von *In Extremo* nicht vorwiegend aus Germanisten besteht, wird die Sprache wohl tatsächlich als fremd und unverständlich wahrgenommen. Die prägnant hervortretende Stimme lässt den Text zwar als zentrales Sinnelement erscheinen, zugleich jedoch wird ein unmittelbarer hermeneutischer Zirkel des Verstehens von Textsinn durch die fremde Sprache blockiert. Über die verstehbaren Worte des Mittelhochdeutschen öffnen sich zwar Bedeutungsfelder, vor allem jedoch wächst durch das Ausbleiben des primären Sinnverstehens das Empfinden für die unmittelbare Präsenz der Sprachlaute. Die Wahrnehmung ist durch den blockierten hermeneutischen Zirkel geradezu genötigt, auf die Ebene der materiellen Präsenz der Laute umzuspringen.²² Innerhalb dieses Vorgangs bleiben allerdings die präsenten Sprachlaute nicht uninterpretiert. An die Stelle des primären Verstehens von Textsinn tritt nun eine Interpretation des Nicht-Verstehens der Laute. Die materiell präsenten Sprachklänge geraten damit also gleichwohl in die Bahnen von Sinneffekten²³, die aus der Präsenz der Laute emergieren, nicht aber aus dem textimmanenten Sinn. Diese Emergenz von Sinn im Rahmen einer Aufführung beschreibt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte. Ihr Ausgangspunkt ist, dass Aufführungen nicht vorab fixierte Bedeutungen vermitteln.²⁴ Bei der Aufführung von etwas wird also nicht ausschließlich dessen immanente Bedeutung einem Publikum verabreicht, vielmehr sind die Bedeutungen einer Aufführung als emergent zu begreifen. Sie konstituieren sich aus der Interaktion von Aufführenden und Publikum sowohl auf der Ebene des Handelns als auch des Wahrnehmens. Wir müssen also das Publikum, dessen Reaktionen und Wahrnehmung in die Analyse der Aufführung des Palästinalieds von *In Extremo* mit einbeziehen.²⁵ Es ist davon auszugehen, dass zumindest Teilen des Publikums dieser Band die Codes

²² Den gleichen Effekt der Desemantisierung beschreibt Markus Böttger im Bezug auf Schönbergs op. 11. Zwar geht es ihm primär um den Bruch mit der narrativen Struktur von Musik, um eine Verweigerung traditioneller Plotstrukturen durch Enttextualisierung, doch ist dies Übertragbar auf andere Ebenen der Nicht-Verstehbarkeit des Präsenten, dessen Präsenz sogleich die „Sinnlücke“ füllt. Vgl. Markus Böttger, *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem*, Wien 2007, 164f.

²³ Das meint Gumbrecht, wenn er von der Oszillation zwischen Präsenzeffekt und Sinneffekt spricht. Die Präsenz eines jeden Wahrgenommenen stößt sogleich unendlich viele potentielle Türen auf, durch die sich Sinneffekte am Präsenten anlagern können.

²⁴ Damit folgt Fischer-Lichte der Umwertung von Text und Aufführung, die auf die Theatertheorien Max Herrmanns vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zurückgeht. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (wie Anm. 12), 42ff.

²⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (wie Anm. 12), insbesondere den Abschnitt zu Autopoiesis und Emergenz (284–304).

bestimmter populärer Musikstile vertraut sind. Heavy-Metal liegt hier nahe.²⁶ Wie bereits der Name des Stils verrät, gehören Tod und „Untot-Sein“ zu den geläufigen Assoziationen des Death-Metal. Der Gesangsstil dieser Sparte ist durch die Technik des „growling“ geprägt, welche Äußerungen der Stimme unter Verfremdung ihres normalen Klangs präsentiert. In möglichst tiefer Lage werden gutturale Laute erzeugt, die die Assoziation von Stimmen aus einer anderen Zeit, einem anderen Bewusstseinszustand, aus dem Reich der Geister und Untoten erwecken sollen. Ausgehend von der Präsenz des gutturalen Lautes wird der Sinn des Fremden und Archaischen, des Herüberklingens aus einer anderen zeitlichen Dimension konstruiert. Kehren wir nun zurück zu *In Extremo* und behalten die soeben angerissenen Codes im Hinterkopf, so füllt sich der Klang des mittelalterlichen Texts mit Bedeutungen: Nachdem eine erste Ebene des Nicht-Verstehen-Könnens die Wahrnehmung auf die Präsenz der Sprache richtete, schließen sich nun Interpretationen an, der Hörer beginnt das Nicht-Verstehen-Können der Sprache zu deuten: Der Text wird nicht verstanden, *weil* er aus einer anderen Zeit stammt. Welche das ist, hat das Fantasy-Mittelalter-Kostüm der Band aus Lendenschurz und blitzenden Rüstungsteilen längst verdeutlicht. Der nun als „alt“ erkannte Text klingt rau und kehlig, wie die Texte der „Untoten-Darsteller“ des Death Metal, klingt archaisch, wie das Marktsprech der Mittelaltermärkte. Der bloße Klang der Sprache ist in diesem Kontext also bereits semantisiert und ruft das Klischee vom Mittelalter als dunkler, maskulin-kraftvoller und archaisch fremder Epoche wach.²⁷ Diese Qualitäten eignen Walthers Palästinalied natürlich nicht primär. Sie resultieren aus der Oszillation von Sinn und Präsenz im Moment der Aufführung des Überlieferten im Kontext, entstehen also im Moment des ästhetischen Erlebens.

III.

Das Palästinalied des *Studios der Frühen Musik* unter Thomas Binkley ist als Produkt der historischen Aufführungspraxis selbstverständlich ganz anders gearbeitet als die eben besprochene Rockversion. Während *In Extremo* von

²⁶ Als eine neue Musikrichtung hat der Dudelsackrock Berührungspunkte mit etablierteren Stilbereichen, wie etwa bestimmten Spielarten von Heavy Metal. Stile wie Viking-Metal, in denen die Helden einer heidnischen Vergangenheit zelebriert werden, berühren sich in ihrer Geschichtsbegeisterung und auch hinsichtlich des Publikums, für das Geschichte eine „Wunschmaschine“ (V. Groebner, 2008) ist, natürlich mit Stil und Klientel des Mittelalterrock.

²⁷ Selbstverständlich ist hier nur einer der unendlich vielen Assoziationswege beschrieben, auf denen Präsenz und Sinn oszillieren können. Die Diskussion im Rahmen des Basler Symposions hat deutlich gezeigt, dass bei einem anderen Publikum andere Assoziationswege begangen werden. Gleichwohl kommt das semantische Fazit der hier beschriebenen Oszillation durchaus in die Nähe der kommerziellen Strategien, die im Hintergrund des Booms von Sekundärmittelalter stehen, wie ihn Valentin Groebner beschreibt. Groebner, *Das Mittelalter* (wie Anm. 8), 139 ff.

vornherein das Kriterium der Historizität von sich weist und Altes mit Neuem verbindet, hat das *Studio der frühen Musik* versucht, ein plausibles Mittelalter ohne Stilbrüche und offene Anachronismen vorzustellen. Dabei kommt es zu einer gegenwartsbezogenen „Mediävalisierung“, die anhand einiger Beobachtungen demonstriert sei: Bereits anhand des Vorspiels lässt sich zeigen, wie dieser Rekonstruktionsversuch darauf zielt, Musik mit „mittelalterlicher“ Bedeutung aufzuladen. Die rhythmische Struktur von Binkleys Realisierung ist durch einen stets deutlichen Viertelpuls geprägt, der den Hörer gleichsam körperlich erfasst und intensive Präsenzwahrnehmung vermittelt. Diese Präsenz jedoch ist bereits semantisiert: Sie weckt Assoziationen von körperlicher Verbindung mit Musik, von Tanz oder Marsch, die sich durch die Materialität des Tamburinklangs und dessen Bedeutungen noch verdichten.²⁸ Die asymmetrischen Phrasen des Vorspiels, deren Erscheinen der Hörer nicht vorausplanen kann, distanzieren ihn zugleich von solch teilnehmender Körperlichkeit. Auf diesem Wege werden zwei Lager konstituiert. Auf der einen Seite steht die erklingende Melodie mit ihren asymmetrischen Phrasen, auf der anderen der Zuhörer, welcher deren Bildungsregeln nicht unmittelbar durchdringt. Der Hörer ist also einerseits körperlich integriert über den Viertelpuls und steht andererseits der Melodie fremd gegenüber, da er ihre Zeitstruktur nicht vorausdenken kann. An dieser Stelle können ähnliche Prozesse in Gang kommen, wie sie für die Sprachwahrnehmung bei *In Extremo* beschrieben wurden. Das Nicht-Vorausgehören-Können der Phrasen schlägt um in die Wahrnehmung ihrer Präsenz, in der sich die fremden Klänge der mittelalterlichen Instrumente, die fremde Tonalität und die potentielle Unbegrenztheit der Gebilde, sogleich wieder semantisiert. Bedeutend für die im Folgenden dargestellte Semantisierung ist der Umstand, dass dem Zuhörer mehrere Instrumentalisten gegenüberstehen, die in der Melodie exakt zusammen bleiben. Die asymmetrischen Phrasen, die gleichwohl auf wiederholten Anfangs- und Schlussgliedern basieren, erwecken dabei einerseits den Eindruck improvisatorischer Spontaneität. Sie evozieren die Vorstellung des Mittelalters als einer Gegenkultur zur eigenen und verweisen auf jene von Andreas Haug in Berufung auf Bruno Nettl unlängst angesprochene „Dritte Welt der Musik“.²⁹ Andererseits lässt die zeitlich exakt koordinierte Heterophonie der Instrumente vermuten, dass das Erklingende

²⁸ In seinem Beitrag zum ersten Basler Jahrbuch beschreibt Thomas Binkley seine Begegnungen mit arabischer Musik. Unter anderem spricht er die Funktion des Tambourins als motorisch-rhythmischen Koordinationszentrum an und berichtet, dass es für ihn von da an keine Frage mehr war, „ob das Tambourin als Instrument ernst zu nehmen sei“. Thomas Binkley, „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters – ein Werkstattbericht“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* I (1977), 19–76 (hier 24).

²⁹ Siehe dazu Haug, „Improvisation und mittelalterliche Musik“ (wie Anm. 9); vgl. zum Begriff der Improvisation als musikwissenschaftlichem Wertungsbegriff: Leo Treitler, „Medieval Improvisation“, in: *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford 2003, 3 ff.

ein organisiertes, quasi überliefertes Gebilde mit Gültigkeitsanspruch sei.³⁰ Im Zusammenspiel der beschriebenen Sinn- und Präsenzelemente bestätigt das Vorspiel also die geläufige Gegenwartsvorstellung vom Mittelalter als einer Zeit spontan sich verwirklichender kollektiver Ordnung.

Während das Vorspiel im orientalischen Stil regelrecht als Verkörperung kultureller Distanz erscheint, wird bei der Darstellung des tatsächlich mittelalterlichen Materials weniger Wert auf die Betonung von dessen Alterität gelegt. Es ist kontrastarm in eine Umgebung eingebettet, die es mit dem streng rhythmischen Textvortrag und einer eigenen Motivschiene der Begleitung heutigen Hörgewohnheiten nahebringt. Der Gegenwartsbezug der Aufnahme äußert sich also darin, dass Mittelalter als genau die Form „vermittelter Alterität“ inszeniert wird, die beim Publikum bildreiche und stimmungsreiche Resonanzen hervorruft. In Verbindung mit der illustrativen Instrumentierung und Begleitung, die das thematisch orientbezogene Lied auch im Orient spielen lässt, trifft Binkley für sein Vorhaben exakt den richtigen Ton. Denn wie Dagmar Hofmann-Axthelm berichtet, ging es damals „nicht um eine Rekonstruktion historischer Wahrheit, sondern darum, das reiche Repertoire den Ohren und Empfindungsmöglichkeiten geschichtsbewusster heutiger Menschen zugänglich zu machen.“³¹

Das ist so umfassend gelungen, dass auch viele zeitgenössische Mittelalter-Popgruppen Thomas Binkley als ihr wichtigstes Vorbild angeben.³² Eine wesentliche Bedeutung von Binkleys Aufnahmen, auf denen Mittelalter klingt, wie es für Ohren der Sechziger und Siebziger klingen musste, scheint also darin zu liegen, dass sie in ihrer Zeit mit aller Deutlichkeit zeigte, wie auf der Basis mittelalterlicher Überlieferung mit mittelalterlichen Instrumenten farbige, virtuose, erfrischende und verstehbare Musik gemacht werden konnte.

³⁰ Genau das ist die reiche Instrumentalbegleitung im orientalischen Stil natürlich nicht. Sie ist ebenso wie die Rockversion von *In Extremo* ein Gegenwartsprodukt, zwar auf der Basis musikhistorischer Forschung, dennoch aber aus heutiger Perspektive leicht identifizierbar nicht als Musik des Mittelalters, sondern als Musik der sechziger Jahre. Andrea von Ramms retrospektiver Aufsatz über die Veränderungen in der historischen Aufführungspraxis macht diese Bezüge des Studios der frühen Musik zum Zeitgeist der Sechziger und Siebziger ganz unverhohlen deutlich: „Gegen Ende der Dekade, es waren die 68er und beginnenden 70er Jahre bewegte sich wieder einmal etwas in der Szene, sie traf den Geschmack der Blumenkinder [...]“. Andrea von Ramm, „Wandel der Wahrheit. Mittelalter-Aufführungen: Eine persönliche Meinung und Bestandsaufnahme“, in: *Mittelalter-Sehnsucht! Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, April 1998, herausgegeben von Anette Kreuziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, 283.

³¹ Dagmar Hoffmann-Axthelm im Booklet zur CD *Troubadours, Trouveres, Minstrels*, Teldec 1995, 14.

³² Dies ergab der Fragebogen, der im Rahmen des Erlanger Seminars an zahlreiche populäre Mittelalter-Ensembles ausgegeben wurde. Wo immer Kenntnisse über die Aufführungsgeschichte mittelalterlicher Lieder über den nächsten Umkreis hinaus bestanden, gaben die Musiker die Aufnahmen Thomas Binkleys mit dem Studio der frühen Musik als entscheidenden Einfluss an.

Binkley und das *Studio der Frühen Musik* haben die Musik *des* Mittelalters in die Musik *unseres* Mittelalters verwandelt und damit auch die Voraussetzungen geschaffen, von denen populäre Mittelaltermusik ausgehen konnte.

Lassen sich also Verbindungslinien zwischen den Pionieraufnahmen der historischen Aufführungspraxis zu den populären Mittelalterinszenierungen der Gegenwart ziehen? Haben solche Realisierungen die Musik des Mittelalters so sinnlich und zugänglich gemacht, dass eine breite Gegenwart bis in die Popkultur entstehen konnte? Sind also die Pioniere der historischen Aufführungspraxis möglicherweise nicht nur die Väter ihrer legitimen Erben, sondern auch der populären Szenen? Nach ersten Sondagen lassen sich all diese Fragen vorläufig mit Ja beantworten, doch ist in diesem Bereich noch viel empirische Arbeit und vergleichende Analyse notwendig.

IV.

Bei aller Verschiedenheit hat sich gezeigt, dass die „Palästinalieder“ von *In Extremo* und Thomas Binkley sich darin gleichen, dass sie – auch ihrem Selbstverständnis nach – gegenwartsbezogene Mittelalterinszenierungen sind. Auf ganz unterschiedliche Weise inszenieren beide ein überliefertes mittelalterliches Gebilde. Das Prinzip von *In Extremo* ist Kontrast. Dieser betont die Alterität des mittelalterlichen Gebildes, lässt es ikonisch hervortreten und unterstreicht so seine Funktion als Bedeutungsträger. Der Umstand, dass die „authentische Bedeutung“ und der „authentische“ Klang in dieser Inszenierung natürlich verfehlt werden, ist dabei unerheblich.³³ Wichtig ist, dass durch Kontrastierung für das überlieferte Gebilde ein breiter Präsenzraum geschaffen wurde, in dem es gleichsam als Kronzeuge authentischer Vergangenheit erscheinen kann. Binkleys Realisierung dagegen versteht sich naturgemäß als „insgesamt mittelalterlich“. Daraus resultiert die relative Kontrastarmut zwischen dem Überlieferten und seiner Inszenierung, welche den Präsenzraum des mittelalterlichen Gebildes einschränkt. Denn Begleitung dominiert das Geschehen auch quantitativ und gibt dadurch Raum für eine Vielzahl von „Mittelalter-Bedeutungen“, die nicht vom Überlieferten selbst, sondern von seiner hypothetisch mittelalterlichen Einkleidung ausgehen. Durch dieses Verschwinden in einer hypothetischen Rekonstruktion verliert auch das Überlieferte an Strahlkraft und erscheint schließlich selbst als gleichsam hypothetisch. Waren wir zunächst – unter Ausklammerung historischer Tiefe – von gegenwärtig erlebbaren Sinn- und Präsenzeffekten ausgegangen, so beobachten wir nun, wie das Kriterium der Authentizität auf listige Weise an dem Punkt zurück in den Fokus kommt, wo es um das Verhältnis von überliefertem Gebilde zu dessen Einkleidung geht. So abwegig wie die Annahme wäre, dass das nackte überlieferte Gebilde seine historische Wahrheit zu erkennen gäbe, so offensichtlich ist doch in den beiden besprochenen Realisierungen die Überlagerung des eingekleideten Gebildes durch gegenwärtige Bedeutungen.

³³ Vgl. Anm. 20.

Werfen wir daher noch einen kurzen Blick auf eine Realisierung, die auf jegliche Begleitung verzichtet. Es handelt sich um die Aufnahme des Palästinalieds im Rahmen des *Medieval Lyric Teaching Project*, das Margaret Switten am Mount Holyoke College ins Leben rief. Der didaktische Impetus dieser Aufnahme, die als Unterrichtsmaterial konzipiert wurde, ist unverkennbar. Trotzdem eignen ihr natürlich die Eigenschaften, die Gegenstände ästhetischer Wahrnehmung charakterisieren. Der hörbare Atem des Sängers vermittelt direkte Präsenz des Körpers, verweist auf das Vorhanden-Sein von Leben, welches dem auf Pergament Überlieferten wiederum Leben einhaucht und es damit gerade von dem absetzt, was an unbegleiteten Liedern oft gefürchtet wurde, nämlich Skeletthaftigkeit.³⁴ Gegen die Stille und die Geräusche des Atems abgesetzt erscheint im unbegleiteten Vortrag nun eine unendliche Fülle von Präsenzphänomenen. Mit absoluter Plastizität treten in der ersten Strophe die Plosive-t an den Versenden heraus, werden etwa beim Wort „lebe“ die Veränderung der Vokalqualitäten durch melodische Bewegung offensichtlich und die Brechung des Luftstroms am Gaumen bei Silben wie „sicht“ oder „geht“ regelrecht fühlbar. Das ganze dichte Gewebe der Parallelgänge und Kontrapunkte in Sprachklang und Melodie, das allein aus der Verklanglichung des Überlieferten entsteht, erscheint in voller Präsenz, ohne den Beigeschmack einer hypothetischen Simulation von Vergangenheit, dabei allerdings nicht frei von einem hörbaren didaktischen Impetus. Bei der künstlerischen Gestaltung einer solchen Realisierung sind indes nicht weniger Entscheidungen zu treffen als bei der Festlegung einer Begleitung und auch hier führt der präsente Klang nicht unweigerlich zum historischen Sinn des Gebildes. Im Falle unserer Aufnahme etwa ist ein starker Hall zu hören. Zunächst rein materiell präsent, können sich an seine Präsenz doch Sinneffekte anlagern, die zu (historischen Fehl-)Deutungen führen.³⁵ Denn sobald der mittelalterlich überlieferten Musik in der Gegenwart Stimme und Ohr geliehen werden, verliert sie ihre „historische Reinheit“ und bedarf daher einer feinfühlig-künstlerischen Praxis, welche das Überlieferte möglichst nah an seinen erschließbaren historischen Bedeutungen (und eingedenk der Grenzen von Rekonstruktion) als vollwertige Musik vermittelt. Mögliche Leerstellen der Überlieferung einzubeziehen und fühlbar zu machen, ist dabei womöglich auch ästhetisch notwendiger als sie

³⁴ Dagmar Hoffmann-Axthelm beschreibt die Intention des Studios der frühen Musik im Booklet zur genannten CD anschaulich: „Sie wollten keine historisierenden Klangskellette in die Welt setzen [...]“. Dagmar Hoffmann-Axthelm, Booklet zur CD *Troubadours, Trouvères, Minstrels*, Teldec 1995, S. 11. Anzumerken wäre hierzu, dass der Torso in der bildenden Kunst längst in seinem Eigenwert als Fragment dargestellt und eben nicht ergänzt wird. Eine derartige Praxis der „sichtbaren Leerstelle“ ist im Bereich der Musik ohne weiteres genauso denkbar, ohne dass diese dadurch „blaustrümpfig und langweilig“ würde – eine Furcht, die Peter Reidemeister 1988 bereits diagnostizierte. Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, 136.

³⁵ Einstimmiger Gesang im großen Raum mag zur Assoziation von Kirchengesang führen, wenn die Wahrnehmung von der Präsenz des Halls zu deren Deutung umspringt. In jedem Fall evoziert klangliches Raumempfinden Aufführungsräume und deren Bedeutungen.

zu schließen, denn nachvollziehbarer Weise ist der Sinneffekt historischer Richtigkeit als ein Pol im Spiel von Sinn und Präsenz relevant für das ästhetische Erleben dieser Musik.

V.

Das Bemühen um historische Genauigkeit wird im Angesicht einer breiten populären Gegenwartskultur mittelalterlicher Musik also mehr denn je zum Definitionskriterium historisch informierter Aufführungspraxis, denn in den letzten Jahrzehnten hat sich die Situation „mittelalterlicher Musik“ deutlich verändert. Während es in den 1960ern noch darum ging, dem Publikum die Musik des Mittelalters zugänglich zu machen, ist diese zu einem beträchtlichen Teil heute in den verschiedensten stilistischen Einkleidungen gegenwärtig. Eine breite Öffentlichkeit hat sich jene Segmente der Musik des Mittelalters geholt, die für sie gegenwartsrelevant erscheinen, und besitzt diese in Form von Mittelalter-Pop. Dass die Musikgeschichte im Zuge dieser Aneignung eine schwache Position hat, versteht sich fast von selbst. Allerdings zeigen bereits die historisch motivierten Aufnahmen der Sechziger- und Siebzigerjahre eben jene Momente von Aneignung und Anpassung auch über das Vetorecht der Quellen hinweg, die nötig schienen, um Musik des Mittelalters einer breiten, geschichtsbewussten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nachdem dies so gründlich gelungen ist, dass daraus eine zweite Kultur der Aufführungspraxis wurde, relativiert sich dieser Aspekt deutlich. Nachdem gerade das profunde historische Wissen um die überlieferte Musik und die Konventionen, denen diese entsprungen ist, das Definitionskriterium der historisch informierten Praxis liefert, spricht vieles dafür, dieses Wissen stark zu machen. Insbesondere mit Blick auf das oben entfaltete Konzept des Präsenzraums – und damit auf den Status des Überlieferten innerhalb der Realisierung – scheint also vieles die Fortsetzung einer puristischen Praxis nahezu legen, deren Zentrum das Überlieferte bildet, nicht das Hinzugefügte. Im Angesicht einer populären Aufführungskultur, die Mittelalter-Sehnsüchte ohne Rücksicht auf historische Fundierung befriedigen kann, wird gerade das Bekenntnis zu den Grenzen der Überlieferung zum ästhetischen Kriterium einer Praxis, der es gelingen kann, dem Erhaltenen eine lebendige Gegenwart zu verleihen³⁶, ohne dessen prekären Status durch Schließung der Lücken zu vertuschen. Daraus allerdings soll keine dogmatische Forderung werden. Als Formen des kreativen Wissenserwerbs, der Kunstproduktion und des Experiments gleichermaßen, stehen sich rekonstruierende, historisch informiert improvisierende und ihre Leerstellen bekennende Praxis gleichwertig gegenüber.

Gleichwohl verweist der Vergleich der drei besprochenen Realisierungen des Palästinalieds, wenn nicht auf einen Abgrenzungsbedarf, so doch auf ein Abgrenzungspotential historisch informierter Praxis: Die Gegenüberstellung

³⁶ Vgl. Haug, „Improvisation und mittelalterliche Musik“ (wie Anm. 9).

hat gezeigt, dass gerade die Auseinandersetzung mit der Existenz und der Beschaffenheit der populären Mittelaltermusik der historisch informierten Aufführungspraxis dabei helfen kann, ihren Standort und ihre Aufgaben vor dem Hintergrund einer veränderten Musikkultur neu zu bestimmen. Denn einerseits zeigt die Präsenz von Musik des Mittelalters im populären Bereich den Erfolg der Vermittlungskonzepte der Sechziger und Siebziger Jahre. Mittelalter-Rock wäre ohne die farbenprächtigen Aufnahmen des *Studios der frühen Musik* nicht denkbar. Diese haben jenes Klangbild zwischen Exotik und unmittelbarer Verständlichkeit erst geschaffen, das eine Integration mittelalterlicher Elemente in den Soundpool von Weltmusik, Pop und Rock überhaupt ermöglicht.³⁷ Andererseits zeigt die Konfrontation von Pop und historisch informierter Aufführungspraxis klar die Profilierungschancen einer Praxis, die das Überlieferte und die musikalischen Konventionen, denen es entspringt, ins Zentrum stellt. Dann nämlich grenzt nicht nur das künstlerische Niveau, sondern noch einmal der historische Anspruch die akademische Praxis von ihren populären Nachfahren ab, die ihren heutigen Standort mit bestimmen.

³⁷ Robert Lug hat versucht, Kontaktpunkte zwischen Minnesang und Rock im Bereich der Satztechnik und der „mündlichen“ Existenzform beider Erscheinungsformen nachzuweisen. Vieles an diesem Unterfangen lässt sich wegen der Beliebtheit der Parallelsetzungen leicht kritisieren, denn die meisten Gemeinsamkeiten verbinden nicht nur Minnesang und Rock miteinander, sondern nahezu alle Musik, die nicht dem neuzeitlichen Europa entstammt. Dennoch zeigt Lugs Ansatz, welche musikalischen Aspekte die Integration mittelalterlicher „Spolien“ in Pop-, Rock- und Worldmusic rein technisch begünstigen, ohne dass sich daraus eine historische Affinität konstruieren ließe. Robert Lug, „Rock: Der wiedergeborene Minnesang?“, in: *Mittelalter-Rezeption. III: Mittelalter, Massenmedien, neue Mythen*, herausgegeben von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ulrich Müller und Ursula Müller, Salzburg 1986, 461–486