

Im Namen des Mittelalters oder: Der postmoderne Mittelaltermusiker

Autor(en): **Gossen, Nicoletta**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **27 (2003)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869078>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

IM NAMEN DES MITTELALTERS ODER: DER POSTMODERNE MITTELALTERMUSIKER

VON NICOLETTA GOSSEN

Am 25. September 1264 stieg der Herzog von Auge im Morgengrauen zuoberst auf den Bergfried seines Schlosses, um ein ganz klein wenig die historische Situation zu betrachten. Sie war eher konturlos. Reste der Vergangenheit lagen da und dort noch in Trümmern herum. Am Ufer des nahe gelegenen Flüsschens kampierten zwei Hunnen; nicht weit davon tauchte ein Gallier kühn seine Füße in das laufende frische Wasser. Am Horizont zeichneten sich die weichen Silhouetten müder Römer, Sarazenen aus Korinth, Altfranken und einsamer Alanen ab. Ein paar Normannen tranken Calvados.

Der Herzog von Auge seufzte, fuhr aber damit fort, die abgenutzten Phänomene aufmerksam zu betrachten ...

„So viel Geschichte“, sagte der Herzog von Auge zum Herzog von Auge, „so viel Geschichte für ein paar Kalauer, ein paar Anachronismen. Ich finde das jämmerlich. Hört das niemals auf?“¹

Diese Sätze stammen aus dem Beginn des Romans *Les fleurs bleues* des surrealistischen Autors Raymond Queneau. „So viel Geschichte wegen ein paar Anachronismen“ ist man manchmal auch als Musikhistorikerin der mittelalterlichen Musik versucht zu seufzen. Anachronismen werden wir in der Aufführungspraxis der Alten Musik notgedrungen immer produzieren, wir können uns höchstens fragen, für welche Art von Anachronismen wir uns entscheiden wollen und warum. Ein Blick in die Geschichte der Aufführungspraxis der mittelalterlichen Musik zeigt deutlich, dass sich die Formen der Anachronismen im Laufe der Zeit veränderten, die Probleme jedoch die gleichen geblieben sind. Die Frage, wie zeitlich so weit zurückliegende Musik in der Praxis zu vermitteln sei, stellt sich stets von neuem. Und bei allen Unterschieden zwischen den gefundenen Lösungen bleiben manche Aspekte erstaunlich konstant.

Musikologen und Philologen, die sich schon seit dem 18. Jahrhundert um die Entzifferung und Edition gewisser Werke bemühten – man denke an die Geschichte der Bearbeitung der Manesse-Liederhandschrift durch Johann Jakob Bodmer (1698–1783) in Zürich² – trugen entscheidend zur Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik bei. Ohne die bewundernswerten Arbeiten von Philologen wie François-Juste-Marie Raynouard oder Paulin und Gaston Paris,

¹ Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Paris 1967, 13. Übersetzung: NG.

² Die Handschrift lag in Paris und war Bodmer zuerst nicht zugänglich. Erst über einen Strassburger Gelehrten, Johann Daniel Schöpflin, der gute Beziehungen zum französischen Hof hatte, gelang es Bodmer, die Handschrift nach Zürich kommen zu lassen. Bodmer und sein Freund Breitinger schrieben sie eigenhändig ab. 1758/59 erschien eine Auswahl-Edition unter dem Titel: *Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend; durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der uralten Zyrich. Aus der Handschrift der Königlichen-Französischen Bibliothek herausgegeben.*

oder Musikforschern wie Amédée Gastoué, Edmond de Coussemaker, Guido Adler und vielen anderen wäre die Wiederbelebung dieser Musik nicht denkbar gewesen. Die Literatur spielte dabei ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle. Der Einfluss von Sir Walter Scott oder Victor Hugo ist im Prozess der Neuaneignung und Neubewertung des Mittelalters nicht zu unterschätzen. Nicht nur Hugos großer Roman *Notre-Dame de Paris* ist hier zu nennen, sondern zum Beispiel auch ein Werk wie seine dritte Ode mit dem Titel *Bande Noire*, in dem er die mittelalterlichen Überreste der französischen Kultur vehement gegen die barbarischen Zerstörungen der Revolutionäre verteidigte. Der erste Teil der Ode beginnt mit den Versen:

Oh Mauern! Oh Zinnen! Oh Türmchen,
Festungen! Gräben mit Zugbrücken!
Schwere Bündel zarter Säulen!
Stolze Schlösser! Bescheidene Klöster!
Staubige Kreuzgänge, alte Hallen,
wo die heiligen Gesänge wimmerten,
wo die fröhlichen Bankette lachten.
Orte, in die das Herz seine Chimären legt!
Kirchen, wo unsere Mütter beteten,
Türme, wo unsere Ahnen kämpften.³

Victor Hugo beschränkt den Aspekt der Musik auf das Wimmern der heiligen Gesänge; möglicherweise meint er damit den gregorianischen Gesang, etwas anderes aus dem Repertoire der Mittelaltermusik dürfte ihm wohl kaum bekannt gewesen sein.

Wenn wir in die Geschichte der Aufführungspraxis der mittelalterlichen Musik zurückschauen, finden wir an ihren Anfängen nicht nur Philologen, Musikhistoriker und Musiker, die sich mit Musik und Literatur des Mittelalters beschäftigen, sondern zum Beispiel auch Instrumentensammler wie den französischen Maler Pierre Revoil (1776–1842), der in Lyon ein „Cabinet de gothicités“ zusammengestellt hatte, welches unter 839 Objekten auch ein Dutzend alter Musikinstrumente enthielt.⁴ Andere Sammler folgten seinem Beispiel, wobei die frühesten Sammlungen eher Raritätenkabinetten glichen, in denen man wahllos Instrumente verschiedener Kulturen und Zeiten ausstellte. Erst mit der Zeit begann man systematischer zu werden und die Epochen voneinander zu scheiden. Die Neugierde, wie denn diese ungewohnten Instrumente geklungen haben mochten, in Verbindung mit dem zunehmenden Interesse an der Epoche des Mittelalters im Allgemeinen führte zu den ersten öffentlichen Aufführungen mittelalterlicher Musik.

1914: *Paris*, Konzert unter dem Titel „Les primitifs de la musique française“ in der *Sainte Chapelle*, musikologisch betreut von Amédée Gastoué. Das

³ Übersetzung NG.

⁴ Vgl. Florence Gétreau, „Alte Instrumente im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des Conservatoire und private Initiativen“, *BJbHM* 21 (1996) 186–188.

ausschließlich geistliche Musik umfassende Konzert bestand aus drei Teilen: Liturgische Stücke 11./12. Jahrhundert – *Ars Antiqua* und *Trouvères* – *Ars Nova*. Der dritte Teil war eine aus verschiedenen unabhängigen Sätzen „konstruierte“ Messe, die von einer Motette des 14. Jahrhunderts eingeleitet wurde, zu deren Text Gastoué bemerkte: „Nous n'essayons pas d'en expliquer toutes les singularités ou les bizarreries.“⁵

1922: drei Konzerte in der Badischen Kunsthalle in *Karlsruhe* unter Leitung von Willibald Gurlitt. I: „*Musica ecclesiastica*“, liturgische Musik kombiniert mit zwei Textlesungen; II: „*Musica composita*“ von Notre Dame bis Dufay, ausschließlich Sakralmusik kombiniert mit Lesungen. III: „*Musica vulgaris*“, von einer Motette des 13. Jahrhunderts bis Binchois, Dufay und Lochamer Liederbuch. Die Chansons von Binchois und Dufay wurden mit Singstimme, Bratsche, Blockflöte und Gambe aufgeführt, alle Texte im Programmheft übersetzt.

1924: drei Konzerte in *Hamburg* ebenfalls unter Leitung von Gurlitt unter den gleichen Überschriften wie in Karlsruhe. Zu jedem dieser Titel wurde ein Kommentar geschrieben:

„*Musica ecclesiastica*“:

Die Sphäre liturgisch gebundener auf die Gegenstände religiösen Glaubens bezogener sakraler Ausdruckswerte in der rein linearen (einstimmigen und unbegleiteten) hieratischen Gesangsmusik der mittelalterlichen Kirche.

„*Musica composita*“:

Die Sphäre ungebundener und verselbständigter auf die Gegenstände klangschönheitlichen Genießens bezogener ästhetischer Ausdruckswerte in der linear-polyphonen (mehrstimmigen und harmoniefremden) Kunstmusik der höheren Stände.

(Dazu gehörten: Leoninus, Perotinus, Adam de la Halle, Motetten des 13. Jahrhunderts, Gratosus de Padua, Guillaume de Machaut, Lionel Power, John Dunstable, Guillaume Dufay).

„*Musica vulgaris*“:

Die Sphäre seelisch und körperlich gebundener auf die Gegenstände individuellen Lebensgefühls bezogener vitaler Ausdruckswerte in der ein- und mehrstimmigen begleiteten vokalen und instrumentalen Affektmusik.

(Unter diese Affektmusik fielen: Trobadors, *Trouvères*, Minnesänger, Magister Piero, Francesco Landini, Guillaume de Machaut und Gilles Binchois. In den Bemerkungen zu den Instrumenten stand: „Die beiden originalen (?) Streichinstrumente stammen aus dem Besitze des Geigenbaumeisters J. Luelsdorf in Köln, die Flöte aus dem Besitz des Flötenbaumeisters Otto Mönnig in Leipzig).

1927 führte Jacques Handschin in drei Konzerte ein, die in *Zürich*, *Basel* und *Bern* unter dem Patronat der Ortsgruppen der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft stattfanden. In Basel stellte die Instrumentensammlung dafür eine Gambe zur Verfügung, in den anderen Städten behalf man sich

⁵ „Wir werden nicht versuchen, alle Eigenheiten oder Absonderlichkeiten zu erklären“.

mit Cello und Bratsche. Beispiel: *Gran piant'agli occhi* von Francesco Landini erklang ausgeführt durch Alt, Tenor und Viola. Das Programm reichte von liturgischer Musik bis Landini und Machaut, bemühte sich also, die Epoche „Mittelalter“ enger zu fassen als die Vorgänger-Konzerte.

1927 fand an der Beethoven-Zentenarfeier in Wien ein Konzert „Gotische Mehrstimmigkeit“ in der Wiener Hofburgkapelle statt. Dort erklang Musik von Perotinus, Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Giovanni da Firenze und John Dunstable. 1929 leitete Rudolf von Ficker je ein Konzert in der Wiener Burgkapelle und in der *Salle Pleyel* in Paris, in dem unter anderem seine Bearbeitung des „Sederunt principes“ von Perotinus für Orchester, Männer- und Knabenchor erklang.⁶

Dieser kurze Überblick über die frühesten Konzerte mittelalterlichen Repertoires zeigt, dass die Sakralmusik eine Vorrangstellung hatte, ferner, dass schon ein recht ansehnlicher Fundus von Werken zugänglich war und dass die Frage nach den „authentischen“ Instrumenten offenbar nicht im Vordergrund stand. Das Schwergewicht der Aufführungen lag bei den Singstimmen, denen als Instrumente moderne Streicher und allenfalls Blockflöten hinzugefügt wurden.

Das Interesse für die Wiederbelebung mittelalterlicher Musik bestand aber durchaus nicht nur in den Kreisen illustrier Musikologen. Auch von ganz anderer Seite näherte man sich dem noch weitgehend unerforschten Gebiet. So lesen wir von den Aufführungen der französischen „diseuse“ Yvette Guilbert (1867–1944), die, vom französischen Chanson herkommend, das Lied des Mittelalters im Bestreben pflegte, ein möglichst vollständiges Bild der französischen Liedkultur zu vermitteln. 1926 veröffentlichte sie vierzig Chansons des 12. bis 14. Jahrhunderts, die von Edmond W. Rickett harmonisiert und bearbeitet worden waren.⁷ Sie tanzte Estampies in „historischen“ Kostümen und brachte eine Tänzerin dazu, mit Akrobaten so lange zu trainieren, bis sie imstande war, die verrenkten Posituren von Wasserspeiern oder grotesken Figuren der Handschriften-Marginalien einzunehmen und sie während eines Konzerts unbeweglich beizubehalten, um damit das mittelalterliche Ambiente zu unterstreichen.

Rudolf von Ficker äusserte sich zur Überlieferung mittelalterlicher Musik und zur Schwierigkeit ihrer Rekonstruktion dahingehend, dass man in der Handschrift ein unfertiges Produkt vor sich habe, dem alle Momente beseelten musikalischen Lebens fehlten. „Daraus erhellt, dass alles, was über den Rahmen des Tektonischen, Strukturellen in das Gebiet des Ausdrucksmäßigen hinüberraagt, sei es nun Instrumentation, zeitliche und dynamische Abstufung oder akzidentielle Färbung von Tönen und Klängen, – dass dieses uns heute so wichtig erscheinende letzte Stadium kompositioneller Gestaltung damals nicht Sache des Komponisten, sondern des Ausführenden und besonders des Dirigenten war“. Diese „höchste schöpferische Aktivität“ existiere nicht mehr

⁶ Edition: Wien, Universal-Edition 1930. Die Angaben zu den Konzerten entnehme ich Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter*, Köln 2003, 350–408.

⁷ Annette Kreutziger-Herr, op. cit., 192–193.

und sei am ehesten durch den Historiker zu lösen, der nicht nur „ein Stil-sondern vor allem ein Erlebnisproblem“ sehe, durch einen Historiker, der sich von den „hemmenden Einflüssen des eigenen Zeitalters“ freigemacht habe und „die ganze geistige Atmosphäre, aus der das Werk hervorgegangen“ sei, rekonstruieren müsse.⁸ In seiner eigenen Bearbeitung des „Sederunt principes“ von Perotinus hat er sich dann allerdings nicht freigemacht von den „hemmenden Einflüssen des eigenen Zeitalters“, sondern eine Form mit Orchester, Knaben- und Männerchor gewählt. Das heißt, er hat versucht, Perotinus in eine Sprache zu übersetzen, welche seinem Publikum helfen sollte, das Unge wohnte dieser Musik besser zu verstehen. Verstehen, schreibt Hayden White,⁹ ist ein Prozess, der aus dem Bereich dessen, was man als „exotisch“ und nicht eingeordnet empfindet, hinausführt in einen Bereich kodierter Erfahrung, so dass das Fremde nicht mehr als bedrohlich erscheint und durch Assoziation als bekannt erfahren werden kann. Von Ficker verschafft dem Hörer durch sein Arrangement die nötigen Assoziationen, damit dieser das „Exotische“ in seinen Erfahrungshorizont einbauen kann.

Die unter anderem durch Hayden White und Daniel Fulda vertretene Richtung der Geschichtswissenschaft, die die Geschichtsschreibung als ein ästhetisches und poetisches Phänomen versteht, vertritt die Ansicht, dass alle Historiker, wenn sie Vergangenheit darstellen, konstruktiv kreativ handeln und nicht nur Fakten niederschreiben. Für den Musiker, der bei der Aufführung Alter Musik notgedrungen zum Historiker wird, geht es dabei nicht nur um Sprache, sondern um Sprache in Verbindung mit Musik, aber die grundsätzliche Aufgabe bleibt die gleiche. Nach White besteht der historische Diskurs aus Geschichten, welche die chronikalen Daten in eine bestimmte Form bringen, die er „emplotment“ nennt. In diesem Sinn unterscheidet sich das Schreiben von Geschichte nicht grundsätzlich vom Schreiben einer Kurzgeschichte oder eines Romans.

Der Historiker kodiert, damit wir mit dem Unbekannten vertraut werden können, die Fakten, die wegen ihres zeitlichen Abstands zum Rezipienten immer fremd sind. Der Mittelaltermusiker kodiert ebenfalls die Fakten, indem er das in der Handschrift Vorgefundene durch seine Aufführung so in Szene setzt, dass der Hörer trotz des zeitlichen Abstands etwas damit anfangen kann. In diesem Sinn war die symphonische Aussetzung eines Organums von Perotinus vielleicht die einzige Möglichkeit, dem Publikum um 1930 diese Musik nahe zu bringen. Ein Trobadorlied mit einer Klavierbegleitung in C-Dur von Hans-Joachim Moser oder Yvette Guilberts Interpretationen mittelalterlicher Lieder über die Rampe der Variété-Bühne hinweg erfüllten die gleiche

⁸ Zitiert nach: Jürg Stenzl, „Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn“, *Musik-Konzepte* Nr. 107, München 2000, 40.

⁹ Hayden White (*1928), amerikanischer Geschichtswissenschaftler; vgl. in diesem Zusammenhang besonders sein Buch *Tropics of discourses: Essays in cultural criticism*, Baltimore 1978. Für meine vorliegende Arbeit schöpfe ich weitgehend aus Whites Text „The historical text as literary artifact“, publiziert im Internet: <http://writers.s-one.net.sg/GB/thoughts/c7021.htm>.

Funktion. Für White ist historische Erzählung nicht nur Reproduktion der dargestellten Ereignisse, sondern auch ein Symbolkomplex, der uns erlaubt, so genannte *Icons* der Struktur dieser Ereignisse zu finden, die sich entsprechend in unserer eigenen kulturellen Tradition finden. So vermittelte zum Beispiel Rudolf von Ficker das *Icon* „vertraute Harmonik“, ein anderer das *Icon* „Lied mit Klavierbegleitung“, ein dritter das *Icon* „bekannte Instrumente“, welche der Hörer mit Orchestermusik, Volksmusik oder aussereuropäischer Musik assoziieren konnte. Die äusseren Aspekte der Aufführung im Konzert wären Teil des „emplotments“: Kostüme, Raum, Gestik, Reihenfolge der Werke usw. Die unvermeidlichen Anachronismen der historischen Aufführungspraxis präsentieren sich je nach „emplotment“ in anderer Form, stehen aber immer unter den von Rudolf von Ficker genannten „hemmenden Einflüssen des eigenen Zeitalters“, auch in den Fällen, wo eine möglichst objektive historische Rekonstruktion angestrebt wird. Kein Interpret kann sich seiner eigenen Zeit entziehen. Daher sind heutige Interpretationsweisen letztlich nicht legitimer als Lösungen, die in der Vergangenheit vorgeschlagen wurden.

War die Aufführung mittelalterlicher Musik in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts weitgehend eine Sache von Spezialisten, die für ein Spezialpublikum spielten (sogar Yvette Guilbert sollte ihre Mittelalterlieder bald schon vor Musikologen aufführen), so erfuhr die Musik des Mittelalters seit den 50er Jahren eine Popularisierung – zu einem großen Teil auf Grund der Aufnahmen des *Studios der Frühen Musik* unter Thomas Binkley – die dieses exotische Repertoire zu einem Marktfaktor werden ließ. Die Verbreitung durch die modernen Tonträger warf die Fragen nach der Publikumswirksamkeit, nach der „Markttauglichkeit“ dieser Musik auf.

Musiker, die sich heute eines mittelalterlichen Repertoires annehmen, haben die Möglichkeit, sich über verschiedene Aspekte ihres Gegenstands so gründlich zu informieren, wie es nie zuvor möglich war. Sie können Faksimilia, moderne Ausgaben, kodikologische Studien, musikologische Artikel und anderes konsultieren; ihre Aufführungsweise wird sich aber nicht nur daran orientieren, sondern auch an den eigenen ästhetischen Kriterien, der mehr oder weniger zufälligen Zusammensetzung des jeweiligen Ensembles – und am anzusprechenden Publikum, am Markt. Dazu kommt, dass sowohl die Interpreten, als auch das Publikum ein vorgeprägtes Bild von der Epoche haben, die wir unzulänglicher Weise als Mittelalter zu bezeichnen pflegen. Von den Humanisten über die Aufklärung, die deutsche und französische Romantik und die Revival-Bewegungen des 19. Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein hat man über das Mittelalter nachgedacht, und all das hat seine Spuren im heutigen Rezipienten hinterlassen, unter anderem auch die unseligen Clichés vom primitiven, mystischen, grausamen, naiven oder dem unermüdlich zitierten „finsternen“ Mittelalter. Wenn 2003 in einem Leserbrief der Basler Zeitung zu lesen war, man sollte doch endlich mit dieser „mittelalterlichen“ Technologie der Atomkraft aufhören, dann kann man daran erkennen, wofür alles die Chiffre Mittelalter heute herhalten muss.

Die Rezipienten der Mittelaltermusik – das heißt Interpreten, Zuhörer und Produzenten der Tonträgerindustrie – haben ihr individuelles Mittelalterbild

und damit je eigene Erwartungen an das, was sie sich unter Mittelaltermusik vorstellen, und diese heterogenen Ideen spiegeln sich in den vielfältigen „emplotments“ der einzelnen Stücke. Das gleiche Werk kann sich je nach Ensemble vollkommen unterschiedlich präsentieren, wie man das, um nur eines unter unzähligen möglichen Beispielen herauszugreifen, an der einstimmigen Ballata „Lucente stella, ch’el mio cor desfay“ – „Leuchtender Stern, der mein Herz schmelzen lässt“ nachvollziehen kann. Für diese Ballata besitzen wir nur eine einzige Quelle, den so genannten Codex Rossi (Bibl. Vaticana Rossi 215, f. 22). Der Codex Rossi stammt aus der Zeit um 1370 und enthält weltliche italienische ein- und mehrstimmige Musik. Der Text von „Lucente stella“ steht in der Tradition der Lyrik des sogenannten *dolce stil nuovo*. Bezeichnend für diese Art der italienischen Minnellyrik ist unter anderem der Beginn des ersten *piede*: „Deine Handlungen versprechen Heil dem, der sich in Deinem Antlitz spiegelt“ – „I ati toi dolce prometton salute a chi se spechia nello to bel viso“. Die erhöhte Dame bringt Heilung und führt zu höherer Erkenntnis. Das entspricht der Vorstellung von höfischer Liebe als Heilsweg, und so ist dieses Gedicht trotz der venezianischen Färbung der Sprache und der Anonymität des Dichters nicht als Volkspoesie zu verstehen. Ausserdem ist zu betonen, dass einstimmiger weltlicher Gesang im Mittelalter in erster Linie Gedichtvortrag ist; das bedeutet, dass sich die Interpretation am Gedicht orientieren sollte, so wie sich die musikalische Form am Gedicht orientiert. Stützt man sich bei einer allfälligen Interpretation lediglich auf das Material, das sich in der Handschrift findet, ergibt sich ein einstimmiger Vortrag, der sich darum bemüht, die Deklamation des Textes deutlich werden zu lassen. Viele Interpreten begnügen sich indessen nicht mit dieser Form der Interpretation, sondern versuchen, die Ballata gleichsam zu bereichern, indem sie Instrumente hinzuziehen und zum Teil das Stück durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele verlängern. So hören wir zum Beispiel in der Aufnahme 1988 des Ensembles „Micrologus“¹⁰ eine laute und relativ nuancenarme Stimme, die gegen massiv eingesetztes Schlagwerk anzukämpfen scheint. Die Trommel hält durch das ganze Stück einen regelmässigen Schlag durch. Die Feinheiten des mensuralen Rhythmus der Ballata werden von diesem regelmässigen Puls der Trommel im wahrsten Sinn des Wortes erschlagen.

Die Klangqualitäten einer solchen Aufnahme wecken Assoziationen zu gewissen Repertoires von Volksmusik. Die Verbindung Mittelaltermusik – Volksmusik ist in der Interpretation von Mittelaltermusik sehr beliebt, weil man versucht ist, in der Volksmusik das erfahren zu wollen, was man über die Mittelaltermusik nicht weiß, nämlich wie sie geklungen hat. Gerade bei Interpretationen der Musik des italienischen 14. Jahrhunderts hört man häufig durch Volksmusik inspirierte Aufführungen. Musikhistorisch hat das eine ehrwürdige Tradition. In seiner Rektoratsrede in Göttingen 1930 bemerkte Friedrich Ludwig: „Neben der überaus verfeinerten grazilen mehrstimmigen

¹⁰ „Amor mi fa cantar, musica italiana del primo trecento“, Ensemble Micrologus, Aufnahme Perugia 1988, Quadrivium, SCA 004-2.

Kunst der italienischen Madrigalisten rauscht hier im Italien des Trecento ein mächtiger Strom frommen Volksgesangs“.¹¹ Dieser von Ludwig angesprochene mächtige Strom wird von Interpreten der Mittelaltermusik besonders gern dann angezapft, wenn es nicht um „grazile“ Mehrstimmigkeit, sondern eben um Einstimmigkeit geht. Auch das hat Tradition. Raphael Georg Kiesewetter verwies schon 1838 auf die „volksmässigen Melodien“ der Trouvères und nannte die Gesänge der Trobadors „eigentliche Volkslieder“.¹² Wenn heute Mittelaltermusik im Sinn von Volksmusik aufgeführt wird, geht das allerdings weder auf Kiesewetter noch auf Ludwig zurück, sondern stützt sich auf Vergleiche zwischen heutigen Volksmelodien verschiedener Regionen und komponierten Stücken bestimmter mittelalterlicher Repertoires, was selbstverständlich seine Tücken birgt.

1991 spielte das Ensemble „Alla Francesca“ die Ballata „Lucente stella“ in einer reinen Instrumentalversion ein, die den einstimmigen Notentext ornamentiert wiedergibt.¹³ Das dafür verwendete Instrument ist eine Bambusblockflöte. Es ist anzunehmen, dass der Flötist sie eingesetzt hat, weil er den Klang dieses Instrumentes in irgendeiner Weise mit seinem persönlichen Bild vom Mittelalter in Verbindung gebracht hat. Er erzielte aber, bewusst oder unbewusst, einen Effekt, der an Meditations- oder Entspannungsmusik, wie sie in den 80er Jahren in Mengen verkauft wurde, denken lässt. Eine solche Interpretation kann im Hörer die Vorstellung des mystischen Mittelalters bestärken. Zugleich wird er sich beim Klang der Bambusflöte möglicherweise an japanische oder indische Musik erinnern, wodurch eine Brücke zur beliebten Worldmusic hergestellt wird. Diese Aufnahme betont somit zwei Aspekte des modernen Mittelalterbildes: den mystisch-meditativen und gleichzeitig den exotisch-fremden Aspekt und lässt dabei den Text, der der eigentliche Träger dieser Musik ist, ganz beiseite.

Im Jahre 1994 wandte sich das Ensemble „Micrologus“ in einer weiteren Aufnahme der genannten Ballata zu.¹⁴ Das Stück wird durch eine am Original inspirierte instrumentale Einleitung vorbereitet, dann mit einem hinzukomponierten Kontrapunkt unter etwas ermüdender Wiederholung gewisser Muster fortwährend begleitet und schließlich mit einem langen instrumentalen Nachspiel beendet. Aus dem einstimmigen Gedichtvortrag wird somit eine mehrstimmige modern/mittelalterliche Komposition. Die mensurale Rhythmik des Originals wird auch hier durch die einförmigen rhythmischen Muster der Instrumentalbegleitung simplifiziert und die fünfteilige Ballatenform des Stücks durch das Instrumentalspiel mit einer Dreiteiligkeit – Einleitung,

¹¹ Friedrich Ludwig, „Die Erforschung der Musik des Mittelalters. Festerede im Namen der Georg-August Universität zur Jahresfeier der Universität am 4. Juni 1930; Sonderdruck aus den *Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen* 12, 1, Göttingen 1930.

¹² Raphael Georg Kiesewetter, „Über den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter“, *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 15 (1838) Sp. 233–247.

¹³ „Landini and Italian Ars Nova“, *Alla Francesca*, Aufnahme 1991, Opus 111, 60–9206.

¹⁴ „D'Amor cantando“. *Ballate e madrigali veneti: Codice Rossi XIV secolo*, *Micrologus*, Aufnahme 1994, Opus 111, 30–141.

Hauptteil und Nachspiel – konfrontiert. Das mag für den Hörer eine aus der klassischen Musik vertraute Form sein. Im Fokus dieser Auslegung scheint somit weniger eine bestimmte Vorstellung vom Mittelalter ausschlaggebend zu sein, als vielmehr das Bemühen einer Adaptierung der Musik für den modernen Hörer.

Die drei genannten Interpretationen des Stücks, die für den CD-Markt produziert worden sind, zeigen, dass man aus dem gleichen handschriftlichen Befund einer originalen Quelle vollkommen verschiedene interpretatorische Schlüsse ziehen kann. Die Breite der Möglichkeiten ergibt sich aus dem Umstand, dass wir über die mittelalterliche Praxis nur lückenhaft informiert sind, was wiederum dazu führen kann, dass Interpreten dieses Nicht-Wissen in manchen Fällen aufbauschen, um eigene Entscheidungen zu rechtfertigen. Ich zitiere aus einem Interview mit einer Fidelspielerin: „Playing an esoteric troubadour song, starting with no musical notes at all, with a poem that is heady and contextually hard to understand, poses great difficulty because it requires making decisions and composing a part.“¹⁵ In dieser Aussage wird die Kunst der Trobadors als esoterisch etikettiert und der Eindruck erweckt, wir hätten für dieses Repertoire keine Noten. In Wirklichkeit sind immerhin rund 150 Melodien überliefert. Im Weiteren wird behauptet, diese Poesie sei sehr schwer verständlich, was nur dann stimmt, wenn man sich nicht ernsthaft mit ihr beschäftigt hat. Aus diesen Prämissen wird dann abgeleitet, dass man zwingend etwas Neues komponieren muss. Das heißt, das Nicht-Wissen wird größer gemacht als es in Wirklichkeit ist und damit eine Art Freipass erkaufte für die eigene Interpretationsweise.

Jede der genannten Interpretationen der Ballata „Lucente stella“ spricht andere Vorstellungen vom Mittelalter an bzw. versucht, das Fremde vertraut zu machen. Die Ensembles suchen nach ausgefallenen Repertoires, möchten aber zugleich allfällige Hörgewohnheiten berücksichtigen und dem „Mittelaltersound“ gerecht werden, den die Mittelalterensembles im Lauf der letzten 50 Jahre etabliert haben. Die Interpreten haben in den Hörern gewisse Erwartungen geweckt, die eingelöst werden wollen, Erwartungen an ein möglichst vielfältiges und exotisches Instrumentarium zum Beispiel oder die Vorstellung, dass erst ein durchlaufender Bordun dem Stück das echt Mittelalterliche verleiht. Bestimmte Vorstellungen vom Wesen der Mittelaltermusik wurden zuerst kreiert und dann entsprechend gepflegt. Ich zitiere aus der Homepage eines Ensembles: „The Middle Ages – a time of tramping in mud, the smell of wet wool and lack of toilet-paper. But there was more to it than misery and bubonic plague. This past age was full of music, sounds and instruments which today are almost forgotten. ‚Falsobordone‘’s goal is to present the music of the Middle Ages in as authentic a way as possible, all the while keeping the most important aspect – the swing!“¹⁶ So kann man Erwartungen wecken: Mittelaltermusik basiert auf dem Swing.

¹⁵ Interview mit Shira Kammen, befragt von Ellen Dobbs, vgl. Shira Kammen Homepage, www.shirakammen.com.

¹⁶ www.kulturkometen.com/falso/eng_pres.htm.

Das viele, was wir über die Aufführungspraxis des Mittelalters nicht wissen, gibt dem Interpreten die Möglichkeit, beim Kodieren seiner Stücke in relativ hohem Maß auf die vermeintlichen Bedürfnisse der Hörer einzugehen. Sehr kurze Stücke werden zwei- oder dreimal gesungen, ein Lied mit vielen Strophen hingegen zum Teil recht willkürlich gekürzt; laute und leise, bzw. schnelle und langsame Stücke erscheinen im Wechsel, und von Stück zu Stück wird die Besetzung geändert. Das alles sind nicht nur Konzessionen an die Vermittlung dieser zeitlich weit zurückliegenden Musik, sondern auch Konzessionen an den Markt. Eine CD zum Beispiel sollte heute eine gewisse Anzahl Tracks möglichst abgestimmter Länge enthalten. Alles andere wird als Zumutung an den Hörer empfunden.

Würde man in erster Linie von dem ausgehen, was uns die Quellen mitteilen und was man ganz allgemein kulturhistorisch weiß, würde man wohl kaum auf die Idee kommen, die überlieferten Musikstücke mit ausgefallenen Instrumenten zu besetzen oder durch erfundene Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu ergänzen. Im Fall der Ballata „Lucente stella“ ergibt ein einfacher vokaler Vortrag mit einer guten Diktion und einem akzentfreien Italienisch ein sehr befriedigendes musikalisches Resultat.¹⁷ Die im Codex notierte Musik verlangt nicht zwingend nach einer Ergänzung. Es liegt mir fern, einem sterilen Purismus das Wort reden zu wollen und zu behaupten, nur eine auf das Gedicht bezogene Interpretation durch eine Solostimme sei legitim, aber diese Art von Vortrag hat zwei eminente Vorteile: man bekommt das zu hören, was im Manuskript steht, und man erlebt das Stück als in Musik gesetztes Gedicht. Kodierungen in der Art des jüngeren „Micrologus“-Beispiels suggerieren dem Konsumenten ein fiktives Original (die Version ist doppelt so lang wie die anderen), das dann unter Umständen von anderen Gruppen als Original kopiert wird, wie es bei diesem Stück tatsächlich passiert ist. Falls der Hörer nicht zur Minderheit der informierten Spezialisten gehört, wird er die Bearbeitung als Original missverstehen, weil die Kodierung sich so weit vom handschriftlichen Befund entfernt hat, dass der Hörer irregeleitet wird. Solche Neukompositionen sind aus mehreren Gründen unbefriedigend:

- Sie sind keine authentischen zeitgenössischen Kompositionen, sondern zum Teil zaghafte Kompromisse in „mittelalterlichem Stil“, vergleichbar einer neugotischen Jagdhütte. Könnte man sich einen Philologen vorstellen, der seinen Kommentar zu einem mittelhochdeutschen Gedicht in neo-mittelhochdeutsch abfasste? Vor-, Zwischen- und Nachspiele sind eine Art von Kommentar des Ausführenden zum Stück, das er dem Hörer aus irgendeinem Grund nicht in seiner ursprünglichen Form zumuten will. Dieses

¹⁷ Dieser Artikel basiert auf einem am 1. Dezember 2003 im Rahmen des Symposiums „Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft“ an der Schola Cantorum Basiliensis gehaltenen Vortrag. Während dieses Vortrags hatte Frau Lorenza Donadini die Freundlichkeit, die Ballata vorzutragen. Musikalisch ließ dieser Vortrag trotz des Fehlens jeglicher Zusätze nichts zu wünschen übrig.

Vorgehen dokumentiert eine gewisse Angst vor dem Anachronismus: das neomittelalterliche Beiwerk soll den großen Zeitabstand zwischen der Entstehung der Musik und dem modernen Hörer erträglicher machen.

- Im Weiteren reichen diese Neukompositionen in ihrer Qualität sehr oft nicht an den Bestand des Originals heran, wodurch ein Gefälle zwischen den einzelnen Teilen der Aufführung entsteht, entweder innerhalb des gleichen Stückes oder von Stück zu Stück.
- Ein modernes Musikwerk wird für eine bestimmte Instrumentierung konzipiert. Im Bereich Mittelalter fehlen eindeutige Informationen zu diesem Aspekt, und es kommt häufig zu einem Eklektizismus, zu einer unheilvollen Globalisierung und Willkürlichkeit in der Wahl der Mittel, die ästhetisch und historisch nicht überzeugen kann. Dieser Eklektizismus entsteht zum Teil auch wieder aus Rücksicht aufs Publikum, weil man bestrebt ist, jedes Stück anders zu instrumentieren, damit das Programm abwechslungsreich genug bleibt.

Aus dem Gesagten geht klar hervor, dass die Entscheidungen, wie der eingangs als unvermeidlich erkannte Anachronismus zu gestalten sei, eine äusserst schwierige ist. Es braucht einen gewissen Mut, die Musik des Mittelalters nicht konsumgerecht anzubieten, wobei zu betonen ist, dass konsumgerecht hier als „marktgerecht“ verstanden wird und nicht als musikalisch zugänglich. Es braucht auch einen gewissen Mut, die eingefahrenen Gewohnheiten der Geschichte der Aufführungspraxis zu durchbrechen, die häufig die Musik des Mittelalters entweder zelebrieren oder banalisieren, statt sie als anderen Repertoires ebenbürtiges musikalisches Phänomen zu verstehen und dementsprechend zu vermitteln. Es scheint an der Zeit zu sein, gewissen aufführungspraktischen Ballast der letzten Jahrzehnte abzuwerfen und die angeblich notwendigen Konzessionen ans Publikum ernsthaft zu überdenken. Dann wird sich erweisen „ob all das gold, das schwieg, in solchem bogen heim uns sich geigt.“¹⁸ Es wird sich zeigen, ob das Abstraktum der graphischen Aufzeichnung einer Handschrift des 12. oder 14. Jahrhunderts in der Lautwerdung lebendig zu werden vermag, wenn wir rück-sichts-los sind, nicht zurück schauen auf die herkömmliche Praxis, sondern mit all den heute reichlich zur Verfügung stehenden Hintergrundinformationen die Dekodierung des Werkes vornehmen, als moderne Menschen den unvermeidlichen Anachronismus akzeptieren und die den Blick trübenden Gewohnheiten der Aufführungspraxis einem kritischen Urteil unterwerfen. Die alten „emplotments“ taugen weitgehend nicht mehr und entsprechen nicht dem heutigen Informationsstand über das Mittelalter.

Auch wenn der Begriff Mittelalter für einen großen Teil des Publikums diffus sein mag, so kann es nicht angehen, dass sich der Musiker in seiner Interpretation danach richtet. Wenn er zu einer musikalisch tragbaren Lösung

¹⁸ Franz Joseph Czernin, „erde-sonett, orpheisch“ zitiert nach der website <http://ezines.onb.ca.at:8080/ejournal/pub/ejour-98/litprim/erde.html>; nicht in der gedruckten Fassung „*elemente – sonette*“, München 2002 enthalten.

kommt, die er aus seiner Erfahrung mit dem Werk heraus verantworten kann, wird er auch den Weg zum Hörer finden, ohne dem Werk Unrecht zu tun und ohne dem Hörer ein fiktives Original vorgaukeln zu müssen. Die frühesten praktischen Annäherungen an die Musik des Mittelalters waren zum Teil tief greifende Bearbeitungen, unter anderem, weil man die Stücke für zwar historisch interessant, aber zugleich für unzulänglich komponiert hielt, was man offen so deklarierte. Heute scheinen wir die Musik des Mittelalters anders einzuschätzen, und doch dokumentieren zahlreiche Interpretationen ein Misstrauen den Originalen gegenüber. Dieses Misstrauen wird aber nicht ausgesprochen, sondern lediglich durch bestimmte Formen der Interpretation impliziert. Hier benehmen wir uns weniger konsequent als die Pioniere der Mittelaltermusik oder ein Historist des 19. Jahrhunderts wie Eugène Viollet-le-Duc, der die gotische Architektur eingehend studierte, in seinen Rekonstruktionen jedoch mit Gusseisen arbeitete und so angenommene Schwächen der Originale zu korrigieren suchte. Heutige Interpreten korrigieren die Musikwerke des Mittelalters mit Vor-, Zwischen und Nachspielen, sagen aber nicht, dass sie es tun, weil sie dem Original nicht trauen. Im Gegenteil, in den Beiheften der Aufnahmen werden sie mit Sicherheit betonen, dass es sich um außergewöhnlich qualitätsvolle Musik handle, und doch präsentieren sie diese in zum Teil weitgehenden Bearbeitungen.

Es besteht die Gefahr, dass die jetzige Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik sich als Sackgasse erweist, denn irgendwann wird auch der Reiz einer Bambusflöte verklungen und der Bordun seinen mittelalterlichen Geruch verloren haben. Die Kompositionen der Meister des Mittelalters hingegen haben uns noch lange nicht all ihre Tiefen offenbart, wir haben erst an der Oberfläche gekratzt, was unser Verständnis angeht. Es gilt, diese Kompositionen neu auszuloten, neu ernst zu nehmen, neu zu entdecken, im wahrsten Sinn des Wortes zu dekodieren. Noch nie zuvor hatte der interpretierende Musiker dafür so gute Voraussetzungen in Form von wissenschaftlichen Arbeiten und sorgfältigen Editionen. Es ist nicht nötig, weiterhin vom Standpunkt auszugehen, dass man sowieso nichts weiß und sich höchstens an die althergebrachten Interpretationen klammern kann, die aus ihrer Zeit heraus verständlich sind und großen Respekt verdienen, aber heute keine Vorbildfunktion mehr erfüllen können. Dass man über gewisse Aspekte der Aufführung wenig weiß, soll nicht geleugnet werden, es soll aber nicht dazu führen, dass die Musik des Mittelalters mit doppelt anachronistischen, musikalisch mittelmäßigen Zusätzen verunstaltet wird, sondern dazu, dass der gut informierte Musiker zu einer künstlerisch authentischen Form der Darstellung findet, zu der er auch stehen könnte, wenn es sich nicht um Musik des Mittelalters handelte. Ich spreche hier ganz bewusst und schonungslos gegen die musikalische Mediokrität auf diesem Gebiet, die sich auf dem Markt einer gewissen Beliebtheit erfreut, obwohl die Musik des Mittelalters in ihrer durchdachten Konzentration der sprachlichen und musikalischen Mittel ein äußerst anspruchsvolles Repertoire ist, das eindeutig nach hervorragenden Interpreten verlangt. Die Musik des Mittelalters beschränkt sich auf das Wesentliche wie die Poesie, die sie begleitet, und sie verlangt daher für ihre Interpretation nach Dichtern

im wörtlichen Sinn, welche überflüssige Verse erst gar nicht schreiben. Der Mittelaltermusiker ist ein moderner Historiker, der seinen Hörern die musikalischen Ereignisse entfernter Zeiten nahe bringen will, und als solcher ist er Poet, Ver-Dichter der vorgefundenen Materie. Echter poetischer Diskurs ist wesentlich, symbolisch, metaphorisch und nicht weitschweifig, banal und vordergründig. Die Geschwätzigkeit so mancher „historischen“ Aufführung wäre im Idealfall durch essentielle musikalisch-poetische Sprache zu ersetzen. Möglicherweise wäre es eher im Sinne der Werke, sie unter Umständen mit modernem Instrumentarium musikalisch überzeugend wiederzugeben, als in historisierendem Klang mittelmässige Musik zu produzieren, wie das heute so oft geschieht.

Der Gerechtigkeit halber muss gesagt werden, dass es Interpreten der Mittelaltermusik gibt, die sich bereits erfolgreich auf neue Wege begeben haben, bei denen man den Eindruck gewinnt, dass der Markt nicht das ausschlaggebende Kriterium ihrer Interpretation ist und dass sie nicht danach streben, die eingefahrenen Clichés weiter zu vertiefen. Noch sind sie, wenn man den Markt als Ganzes betrachtet, in einer kleinen Minderheit, lassen aber hoffen, dass der Weg der Aufführungspraxis der Mittelaltermusik keine von Konventionen verstopfte Sackgasse, sondern ein Weg zu neuen Ufern ist, der Weg hin zu einem tieferen Verständnis der Musik des Mittelalters, der Weg hin zu dieser immer neu faszinierenden Poesie. Diese Hoffnung findet ein adäquates Bild in den „fleurs bleues“, die am Ende von Queneaus Roman da und dort aus dem Schlamm der Geschichte herausragen: „Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues.“

