"Auff allerley Instrumenten..."

Aspekte mittelalterlichen Musizierens

„Auff allerley Instrumenten...“

Aspekte mittelalterlichen Musizierens

Facharbeit im Rahmen der Besonderen Lernleistung

des Abiturs 2003

vorgelegt von Elisabeth Saalfrank

Betreuender Fachlehrer: Herr Boeckh

Inhalt:

1. EINLEITENDE GEDANKEN 2

2. DIE DREHLEIER 3

2.1. Funktion und Technik 3

2.2. Zur Historie der Drehleier 4

3. DIE INSTRUMENTE UND DIE MUSIK DES MITTELALTERS 8

3.1. Die Instrumente 8

3.2. Die Musik 10

4. LEBEN UND GESELLSCHAFT IM MITTELALTER 12

5. ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS MITTELALTERLICHER MUSIK 18

6. QUELLENNACHWEIS 24

6.1. Bibliographie 24

6.2. Nachweis der Bildquellen 25

6.3. Nachweis der Hörbeispiele 25

1. Einleitende Gedanken

Bevor ich diesen schriftlichen Teil der besonderen Lernleistungsarbeit des Abiturs 2003 beginne, sollen einige erklärende Worte vorangeschickt werden.

Die Mitgliedschaft in der Jugendmusiziergruppe *Michael Praetorius* von 1994-99 und der dortige Kontakt mit alter Musik und historischen Instrumenten lenkten mein Interesse erstmals in Richtung des Mittelalters. Das Ausprobieren der verschiedensten Instrumente aus Mittelalter und Renaissance waren prägend für die Zeit bei *Praetorius*. Krummhorn, Rauschpfeife, Schalmei, Pommer, Drehleiern, Hümmelchen und Schäferpfeife waren fester Bestandteil im Repertoire der beherrschten Instrumente. Die Voraussetzung diese Instrumente zu spielen, war der langjährige und parallel laufende Musikunterricht im Fach Blockflöte.

Nach einer „Musikpause“ im Jahr 2001 spiele ich seit dem Sommer 2002 in zwei „Mittelalterbands“. Bei *Nimmersêlich* widmen wir uns vornehmlich der Kunstmusik - bei den *Spielleut Anonymus* vornehmlich der Musik auf Festen und Jahrmärkten im Mittelalter. So habe ich viele der Instrumente , wie die Schalmei, die Schäferpfeife und die Drehleier, für mich wieder entdeckt. Die bei *Praetorius* angefangene, in vielen Wettbewerben wie „Jugend musiziert“ ausgeführte und bei *Nimmersêlich* und *Anonymus* wieder aufgenommene Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik soll nun in dieser besonderen Lernleistungsarbeit zusammengetragen und strukturiert werden.

Der Drehleier ist ein anfängliches Kapitel gewidmet, weil sie eines der mittelalterlichen Instrumente ist, die fast alle Epochen bis in unsere Zeit überdauerte, obwohl sie gleichsam ein typisches Instrument des Mittelalters ist. Ihre Klangfarbe die wie bei allen mittelalterlichen Instrumenten sehr individuell und auf Einzelspiel angelegt ist hat sich trotz dieser Tatsache bis heute erhalten. Der fast 1000 - jährigen Geschichte und Wandlung des Instrumentes bedarf es deshalb besonderer Aufmerksamkeit. Im Folgenden sollen weitere Instrumente und musikalische Erscheinungsformen sowie das soziale Umfeld des Spielmanns, das Leben und die Gesellschaft im Mittelalter vorgestellt werden. All diese Themen dienen als Grundlage und Ausgangspunkt für das abschließende Kapitel. Dort soll die Aufführungspraxis von mittelalterlicher Musik in unseren Tagen betrachtet werden.

2. Die Drehleier

2.1. Funktion und Technik

An erster Stelle soll die Funktionsweise der Drehleier dargestellt werden, da häufig eine Verwechslung zu Drehorgeln oder harfenartigen Instrumenten (Lyra-Leier-Drehleier) vorliegt. Deshalb als erstes eine Klärung - was ist eine Drehleier? Wie funktioniert sie?
Die Drehleier ist im Prinzip eine mechanische Fiedel und gleichzeitig ein Tasteninstrument. Die Verwandtschaft zur mittelalterlichen Fiedel lässt sich an der Form des Korpus´ und am mechanisierten Vorgang des Greifens und Streichens belegen. Die Bogenbewegung, welche bei der Fiedel die Saiten zum Schwingen bringt, ist bei der Drehleier durch ein Rad ersetzt, welches mit einer Kurbel, die aus dem Korpus heraus führt, verbunden ist. Dieses Rad bringt alle Saiten der Drehleier gleichzeitig zum Schwingen. In der Regel sind das vier bis sechs Saiten: Zwei Melodie- und zwei bis vier Bordunsaiten. Die Bordunsaiten haben die Aufgabe, die Melodie, die gespielt wird, mit einem einzigen, unveränderlichen Ton zu begleiten. Diese Bordune sind meist Basstöne und sind in Quinten oder Quarten passend zum Grundton der Melodiesaiten gestimmt.
Doch wie entsteht nun eine Melodie? Vorhin war von einer mechanisierten Fiedel die Rede, so wird auch der Vorgang des Greifens nicht mehr primär mit den Fingern ausgeübt. Zur Verkürzung der Saiten und des daraus folgenden Tonhöhenwechsels ist auf dem Korpus der Drehleier eine Klaviatur angebracht. Jede einzelne Taste ist mit einer Tangente verbunden, welche an der gewünschten Stelle bzw. der gewünschten Tonhöhe gegen die Saiten gedrückt wird und danach durch die Erdanziehungskraft in ihre Ausgangsposition zurück fällt. Hier lässt sich auch ein Bezug zur schwedischen Schlüsselfiedel oder auch Nyckelharpa herstellen, die im Prinzip auch wie eine Fiedel funktioniert, also gestrichen wird, aber auch die Saitenverkürzung durch angebrachte Tangententasten ausgeführt wird. (A1)[1]
Bei der Drehleier können Tonwiederholungen auf dem selben Ton rhythmisch durch das leichte Andrücken der nächstliegenden Tangente oder der bereits gedrückten Taste erzeugt werden. Es entsteht ein leichtes Kratzen, welches die Töne voneinander trennt.

[1] Das in Klammern geschriebene A+Nr. verweist auf die ebenfalls nummerierten Bilder im Anhang

Die Drehleier wird heute mit einem Hüftgurt vor dem Bauch getragen. Die rechte Hand bedient die Kurbel, die linke Hand die Klaviatur.
Nun ist es im Allgemeinen falsch zu glauben, die Kunst des Drehleierspielens besteht darin, das Rad möglichst gleichmäßig zu drehen um keine „leiernden“ Töne zu erzeugen. Spielt man einfache, langsame Melodien mit langgezogenen Tönen muss man wohl darauf achten, doch spielt man eine lustige Tanzmelodie, einen Saltarello oder etwas anderes Schnelles, dann gibt es eine Möglichkeit einen Rhythmus zu erzeugen. Dafür gibt es eine sogenannte „Schnarre“ oder „Schnarrsaite“. Eine der beiden Bordunsaiten liegt auf einem nichtgeleimten Steg. Die Saite ist durch einen Faden mit einer Schraube verbunden. Dreht man an der Schraube, wird die Schnarrseite mit dem Steg etwas vom Boden abgehoben. Gerät die Saite nun in Schwingung, vibriert der kleine Holzblock und schlägt immer auf den Korpus der Leier und erzeugt dadurch ein schnarrendes Geräusch. Die Geschicklichkeit des Spielers wird nun nicht etwa durch das Unterlegen einer Melodie mit einem einzigen langen Schnarrton herausgefordert, sondern durch gezielte Impulse der Kurbel ein rhythmisches Schnarren als eine Art „Ersatzpercussion“ zu erzeugen.
Die Vielfältigkeit der Drehleier ist somit bewiesen, vereint sie doch Prinzipien der verschiedensten mittelalterlichen Instrumente in sich: Die Fidel, die Orgel (Klaviatur) und das Trumscheit (Schnarre).

2.2. Zur Historie der Drehleier

Die Geschichte der Drehleier reicht bis ins frühe Mittelalter zurück. Der älteste Beleg eines solchen Instrumentes in Europa geht bis in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück.[1] Damals entwickelte sich, vermutlich nach einem Vorbild aus dem islamischen Osten[2], das Organistrum, eine große zwei-Mann Drehleier. Diese zwei Mann wurden nicht nur wegen der Größe des Instruments benötigt, auch die Spieltechnik erforderte das Geschick zweier Personen: Während der eine die Kurbel drehte, bediente der zweite die Tasten. Aus dieser Tatsache kann man schließen, dass Letzterer wahrscheinlich den schwereren Part hatte, da sich in diesem frühen Entwicklungsstadium der Drehleier noch keine Schnarre an einer Saite befand, welche das Geschick des Kurbelnden herausgefordert hätte und ausserdem die

[1] Vgl. Finscher, Ludwig. MGG. Kassel, Stuttgart 1997

[2] Vgl. Munrow, David. Instuments of the Middle Ages and Renaissance. London 1976

Grifftechnik noch nicht mit einfachen Tangenten funktionierte. Die „Saitenverkürzer“ waren bei diesem Modell eine Art drehbarer Steg, auch Kipp- oder Zugtangenten genannt. Der Tastenmann hatte die Aufgabe diese Stege nun im richtigen Moment unter die Saite zu drehen, um somit die Verkürzung hervorzurufen. Vergleichbar ist die Aufgabe, dieses Spielers mit dem Herumdrehen einer Reihe von Schlüsseln. Dafür brauchte er beide Hände und selbst da dürfte einem geschickten Spieler nur selten eine Tanzmelodie zu entlocken gewesen sein, da dieses gesamte Funktionssystem sehr schwerfällig gewesen sein musste. Originalinstrumente des Typs sind leider nicht mehr erhalten. Deshalb liegen auch über genaue Einzelheiten der mechanischen Klaviatur keine Zeugnisse mehr vor, weil auf Abbildungen dieser Teil des Instruments, wie auch später immer noch üblich, in einem Holzkasten verborgen liegt. Durch schriftlich überlieferte Quellen meinen Historiker und Instrumentenkundler einen Beweis dafür zu sehen, dass die Drehstege alle Saiten gleichzeitig verkürzten und nicht zwischen Bordun und Melodiesaite unterschieden wurde[1]. Die Stimmung dieses Instruments war vermutlich in Quarten oder Quinten, so dass Melodien demnach im Quart- bzw, Quintabstand gespielt wurden. So kann man in dem Organistrum eine Verbindung zu einer frühen Form der Mehrstimmigkeit vermuten[2].

Auch wenn kein einziges Instrument erhalten blieb kann man zum Beispiel am „Pórtica de la Gloria“ der Kathedrale in Santiago de Compostela (1168-1188) ein solches Werk bewundern. Neben zahlreichen anderen Instrumentenspielern des Mittelalters sind dort zwei apokalyptische Älteste an einer Drehleier aus Stein dargestellt worden (A2) und bekamen den Ehrenplatz direkt in der Mitte des Portals. Das zeugt auch von der damaligen Beliebtheit des Instrumentes. Bis ins 13. Jahrhundert hinein blieb diese Art der Drehleier vorherrschend, wobei sich in zahlreichen englischen Miniaturen auch schon eher verbesserte ein-Mann-Drehleiern nachweisen lassen. Vermutlich handelt es sich hierbei um frühe lokale Entwicklungen der mittelalterlichen Kastendrehleier (A3), die sich Anfangs noch nicht auf ganz Europa verbreiteten.

Ab dem 13. Jahrhundert bekam die Drehleier wie auch die Orgel eine kompaktere Form: Die Bauart und Spielweise verlor an Schwerfälligkeit und der zweite Spieler entfiel. Die Drehstege wurden durch die auch heute noch gebräuchlichen Tangenten ersetzt. Die Klaviatur

[1] Vgl. Munrow, David. a. a. O.

[2] Vgl. Sadie, Stanley. The new Grove. Dictionary of music and musicians. New York 2001

ähnelte der des Portatives[1] und auch Fingerbewegungen der Spieler ähnelten sich, nur dass bei der Drehleier die Taste nach oben gedrückt wurde und wieder zurück fiel und beim Portativ dies genau umgekehrt geschah. Auch wurde das Tangentensystem nun nicht mehr auf alle Saiten angewandt, sondern nur auf die zwei in der Mitte liegenden Melodiesaiten. Neben der mittelalterlichen Kastenleiher gab es auch gotische Drehleiern wie eine auf dem Tryptichon „Der Garten der Lüste“ [2] zu entdecken ist (A4). Hier befindet sich zum ersten mal nachweislich eine Schnarrseite an einer Drehleier. Wie bei 4.1. schon beschrieben, entsteht somit ein ideales Musikinstrument für Tanz- und Liederbegleitung. Die Melodie steht nicht alleine im Raum, sondern kann von den unveränderlichen Bordunsaiten begleitet werden. Das machte das Instrument in dieser Zeit sehr beliebt. Durch vielfältige Einsatzmöglichkeiten und die praktische Form erhielt sie großes Ansehen in der Gesellschaft.

In der Frührenaissance musste sich die Drehleier den Gedanken der neuen künstlerischen Ideen unterwerfen. Man entwickelte jegliche Art von Instrumenten weiter, verfeinerte den Klang und verbesserte die Spieltechnik. So auch bei der Drehleier: Man erhöhte die Saitenzahl von anfänglich drei auf bis zu sechs Saiten. Auch die Klaviatur wurde erweitert und umfasste, statt einer diatonischen[3] Oktave, nun zwei fast vollständig chromatische Oktaven. Mersenne[4] sprach sogar von 49 Tasten! Auch die Korpusform änderte sich gegenüber dem Mittelalter. Man kehrte zur ursprünglicheren Form der Fiedel zurück. Doch auch diese Erweiterungen, Anpassungen und Verbesserungen konnten nicht aufhalten, dass die Drehleier in diesen Jahrhunderten mehr und mehr an Beliebtheit verlor. Bei den vielen feineren und seriöseren Instrumenten wie zum Beispiel der Laute, konnte die Drehleier mit ihrem durchgängigen, durchdringend - robusten und manchmal näselnden Ton nicht länger mithalten. Schliesslich wurde sie zum Wahrzeichen für fahrendes Volk und Bettler. Die wohl ausführlichste Beschreibung von Instrumenten der Renaissance in Mitteleuropa ist das „Syntagma Musicum“[5] von Michael Praetorius. Er widmete der Drehleier nur eine kleines Bild und die Titulierung dessen mit: *„...allerley umblauffende Bawren und Weiber Leyre.“* (A5)

---

[1] Kleine, tragbare Orgel

[2] Gemälde von Hieronymus Bosch, um 1500, Prado, Madrid

[3] siebenstufige Tonleiter mit Dur und Moll Tönen

[4] Marin Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1936, Fks. hrsg. von Francoise Esure, Paris 1963

[5] eine umfangreiche Lieder- und Tänzesammlung, ausserdem Beschreibungen, Bilder und Baupläne von Musikinstrumenten, 1619-20

Die in den Anfängen so hochgeschätzte und selbst in den Händen der apokalyptischen Ältesten dargestellte Drehleier wird nach und nach zum Attribut der Bettler und armen Leute. In der Zeit des Rokoko erlebte die Drehleier einen zweiten Frühling. Besonders in Frankreich gewann das Instrument zunehmend wieder an Beliebtheit. Dem französischen Adel, der dem idealisierten Traum vom Schäferdasein nachhing, war das Instrument eine willkommene Abwechslung und ein kleiner Teil Verwirklichung seiner Phantasien. Meistens wurden die Instrumente dieser Periode, lautenähnlich, mit gewölbtem Korpus gefertigt. Deshalb wird sie auch französische Lautendrehleier genannt (A6). An kostbaren Hölzern und reichen Verzierungen mangelte es nicht. So wurden prächtige Köpfe geschnitzt, Intarsien in alle noch nicht zur Funktion gebrauchten Stellen eingearbeitet und das Instrument so zum Luxusartikel verwandelt. Der materielle Prunk wurde auch auf die musikalische Seite übertragen. Die französische Lautendrehleier besaß drei oder vier Bordunsaiten und einige mitklingende Resonanzsaiten. Auch kam bei diesem Modell die Schnarrseite zur Vollendung einer nahezu perfekten, idealistischen Drehleier hinzu. Das Ansehen, welches das Instrument im Rokoko wiedererlangte, blieb auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bestehen. Mit den Saiteninstrumenten der Zeit konnte die Drehleier schon lange nicht mehr mithalten. Vielleicht aber war gerade das der Grund, weshalb sich Komponisten wie Gyrowetz, Pleyel und Haydn des Instruments annahmen: Normal genug um verwendet zu werden, exotisch genug um spektakulär zu sein. So wurden für Abarten der Drehleier Notturni und Konzerte geschrieben. Doch den Einzug in das Symphonieorchester hat die Drehleier auch in weiterentwickelter Form nicht geschafft. In Ländern wie Belgien und Frankreich wurde und wird sie als Folkloreinstrument genutzt. In Deutschland erfreut sich die Drehleier seit Anfang der sechziger neuer Beliebtheit. (A7). Authentisch - In Mittelalterensembles wie *Nimmersêlich*, volkstümlich - in Folklorebands wie dem Frankfurter *Trio Grande* oder experementell - in Folkrockbands wie *Subway to Sally* oder *the Merlons* gewinnt die Drehleier neues Ansehen. Ob im Zusammenspiel mit Dudelsack und Fiedel oder mit E-Gitarre und Schlagzeug – die eintausend jährige Geschichte und Kultur der Drehleier mit ihren Höhen und Tiefen hat sich bis heute gehalten und bietet Künstlern aller Art, den Herstellern wie auch den Interpreten, neue Herausforderungen.

3. Die Instrumente und die Musik des Mittelalters

3.1. Die Instrumente

Neben der bereits ausführlich vorgestellten Drehleier sollen nun auch kurz die anderen typischen Instrumente des Mittelalters vorgestellt werden. Beliebt waren wegen ihrer Lautstärke und ihrer flexiblen Einsatz- und Transportmöglichkeiten die Blasinstrumente.

Ein typisches Blasinstrument des Mittelalters ist die Schalmei (A8). Als konische Holzröhre mit Grifflöchern war sie in den Anfängen noch primitives Blasinstrument, während sie in ihrem Entwicklungsstadium bis zur Renaissance sogar Klappen zur Grifferleichterung bekam. Auch die Bombarde oder der Pommer sind im Prinzip der Schalmei gleich. Unterschiede können Tonumfang, äusserliche Bauart und Griffe sein, aber all diese genannten Instrumente funktionieren wie unsere heutige Oboe oder das Fagott, sie werden mit einem Doppelrohrblatt gespielt. Diese Art ein Instrument zu spielen stammt aus der islamischen Musikkultur. Es gibt verschiedene Varianten dieses Doppelrohrblatt in Schwingung zu versetzen: Die erste ist die direkt angeblasene, bei welcher man das Rohrblatt zwischen die Lippen setzt und durch abgestimmten Luft- und Lippendruck die doppelten Rohrhälften zum Schwingen bringt. Die zweite Möglichkeit besteht darin, das Rohrblatt in den Mundraum zu führen, diesen als Luftspeicher zu benutzen und während man mit diesem Vorrat spielt, durch die Nase wieder neue Luft einzuatmen. Durch diese zirkuläre Atmung wird ein ununterbrochener, vom Atemholen befreiter Ton erzeugt. Die dritte Möglichkeit besteht in einer über das Rohrblatt aufgesetzten Windkapsel. So wird das Rohrblatt nicht mehr direkt über die Lippen in Schwingung versetzt, sondern ein „Mundstück“ erleichtert das Anblasen. Instrumente mit einem solchen Zusatz werden auch als Rauschpfeife bezeichnet.

Ein der Schalmei verwandtes Blasinstrument ist das Platerspiel , der Vorläufer des Dudelsacks. Beim Platerspiel wurde die Mundhöhle, die bei der Schalmei als Luftspeicher diente, durch eine Schweinsblase ersetzt, in der sich nun das Rohrblatt befand. Aus dieser Schweinsblase ragte dann die Schalmei heraus, die oftmals auch gebogen war. Originalinstrumente dieses Typs sind leider nicht mehr erhalten, doch in zahlreichen Miniaturen wie den „Cantigas de Santa Maria“[1] sind diese Instrumente dargestellt. (A9) Das Platerspiel vereinfachte somit das durchgängige Spiel, welches in der Entwicklung der

[1] umfangreiche Handschrift mit Liedern und Miniaturen, Kastilien 13. Jahrhundert

Sackpfeife (A10) seine Vollendung fand. Bei jener wird die Schweinsblase wiederum durch einen Ledersack ersetzt, der durch ein Anblasrohr aufgeblasen wird. Dadurch werden die grifflochlosen Bordunpfeifen und die Spielpfeife, die wiederum das Prinzip der Schalmei aufgreift, gleichzeitig mit Luft versorgt und somit zum Klingen gebracht. In den musikalischen Prinzipien der Sackpfeifen und der Drehleier lässt sich die Gemeinsamkeit der ununterbrochenen Melodie erkennen. Und wie bei der Drehleier ist es auch genau das, was den Dudelsack zur damaligen Zeit so beliebt gemacht hat.

Als eine weitere Untergruppe von Blasinstrumenten sind die Flöten zu nennen. Der erste Beleg für Querflöten (A11) geht auf archäologische Ausgrabungen in Zentralasien zurück. Im Mittelalter waren sie besonders in Deutschland sehr beliebt, so dass man sie auch unter dem Namen „flûte allemande“ oder „flauta allemana“ bezeichnet findet. Aber auch schon Guillaume de Machaut unterscheidet zwischen den „flaustes traversianas“, also den Querflöten und den „flaustes dont droit jones“, also den gerade gehaltenen Flöten, den Blockflöten. Eine beliebte Form der mittelalterlichen Blockflöte war die sogenannte Einhandflöte, welche wie der Name bereits verkündet mit nur einer Hand gespielt wurde. Zusammen mit einer kleinen Trommel, welche über die greifende Hand gehängt und mit der anderen geschlagen wurde, entstanden beliebte Ein-Mann-Ensembles (A12). Aber auch die „normale“ Blockflöte war im Zusammenspiel beliebt, für Springtänze und Liedbegleitung. Ein Phänomen, das in vielen mittelalterlichen Abbildungen erscheint ist, dass die Handstellung der Spieler entgegen der heutigen ist. Man sieht also die rechte Hand am unteren Teil des Instruments, während die linke den oberen Teil bedient. Spekulationen, die dies als Fehler der Kopisten dieses Bildes wegen Missachtung der Spiegelverkehrtheit bezeichnen lässt sich entgegensetzten, dass sich an den unteren Teilen von archäologisch freigelegten Instrumenten jeweils links und rechts Löcher für den kleinen Finger zeigten und die Instrumente somit für beide Handstellungen geeignet gewesen wären.

Die zweite große Gattung der Instrumente sind die Streichinstrumente. Das bekannteste ihrer Art ist wahrscheinlich die Fiedel. Sie war das beliebteste Saiteninstrument der Spielleute, hatte man doch den Mund zum Sprechen und Singen frei und konnte als geübter Fiedler vielleicht sogar tanzen. „Fiedel“ ist ein Oberbegriff für viele Instrumententypen. Sie unterscheiden sich in Tonumfang und Mensur oder in der endlosen, unerfassbaren Zahl von Formen. Gemeinsam haben sie, dass alle gegriffen und gestrichen werden. Aber auch hier ist die Spielweise verschieden: In Byzanz spielte man sie vornehmlich senkrecht, zwischen den

Knien haltend oder auf dem Boden stehend, während man sie in Europa, der heutigen Geige gleich, an der Schulter hielt[1].

Die Wurzeln von Lyra und Harfe (A13) reichen 5000 Jahre zurück, bis in das alte Ägypten . Die Harfe besitzt besonders in Irland großen traditionellen und spirituellen Wert und hat dort auch, durch die Existenz bei den Kelten, bis in unsere Zeit überdauert. Bei jenen Instrumenten erzeugt, genau wie bei dem im Mittelalter entwickelten Psalterium (A14), jede Saite einen einzigen Ton ohne abgegriffen zu werden. Das heisst, der Tonumfang hängt von der Saitenzahl ab. Gezupft werden diese Saiten mit den Fingern oder den Fingernägeln. Anders ist dies beim Psalterium, dort benutzt man ein Plektrum in Form eines weichen Stückes Horn oder eines Federkiels.

Auf die Benutzung eines Plektrums kann man auch bei der mittelalterlichen Laute zurückgreifen. Diese hat nicht nur ihren existenziellen Ursprung im Arabischen, sondern auch ihr Name lässt sich von dem arabischen Wort „la ûd“ (= das Holz) ableiten. (Die Ûd ist ein arabischer Vorgänger der Laute.) Der Hals der mittelalterlichen Laute war noch nicht so lang wie es von den Renaissancelauten bekannt ist. Die Saitenzahl variierte zwischen 6 bis 8 Saiten, die in Chören, also doppelt, vorhanden waren.

Eine weitere Gruppe von mittelalterlichen Instrumenten ist das Schlagwerk. Jenes soll hier aber bewusst nicht noch näher erläutert werden, da das den Rahmen sprengen würde. Beispielhaft seien hier die Brettchen, diverse Trommeln wie Darbuka und Davul (arabisch), die Naccara, zwei kleine, vor den Bauch gebundene Pauken und Triangel genannt.

3.2. Die Musik

Da man im Mittelalter wie auch heute an unterschiedlichen Orten unterschiedliche Musik machte, bilden sich drei Strömungen der damaligen Musik heraus:

Die Kirchenmusik, die das Privileg besaß ausschließlich von gebildeten Leuten ausgeführt zu werden und damit auch die erste war, die aufgeschrieben wurde.

Die Kunstmusik, welche in Fürstenhäusern in Form von „hôher“ und „nîderer“ Minne, Dichtung und Gesang auch als höfische Musik gepflegt wurde.

Und schließlich die Musik der Fahrenden.

[1] Vgl. Bachfischer Margit. Musikanten, Gaukler und Vaganten. Augsburg 1998

Als erstes kann man mittelalterliche Musik thematisch unterscheiden: Ein großer Teil der uns überlieferten Lieder sind Marienlieder, in denen der vielerorts gepflegte Marienkult die Lebendigkeit dieser Verehrung widerspiegelt. Ein berühmtes Beispiel dafür sind die „Cantigas de Santa Maria“ die Alfonso X. von Kastilien im 13. Jahrhundert sammeln und aufschreiben ließ. Diese Handschrift enthält nicht nur Lieder und Spielweisen, sondern auch zahlreiche Abbildungen zeitgenössischer Instrumente und Anleitungen wie diese zu spielen seien.

Auch den Jahreszeiten wurden Lieder gewidmet. Meistens bezogen sich diese auf die wärmeren Jahreszeiten wie Frühling und Sommer. Hier gibt es keine komplette Liederhandschrift zu diesem einen Thema, doch vereinzelte Schriften wie das Lied „Der vil lieben sumerzît“ von Neydhart von Reuental oder „Sumer is icumen in“ aus einer englischen Handschrift um 1260. Dem Frühling sind noch eine bestimmte Gruppe, nämlich die Maienlieder zuzuordnen. In ihnen wird die Schönheit des Monats Mai und der zu erwartende Sommer beschrieben. Beispiele geben „Maienzit ane nit“ und „En mai“.

Ein weiteres Thema sind Kreuzzüge und Pilgerfahrten. Über die Kreuzzüge schrieb man Lieder, um den daheim Gebliebenen zu berichten oder um Erinnerungen festzuhalten. So tat es auch Walther von der Vogelweide (A15) in seinem „Palästinalied“. Ein ähnlicher Anlass könnte den Pilgerliedern zu Grunde liegen, so zum Beispiel dem „Jakobsruf“, einem 26-strophigen Lied, in welchem Gefahren und Vorbereitungen auf eine Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela beschrieben werden. Eine Folge aus den eben genannten Unternehmungen, also Kreuzzug und Pilgerfahrt, war, dass es einen Kulturaustausch zwischen der europäischen und der arabischen Kultur gab. Somit wird klar, warum viele der mittelalterlichen Instrumente ihren Ursprung im Morgenland haben. Aber auch viele Melodien und Spielweisen lassen sich auf die fruchtbare Begegnung zwischen Orient und Okzident zurückführen. Besonders das spanische Mittelalter ist von der arabischen Kultur geprägt worden, so dass man bei eben solchen Liedern auch den orientalischen Einschlag besonders hören kann.

Nun können aber viele der Melodien auch musiktheoretisch unterschieden werden. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen auf jede musikalische Erscheinungsform einzugehen, deshalb sollen die folgenden Betrachtungen beispielhaft, und an den praktischen Teil angelehnt sein.

Als eine häufige Form des Liedes ist der Conductus (lat.= führen, geleiten) zu nennen. In den Anfängen war der Conductus ausschließlich der Kirchenmusik vorbehalten und diente als Geleitgesang, während der Diakon zum Lesepult schritt. Er wurde aber später von der Motette

abgelöst.[1] Danach wurde der Conductus auch in das weltliche Lied übernommen und bekam moralisch anklagende, strophische Liedtexte.

Des weiteren ist das gesungene Lai (in Deutschland auch Leich) eine häufige Erscheinungsform des Liedes. Äquivalent zu dieser gesungenen Form ist die ausschließlich instrumentale Version mit Estampie, Estampida oder Stampida überschrieben. Das Lai besteht aus zwei paarig gereimten Versen, das bedeutet für die Musik zwei musikalisch gleiche Abschnitte, die jeweils mit einem ouvert (Halbschluss) oder clos (Ganzschluss) enden. Ein gut nachvollziehbares Beispiel liefert „Kalenda maya“ von Reinbaut de Vaqueiras aus dem 12. Jahrhundert. Diese Melodie ist sowohl Lai als auch Estampie. Laut Überlieferung[2] wurde diese Melodie erst von zwei Spielleuten auf der Fiedel gespielt und ist anschließend mit Text unterlegt worden.

Eine weitere Form ist der Kanon, die vermutlich im Byzanz des 7. –9. Jahrhunderts entstanden ist. Wie bei Lai und Estampie werden hier Sequenzen verwendet, die nacheinander aber auch übereinander gespielt bzw. gesungen werden. Der Kanon ist ein weiterer Schritt der mittelalterlichen Musikentwicklung in Richtung Polyphonie. Beispiele geben der oben bereits erwähnte Kanon „Sumer is icumen in“ und der etwas später datierte Kanon „Nu rue mit Sorgen“ von Oswald von Wolkenstein (1377-1455).

Eine ebenfalls aus verschiedenen Sequenzen bestehende Form ist der italienische Saltarello. Diese Musikform tauchte erstmals in einer italienischen Handschrift aus dem 14. Jahrhundert auf. Eingeteilt ist jenes instrumentale Stück in verschiedene musikalische Abschnitte, die die Namen prima pars, secunda pars, tertia pars...tragen, aber immer wieder das Thema oder die Anfangsmelodie aufgreifen. Bei diesen Stücken bleiben den Interpreten viele Möglichkeiten offen. Die Teile können beliebig oft wiederholt und in verschiedener Reihenfolge variiert werden. Der Saltarello ist ein italienischer Springtanz (lat. saltare = springen) und ist deshalb meistens schnell gespielt.

4. Leben und Gesellschaft im Mittelalter

In diesem Kapitel soll nun das soziale Umfeld betrachtet werden, in denen ein Spielmann sein Berufsleben führen konnte. Für ihn gab es ein weites Feld der Beschäftigung: Je nach seiner

[1] Vgl. Michels, Ulrich. dtv Musikatlas. München 2001

[2] Vgl. dtv Musikatlas. a. a. O.

Herkunft und seinem Geschick konnte er sich sein Umfeld erarbeiten und somit dann auch aussuchen, doch dass das nicht immer einfach war, soll diese Beschreibung zeigen.
Im Mittelalter beanspruchte die Kirche eine allumfassende Macht, die sich im Leben und Tun der Menschen jener Zeit niederschlug. Sie wirkte sich in den Lebensablauf, den Vorstellungen von Moral und Ästhetik und natürlich auch auf die Kunst aus.
Die gemeine Bevölkerung sah im Glauben an Gott vielleicht auch eine Zuflucht, eine Rettung aus dem meist mühseligen Leben eines Einfachen. Die Bewohner einer Stadt mussten in ständiger Angst vor Seuchen, Kriegen und Machtwillkür leben (die natürlich nicht nur von dem jeweiligen Herrscher, sondern durchaus auch von Personen der Kirche vollführt werden konnte), mussten um ihr täglich Brot bangen, so dass vom schönen romantisierten und idealisierten Mittelalterbild unserer Tage nicht mehr viel übrig bleibt. Aber auch Adel und Herrscher waren nie davor gefeit, den einen Tag an die Macht zu kommen und vermeintlichen Wohlstand erlangt zu haben, sich aber am nächsten Tag bettelnd durch das Leben schlagen zu müssen. Die dritte soziale Schicht des Mittelalters, die Mönche und der Klerus, hatten eine relativ gesicherte Existenz. Doch mit zunehmender Zahl der ihrigen konnten auch sie als „Gesellschaftsüberfluss“ verarmt auf der Strasse landen. Daraus lässt sich schliessen, dass kein mittelalterliches Individuum eine wirklich gesicherte Existenz hatte.
Betrachtet man nun den fahrenden Spielmann in dieser Zeit, stellt man sich als erstes die Frage, warum wird man Spielmann? Es gibt verschiedene Gründe, an deren Ende natürlich immer das Geldverdienen steht, wie zum Beispiel aus der Not heraus, aus Tradition, aus musikalischer Begabung oder einfach um dem Freiheits- und Abenteuerdrang zu folgen. Besonders nach Seuchen und Hungersnöten gab es viele Spielmänner aus der Not heraus. Zerlumpte Bettler, Blinde und Lahme und all die anderen, am vorrausgegangenen Ereignis zerbrochenen, Existenzen lungerten auf Jahrmärkten, öffentlichen Plätzen und besonders vor Kirchen mitleidheischend herum. So versuchten sie sich auf Instrumenten und mit Stimmen ihren Lebensunterhalt zu verdienen.
Anders hingegen war das in Spielmannsfamilien. Dort wurde das „Handwerk“ von den Eltern an die Kinder weitergegeben. So hatten die Kinder eine Lehre und trugen gleichzeitig zum Einkommen bei. Ausserdem waren kleine, unschuldige Kinder, die die tollsten Sachen vorspielten, ein wahrer Publikumsmagnet. Auch den Begriff der Spielfrauen gab es im Mittelalter schon, das sogenannte „Spilwip“. Sie waren meist Frauen aus Spielmannsfamilien, denen es oblag, die Saiteninstrumente zu spielen und/oder zu singen. Häufig tanzten die Spielfrauen auch und gaben vielen Menschen dadurch den Anlass zur

Verbindung mit einem „Freudenmädchen“. Dass die Grenzen zwischen Spilwip, Tänzerin und Hure fließend waren ist auch von Grund auf nicht zu bestreiten, aber das Gesellschaftsbild des Mittelalters stellte auf Grund des Lasterhaften und Obszönen, dem unsteten Lebenswandel und der ungeregelten Arbeitszeiten zwischen Dirnen und Spielvolk eine enge Verbindung her. „Spielmann wie Dirne verleiten zu eigentlich verbotenen Sinnesfreuden, zu Spass und Vergnügen. Sie missbrauchten jeder auf seine Weise ihre Körper“[1]

Die bürgerlichen Spielleute waren meist Kinder aus Kaufmannsfamilien, die aus wirtschaftlichen oder ideellen Gründen das Leben eines Fahrenden annahmen. Einige finanzierten sich auch ihre Bildung durch ihre Musik um dadurch die vielleicht wirtschaftlich angespannte Lage der Familie zu entspannen.

Aber auch verarmte Edelleute begaben sich durchaus in die Funktion eines Spielmanns. Eine Nachwuchsexplosion in der eigenen Schicht ließ für viele keine Existenz in ihr zu und zwang all diejenigen, für die kein Platz mehr war, zum Wandern. Aber auch Kriege und die einfache Abenteuerlust liessen so manchen Adligen in die Ferne ziehen. Zog man einmal los, konnte man nie wieder in die Schicht des Adels zurückkehren. Doch hatte man als erfahrener Abenteurer dann die Möglichkeit, vor alten Bekannten zu prahlen und sie mit dem Erlebten zu unterhalten. An dieser Stelle sei der oben bereits erwähnte, Walther von der Vogelweide genannt, der als berühmtester Vertreter seiner Zeit, das Ritterleben aufgab, umherzog und Lieder vertonte und vortrug[2].

Eine weitere Gruppierung der fahrenden Spielleute sind die „Vaganten“ oder „Goliarden“. Das waren fahrende Kleriker, die keine Anstellung als Priester fanden, durch ihr gute Bildung aber zum Spielmann prädistiniert waren. Dadurch hatten sie den Vorteil, dass sie gern gesehene Gäste bei Hofe waren und mit Dichtungen, Liedern und den neuesten Informationen von ausserhalb schnell die Gunst eines Herrn erwerben konnten. Doch die Anzahl der fahrenden Kleriker wurde zunehmend zum Problem. Die Kirche distanzierte sich von den „vagi clerici“ und erließ Gesetze wie zum Beispiel eines, das Rechtsverlust bei längerer Ausübung des Spielmannsberufes bedeutete. So kann man abschließend sagen, dass des Spielmanns Status durch seine Herkunft bereits „angeboren“ war, wie es schon eine Ordnung der Spielleute nach Herkunft im Codex Manesse[3] gab.

---

[1] zitiert aus Bachfischer, Margit. a. a. O.

[2] Vgl. Bergmann, Henning. Mönche, Minne, Musici. Leipzig 2000

[3] große Heidelberger Liederhandschrift. Zürich. 1300 - 1340, UB Heidelberg

Im Allgemeinen hängt der Status eines Spielmanns von dem eben erläuterten Faktor der Herkunft ab. Es sind aber auch Gesetze und das Gesellschaftsbild, die den Spielmann in einem bestimmten Licht erscheinen lassen: Der Spielmann hatte weder rechtlichen Status noch Schutz, er war sozusagen vogelfrei und konnte für alles verantwortlich gemacht werden. Eine Ausnahme kann gemacht werden, wenn ein Spielmann im festen Dienste eines Herren arbeitete oder mit einem Freibrief umherzog. Aber auch die schon erwähnte Einstellung der Menschen ließen die Fahrenden ins Abseits rücken. Das zügellose, lasterhafte und extatische Auftreten war den gottesfürchtigen Menschen suspekt. Die freie ungebundene Lebensweise ließen sie als Müßiggänger und als „unstet mensch“ erscheinen.

Aber nicht nur die eben erläuterten Faktoren machten einen Spielmann zum Spielmann. Auch durch Kleidung oder Namen entwickelten sich Attribute, die einen Menschen als Fahrenden auswiesen.

Im frühen Mittelalter war die Kleidung des Spielmanns eher farblos und in der Skala der Erdtöne gehalten. Als Musiker waren sie an den mitgeführten Instrumenten zu erkennen. Späterhin, ca. ab dem Jahr 1200 wurde die Kleidung bunter und auffälliger. Das Zusammenflicken verschiedenster kleiner Stofffetzen wandelte sich von einer Not in die Tugend und entwickelte sich zur sogenannten „mi-parti“ Technik (A16). Diese unterteilte das Gewand längs in zwei Farben oder führte zu einer Querstreifung. Diese beliebte Form der Gewandung gelangte sogar bis in die Adelsschicht, doch die standesgemäße Unterscheidung wurde durch dem Adel vorbehaltene Farbkombinationen gewahrt. Solche Privilegien die die äußeren Unterschiede zwischen gemeinem Volk und Adel betrafen, wurden in sogenannten Kleiderordnungen vorgeschrieben und festgehalten. Sie sorgten nicht nur dafür, dass man sich an-ständig - also dem Stand gemäß - kleidete, sondern versuchte auch der zu üppigen Kleidung in der Schicht des Adels vorzubeugen. Das „Problem“ der Kleidung reichte bis in existenzielle Bereiche des Lebens hinein. So heißt es in der Leipziger Kleiderordnung von 1463, dass Frauen über ihre Kleider ihre „...hußnarung vorsumen und vorlassen!“[1]

Die Kleiderordnungen waren von Stadt zu Stadt verschieden, so dass sie uns heute einen Teil der damals vorherrschenden Kleidervielfalt wiedergeben können. Doch auch Attribute für bestimmte Menschen finden hier ihre Erwähnung. So erfährt man beispielsweise aus

[1] zitiert aus: Kühnel Harry. Alltag im Spätmittelalter. Graz, Wien, Köln. 1986

verschiedenen Quellen[1], dass die Schellen im ausgehenden Mittelalter ein typisch „teutsches“ Zeichen für Narren und Spielvolk gewesen seien.

Auch bei der Betrachtung der Namen der Spielleute steht man einer überwältigenden Vielfalt und einem grenzenlosen Ideenreichtum gegenüber. Man gab sich die Namen nach seinem Anliegen. Dass heißt, je nach dem was man erreichen wollte, gab man sich einen lasterhaften, ironischen oder schönen Namen. Man kann, um eine Gliederung zu wagen, jene in drei große Gruppen unterteilen: Die einen gaben sich provokante Namen um aufzufallen. Bei Berthold von Regensburg[2] begegnen uns Namen wie „lasterbalg“, „hagedorn“, „schandolf“, „hellefuwer“, „hagelstein“ und sogar ein „tewfl“. Diese Namen sollten das Klischee, welches den Spielleuten, wie erwähnt, schon vorrausging noch unterstützen. Sie griffen das auf, was verpönt an ihnen war, was aber die Leute im Grunde erst recht reizte, ihnen dann doch so viel Aufmerksamkeit zu widmen. Andere wiederum nutzten ihren Namen,um den eigenen sozialen Status ironisch zu betrachten und um das „Schubladendenken“ im Bezug auf die Fahrenden aufzugreifen. So hat es zum Beispiel der Spielmann „Kunrad Nimmersêlich“ gemacht, der heute Namenspatron für das mittelalterliche Ensemble *Nimmersêlich* ist. Die dritte und letzte Gruppe sind diejenigen, die ihren Namen als Vorreiter positiver Eigenschaften nutzten. Damit sollte zum einen vielleicht das Misstrauen gegen den Stand getilgt werden, zum anderen dem eigenen Erscheinen eine festlich, heitere Stimmung vorausgeschickt werden. In Tirol wird im Jahre 1249 ein „joculator freuwdenreych“ erwähnt. Die meisten Namen lassen sich anhand alter Rechnungen, fürstlicher Rechnungsbücher und Auszahlungsbestätigungen finden. Auch alte Gerichtsakten, die von vollstreckten Strafen und Urteilen berichten, geben uns heute einen Einblick in die Vielfalt der Namen des Mittelalters.

Doch wo und zu welchem Zweck spielten sich nun die Darbietungen ab? Auf die individuellen Absichten der Spielleute wurde im ersten Teil schon eingegangen. Doch die verschiedenen Auftrittsorte gaben dem Auftritt auch verschiedenen Beigeschmack. Burgen waren oftmals die Hoffnung auf reiche Gaben, Schenkungen in Form von abgetragener Kleidung, oder kleinen Zier- und Gebrauchsgegenständen. Selten war die Entlohnung der Spielleute finanzieller Art, denn im materiellen Sold lag auch ein ideeller Gedanke: Der Fürst teilte seinen Überfluss mit einem Gemeinen. Eine Anerkennung in der unter Umständen mehr Vorteile lagen als in einem reich gefüllten „Geldsack“. Auf Burgen waren meistens die

[1] Vgl. Kühnel Harry. a. a. O

[2] Vgl. Bachfischer, Margit . a. a. O

lauteren Instrumente, wie Pommer, Schalmei und Dudelsack gern gesehen, denn die Musik diente wie oben erwähnt hier hauptsächlich der Selbstdarstellung des Fürsten, egal ob in militärischer, politischer oder sozialer Hinsicht.[1] Fest eingestellte Musiker trugen an ihren Instrumenten auch die jeweiligen Banner ihres Geldgebers.

Auf Jahrmärkten ging es ein wenig bunter zu. Dort strömten die Massen zusammen, große Messen wurden gehalten und Kaufleute, Hausierer, Barbiere und Quacksalber boten ihre Produkte und Dienste an. Des Spielmanns Lied war eine unter den vielen Waren des Jahrmarktes. Da die Wahrscheinlichkeit Geld zu verdienen relativ groß war, versammelten sich hier alle Kategorien von Spielvolk. Sogar der besoldete Spielmann wird eine so günstige Gelegenheit auf ein paar Groschen mehr wohl kaum ausgelassen haben. Man „nimt in rehter nôt ouch ein kleinez gout“[2]

[1] Vgl. Zak, Sabine. Musik als „Ehr und Zier“. Neuss 1979:

Heinrich von Veldeke (12. Jhdt.) schreibt über die Krönungs- und Hochzeitsfeierlichkeit des siegreichen Äneas: „do enwas et dâ niet stille. / dâ was gerochte (auch: „schal“) sô grôt, / dat es die bôsen verdrôt. / dâ was spil end gesanc / end behurt ende dranc, / pipen ende singen, / vedele ende springen, / orgeln ende seitspelen / maneger slachte frouden vele.“

[2] Vgl. Schubert, Ernst. Fahrendes Volk im Mittelalter. Bielefeld 1995

5. Zur Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik

Nach dem nun beispielhaft klar ist, mit welchen Mitteln sich Musikanten, Vaganten aber auch Bettler und Arme ihr täglich Brot verdienten, soll dies zur Basis nach der Suche werden, was aus mittelalterlicher Musik heute geworden ist. Dazu bedarf es einiger grundsätzlicher Gedanken:

Ein entscheidender Unterschied zwischen der mittelalterlichen Musik im Mittelalter und der mittelalterlichen Musik heute besteht darin, dass sie heute eine Musikrichtung von vielen ist. Neben Klassik, Jazz, Pop, Folk, und vielen weiteren Musikrichtungen ist die mittelalterliche Musik eine unscheinbare, fast schon in Vergessenheit geratene Facette. War sie in vergangenen Zeiten zur Unterhaltung, zum Gotteslob, zur Information und zur Machtdarstellung bestimmt, treffen in der heutigen Zeit nicht mehr alle dieser Schlagwörter zu. Von einer grundlegenden Funktionswandlung ist nicht auszugehen, gerade wenn man die Spielmannsmusik betrachtet, denn damals wie heute ist ihr Ziel die Unterhaltung. Auch das Gotteslob würde ich dieser Musik nicht in jedem Fall absprechen, da besonders in Frankreich und Spanien noch alte Kirchentraditionen aus der Zeit des Mittelalters gepflegt werden. Information und Machtdarstellung entfallen in der heutigen Zeit, da diese Aufgabenbereiche von anderen „Medien“ abgedeckt werden. Auch die Strömungen in diesem Genre selber sind heute noch vielfältiger als damals, aus dem einfachen Grund, weil man die Möglichkeit hat zu mischen, mittelalterliche Melodien „wieder zu verwerten“, mit ihnen experimentell zu arbeiten und sie so in ganz neue Formen zu bringen. Um einen Überblick über die heutigen Mittelalterströmungen zu bekommen, folgt nun der Versuch einer Gliederung, wobei auch hier gesagt sei, dass die Grenzen durchaus fließend sind.

Da gibt es als erstes die „Historischen“, die sich in ihrer Interpretation und Aufführungspraxis sehr dicht an mittelalterlichen Quellen orientieren, um einen hohen Grad an Authentizität zu erreichen. Diese Gruppe spaltet sich in sich noch einmal auf: Da gibt es als erstes die konzertanten Bands, die ihre Konzerte in Kirchen oder Klöstern aufführen. Sie treten mittelalterlich gewandet auf, oder tragen konventionelle Konzertkleidung. Ansagen während des Konzertes haben informativen Charakter. Beispiel hierfür sind die *Freyburger Spielleut* oder *Nimmersêlich* (A17).

Der andere Teil der „Historischen“ ist die authentisch orientierte Marktmusik für die Umrahmung mittelalterlicher Festspiele. Dort ist die Kleidung dem Umfeld entsprechend, also nur mittelalterlich. Bei Re-enactment Veranstaltungen[1] kann bei einem Engagement vertraglich festgelegt sein, dass rauchen, Handy Nutzung etc. auf dem Markt verboten ist.[2] Im Gegensatz zu den „Konzertanten“ sind die Ansagen zwischen Stücken in „gewählter, alter“ Sprache und haben eher unterhaltsamen Charakter. Beispiel hierfür liefern ebenfalls das Ensemble *Nimmersêlich* (A 18) und die *Spielleut Anonymus*.

Als zweite große Gruppierung gibt es die „unterhaltsamen Marktbands“. Bei ihnen rückt die Authentizität in den Hintergrund. Im Bezug auf die Gewandung und die Musik erfüllen sie meist das vom Publikum erwartete und idealisierte Mittelalterbild. Mystik, Phantasie und das Wissen um historische Quellen zeichnen Figuren und Musik, die es nie wirklich so gegeben hat. Aber sie sprechen das Publikum an und ermöglichen ihnen den Zugang zu der doch sonst etwas ungewohnten Musik des Mittelalters. Ansagen werden hier im sogenannten „Markt-Jargon“ gemacht, bei welchem es auch 1:1 Übersetzungen von modernen Wörtern ins „Mittelalterliche“ gibt (Bsp.: Feuerzeug = Taschendrachen). Es bleibt nicht nur bei den Wörtern, sondern auch moderne Gegenstände werden in die Bühnenshow mit einbezogen. Beispiel hierfür sind die *Spielleut Spellbound* (A 19) und *Scharlatan*.

Als nächste große Untergruppe sollen die „Mystiker“ vorgestellt werden. Das sind Bands, die laute, mittelalterliche Unterhaltungsmusik mit Dudelsäcken und Trommeln in Richtung des

---

[1] das sind Mittelaltermärkte, auf denen die Akteure (Spielleute, Ritter, Gaukler...) nach streng historischem Vorbild agieren. Das betrifft im Fall der Spielleute nicht nur die Auftritte an sich, sondern die gesamte Veranstaltung. Wenn sich dann die Tore für die Besucher geschlossen haben und Ritter und allerlei anderes Volk sich am Lagerfeuer versammelt, darf dann aber schon zur Zigarette und zur konventionellen Weinflasche gegriffen werden.

[2] Auszug aus dem Vertrag zwischen *Nimmersêlich* und dem Veranstalter „Ars militia“: „ (...)Die Darstellung, Stand, Gewandung/Bekleidung, Vorführung und zur Schau u. Verkauf gebotene Waren/Erzeugnisse haben dem **zeitlichen Rahmen des späten 12. bis ausgehenden 13. Jahrhunderts im christlichen Mitteleuropa** zu entsprechen. Sollte dies störend nicht der Fall sein, tritt, nach einmaliger Abmahnung ein Platzverbot bei Verlust aller Ansprüche in Kraft. Dies gilt auch bei Unpünktlichkeit, Fehlverhalten, Alkohol- und Drogenmissbrauch und Verstoß gegen die Anweisung der Veranstaltungsleitung, wobei eine Konventionalstrafe in Höhe von 3000,- Euro verhängt werden kann. Rauchen, Mobiltelefone, elektrisches Licht und Beschallung auf dem Veranstaltungsgelände sind **grundsätzlich** untersagt. (...) Die Engagierten nehmen am mittelalterlichen Szenenspiel konsequent teil, und haben das Veranstaltungsgelände während der Veranstaltungszeiten nicht zu verlassen. (...)“

„Wave Gothic“ machen. Sie wollen die dunkle, mystische Seite, um Drachen und Dämonen und um Teufel und Tod, zeigen. Phantasievolle Outfits mit Betonung auf sexuelle optische Reize unterstützen dieses Anliegen. Meistens werden mit dieser Musik direkte Zielgruppen wie Gotiker, Grufties, aber auch Punker und Metalfans angesprochen und eben alle diejenigen, die sich für die dunklen, verbotenen Seiten des Lebens nicht nur im Mittelalter interessieren. Beispiel hierfür sind *Cornix Maledictum* (A 20) und *Corvus Corax*.

Als letzte große Untergruppe sollen nun die „Experimentellen“ vorgestellt werden. Hier ist die Zuordnung besonders schwierig, da man auch die vier letztgenannten Bands als „experimentell“ bezeichnen könnte. Aber diese sollen in ihrem Rahmen bleiben, denn gemeint sind konventionelle Rock- oder Popgruppen, die sich mittelalterlicher Instrumente und vereinzelt auch Melodien[1] bedienen und in ihr Repertoire einbinden. Grundsätzlich haben diese Bands nicht den Anspruch mittelalterliche Musik zu machen.

Beispiel hierfür sind *Subway to Sally* und *The Merlons* (A 21).

Diese Vielzahl von mittelalterlicher Musik in unseren Tagen bietet für jeden Geschmack etwas und jeder kann sich aussuchen wie er „das Mittelalter“ gerne hätte. Jede dieser oben genannten „Musikrichtungen“ hat heute ihre Existenzberechtigung. Doch können wir bei den „Mystikern“ und den „Experimentellen“, ja sogar bei der unterhaltsamen Marktmusik noch von mittelalterlicher Musik sprechen?

Grundsätzlich ist jede Art mittelalterlich orientierter Musik und ihre Aufführungspraxis „Fantasy“. Das kann man damit begründen, dass die erforschten Seiten eines Spielmanns- und Hofmusikerlebens heute nicht mehr umgesetz werden können. Dazu ist unsere Gesellschaft und der Mensch in ihr selbst schon zu modern. Das heisst, dass heute soziale Formierungen anders sind, dass unser Lebensstandard in jeder Hinsicht gehoben ist und dass wir auch als ein Einsiedler in der Lehmhütte wohl kaum das nachempfinden könnten, was damals gelebt wurde. Denn auch Staats- und Machtformen, der Rechtsschutz eines jeden Individuums und auch der Glaube in der breiten Bevölkerungsschicht haben sich grundlegend geändert. Somit bleibt das Wort „authentisch“ im Bezug auf mittelalterliche Musik eine Utopie. Keine Gruppierung kann also von sich behaupten eine „authentische Mittelalterband“ zu sein.

[1] Hörbeispiel - CD: Track 1 und 2, vergleichende Darstellung: mittelalterlich - experimentell. Titel bitte in voller Länge anhören! Siehe auch „Nachweis der Hörbeispiele“ S.26

Eine Voraussetzung für die Darbietung jeglicher Mittelaltermusik ist, dass man sich in wissenschaftlicher Hinsicht mit ihr beschäftigt hat. Dabei kann man merken, dass das nicht immer einfach ist, nicht immer Spass macht und schnell zu einer theoretischen „Kopf-Angelegenheit“ werden kann. Das ist meines Erachtens auch der Grund warum „Mittelalter-Spass-Bands“ entstehen. Die Mitglieder wollen an das, was sie über das Mittelalter wissen, den heutigen Massstab für gute Unterhaltung anlegen. Das soll zum einen mehr Publikum anlocken, (denn würde man die reine wissenschaftliche Erkenntnis umsetzen, hätte man wahrscheinlich ein für heutiges Verständnis ziemlich langweiliges Programm) und zum anderen die Arbeit erleichtern. Die „Mystik-Bands“ entstehen meiner Meinung nach durch Überzeugung und Faszination des Diabolischen, der als *ein* Punkt von vielen, aus historischen Quellen erschlossen wird. So geht es hier ausschliesslich um die dunkle Seite des Mittelalters, während die vielen fröhlichen, lebensbejahenden Texte und Lieder völlig außer Acht gelassen werden. Eine ideale Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik gibt es in meinen Augen nicht. Warum nicht das Ungewisse nutzen und gedankliche Experimente wagen? Diese Musik wird immer etwas Relatives und Geheimnisvolles haben - und das ist das Vielfältige an ihr.

Doch meine persönliche Vorstellung von mittelalterlicher Musik und ihrer Aufführungspraxis gehen auseinander. Wenn ich das, durch Studieren von Büchern über historische Quellen, erlangte Wissen betrachte, sagt mir mein Verständnis, dass mittelalterliche Musik überhaupt nicht konzertant aufzuführen ist. Die Sache ansich ist schon eine Darbietungsform, die „das Mittelalter“ für Musik nicht vorgesehen hat. Doch nach mittelalterlichem Verständnis, würde auch die Musik auf heutigen Märkten als konzertant erscheinen, weil es feste Gruppierungen von Spielleuten auch sehr selten gegeben hat. Man fand sich zu dem einen oder anderen Auftritt zusammen und improvisierte über bekannten und neuen Melodien. Das ist rein technisch heute auch nicht mehr möglich, denn Musizieren ist nicht nur in der Mittelalterszene zum Geschäft geworden. „Bussiness as usual“ lautete die Antwort eines Kollegen, auf die Frage nach einem Bandmotto. Und die gibt es nur mit vertraglicher Absicherung, demzufolge auch nur mit sicherer Vorbereitung und eingespielten Teams. Aus diesem Grund denke ich, dass man nicht versuchen sollte, das Mittelalter zu imitieren. Wer lässt nicht den Alltag gerne mal hinter sich, indem er in ein Konzert geht, oder über einen Mittelaltermarkt schlendert? Doch die Grenzen sollten dennoch gezogen werden. Hierbei spielt so etwas wie ein „gesunder Menschenverstand“ eine Rolle. Historisch sind mir mehr oder weniger klare Grenzen gegeben, die mich herausfordern und inspirieren sollen, und die mir aber geradezu zwingend abverlangen, einen Teil von mir in diese Musik mit

hineinzugeben, sei es akustisch oder optisch. So wird an mein Wissen und an meinen „gesunden Menschenverstand“ appelliert, der mir , bei einer seriösen Aufführung von mittelalterlicher Musik, nicht verbietet, dass ich ein Unterhemd von H&M trage, oder dass ich in meinem Dudelsack Plastikrohrblätter benutze, der aber immer im Hintergrund wacht und einspringt, wenn sich markante Elemente aus späteren Zeitepochen einschleichen.

Doch könnte man die Konsequenz eines solchen „gesunden Menschenverstandes“ anzweifeln, wenn man einen Blick auf das Instrumentarium wirft. Bei der Re-anactment Veranstaltung in Lüdinghausen[1] fragte uns eine Frau, warum ich denn auf Barockblockflöten spiele. (Es interessierte sich übrigens keiner dafür, dass unser Leiermann auf einer modernen „Novello Studio“[2] spielte). Die Sache ist aus meiner Sicht ganz einfach zu betrachten: Man sollte sich so nah wie möglich an historischen Instrumenten orientieren. Doch bloss, weil ich „nur“ eine Barockblockflöte besitze und finanziell nicht in der Lage bin mir eine Mittelalterflöte zu kaufen, gebe ich das Flötenspiel in der Mittelalterszene nicht auf. Auch habe ich mir eine Renaissancedrehleier gekauft, weil sie zu einem äußerst günstigen Preis zu haben war und dennoch mache ich mit ihr mittelalterliche Musik. Das sind dann eben die Entscheidungen die ein anderer mit seinem „gesunden Menschenverstand“ vielleicht anders fällen würde. Aber genau darin besteht das Reizvolle der mittelalterlichen Musik.

Aus welchem Grund jedoch fasziniert die vielen Darsteller von Rittern, Gauklern, Tänzerinnen, Narren, Hexen, Kräuterfrauen und Spielleuten noch das Genre des Mittelalters? Hier ist in meinen Augen keine allgemein gültige Antwort zu geben, da für jeden ein anderer Grund entscheidend ist. Ich könnte mir ein Leben ohne mittelalterliche Musik und Märkte überhaupt nicht mehr vorstellen. Es ist die Gemeinschaft, das Klangerlebnis, das Naturerlebnis, die Faszination der Instrumente, das bewusst unzivilisierte Leben, das man für ein Wochenende führen kann. Auch das Ursprüngliche von Burgen, das Rauhe und Brachiale von Ritterturnieren und die ungehemmte Gemeinschaft am Lagerfeuer oder im Badezuber lassen ein Wochenende auf dem Mittelaltermarkt zu einem unvergesslichen Erlebnis werden; man wird zu einem Teil unserer Vergangenheit. Vielleicht ist es auch eine Flucht aus dem Alltag in eine Illusion. Eine Illusion, die mir aber für den Alltag Kraft gibt.

„ Jeder, der einmal mit historischen Instrumenten umgegangen ist, merkt sehr schnell, dass dies kein abartiges Hobby weltfremder Träumer sein muss, die sich in irgendeinen musealen

[1] Vgl. A18.1

[2] Vgl. A7.1

Gegenstand vertiefen, sondern dass sich dabei eine höchst vitale Welt erschließt, deren musikalische Leuchtkraft eben erst mit den historischen Instrumenten richtig zur Geltung gelangen kann.“[1]

Das alles schließt aber nicht aus, dass ich mich vielleicht irgendwann in Richtung der „Experimentellen“ begeben werde. Die Vermischung von Mittelalter und Moderne hält so viele Herausforderungen bereit, die nur darauf warten entdeckt und ausprobiert zu werden. Aber auch hier bin ich der Meinung (genau wie in der bildenden Kunst), dass man nicht abstrahieren und experimentieren kann, wenn das „Grundhandwerk“ nicht sorgfältig erlernt wurde.

Im Bereich des Mittelalters bewegt man sich jedenfalls immer auf dünnem Eis, was die Aufführungspraxis betrifft. Ob auf Märkten, Festspielen oder „nur“ in einem Konzert - es wird immer unzählige Arten von dem oben genannten „gesunden Menschenverstand“ geben. Dieser ist es, welcher der mittelalterlichen Musik in der heutigen Zeit seinen „Charme“, eine persönliche Note und die Vielfältigkeit verleiht.

[1] Märker, Michael. Aus einer Festrede zum 20 - jährigen Bestehen der Jugendmusiziergruppe *Michael Praetorius*, Privatarchiv

6. Quellennachweis

6.1. Bibliographie

Bachfischer, Margit. Musikanten, Gaukler und Vaganten. Augsburg 1998

Bergmann, Henning. Mönche, Minne, Musici. Leipzig 2000

Buchner, Alexander. Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Prag 1971

Destrem ,Philippe. & Heidemann, Volker.
Die Drehleier, Feinabstimmung und Wartung. 1993 Riom/France

Finscher, Ludwig (Hrsg.). Die Musik in Geschichte und Gegenwart.
Sachteil 1 und 6. Kassel, Stuttgart 1997

Govil-Willers, Barbara. Capelle, Friedrich. Spielmanns Notenbuch. Darmstadt 1994
(Auflage)

Honegger, Marc und Massenkeil, Günther (Hrsg.). Das große Lexikon der Musik.
Freiburg 1987

Kühnel, Harry (Hrsg.). Alltag im Spätmittelalter. Graz, Wien, Köln 1986

Michels, Ulrich. dtv-Atlas Musik. München. 2001

Munrow, David. Instruments of the Middle Ages and Renaissance. London 1976

Riemann, Hugo. Musiklexikon.Mainz 1967

Roy, Otto. Musik des Mittelalters und der Renaissance. Wolfenbüttel 1960

Sadie, Stanley (Edit.) und Tyrrell, John. The new Grove. Dictionary of music and musicians.
Limited Edition, New York 2001

Schrammek, Winfried. Musikinstrumente. Leipzig. 1970

Schrammek, Winfried. Museum musicum. Leipzig. 1976

Schubert, Ernst. Fahrendes Volk im Mittelalter. Bielefeld. 1995

Staehelin, Martin. Conductus-Fragmente aus einer Notre-Dame Handschrift in
Frankfurt am Main. Göttingen 1987

Taylor, Ronald J.. Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters Band I
(Darstellungsband) und Band II (Melodienband). Stuttgart 1964

Walter, Michael. Grundlagen der Musik des Mittelalters. Stuttgart 1994

Zak, Sabine. Musik als „Ehr und Zier”. Neuss 1978

6.2. Nachweis der Bildquellen

Deckblatt: Munrow, David. Instruments of the Middle Ages and Renaissance. London 1976

A 1: http://www.spielleut.de

A 2: Munrow, David. Instruments of the Middle Ages and Renaissance. London 1976

A 3, 5, 6, 7: http://www.gotschy.com und Informationsblatt Drehleierbau Gotschy

A 4: http://www.robert-morten.de/baseportal/Redaktionssytem/bilder&db=galerie&galerie_nr_rein=20

A 8-14: http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/

A 15: http://www.uni-heidelberg.de/

A 16: Bachfischer, Margit. Musikanten, Gaukler und Vaganten. Augsburg 1998

A 17, 18: http://www.nimmerselich.de

A 19: http://www.spielleut-spellbound.de

A 20.1: Privatfoto

A 20.2: http://www.cornix-maledictum.de/

A 21: http://www.germanrock.de/m/merlons_of_nehemiah/photographie.htm

6.3. Nachweis der Hörbeispiele

Titel 1:

Guilleaume d’Amiens. „C’est la fins“, (13. Jahrhundert)

Quelle: Rom, Vaticana, Regina Christ 1490. bei www.spielleut.de

Dauer: 01.26 Minuten

Drehleier, Blockflöte, Gesang: Elisabeth Saalfrank

Aufnahme, Bearbeitung: Martin Saalfrank

Titel 2:

SUBWAY TO SALLY

Aus dem Album „Bannkreis“: Das Rätsel, Musik: Ingo Hampf, Text: Bodenski

Dauer: 03.58 Minuten

Instrumente und Gesang: Subway to Sally

Aufnahme: Ekkehard Strauhs, Matthias Tischer, Vielklang Studios Berlin

Ich versichere, nur die angegebenen Quellen benutzt und die Arbeit ohne fremde Hilfe erstellt zu haben.

.....

A1: Nyckelharpa, auch Schlüsselfiedel

A2: Organistrum, Santiago de Compostela

A3: Mittelalterliche Kastenleier

A5: Renaissancedrehleier

A4: Rechte Flügelseite des Tryptichons “Der Garten der Lüste”: “Die Hölle”

A6: Französische Lautendrehleier

A7: Moderne Drehleiern

A7.1: Novello Studio

A7.2: Abraxas

A7.3: Alpha-Novello mit 4-Kanal Vorverstärker und Tonabnehmer

A8: Cantigas de Santa Maria (CSM): Die Schalmei

A9: CSM: Das Platerspiel

A10: CSM: Die Sackpfeife

A11: CSM: Die Querflöte

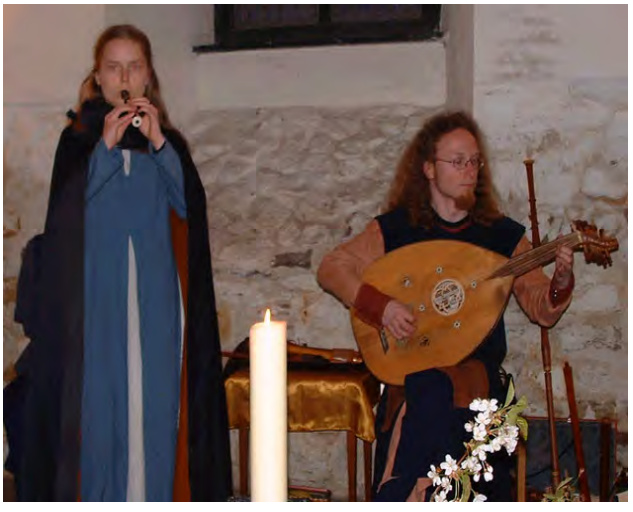
A12: CSM: Die Einhandflöte

A13: CSM: Die Harfe

A14: CSM: Das Psalterium

A16: Fresko von Simone Martini um 1322-1326
Unterkirche der Basilika St. Francesco, Assisi

A15: Codex Manesse:
Herr Walther von der Vogelweide



A17: Nimmersêlich Konzert am 03.05.2002 im Augustinerkloster zu Gotha

A18: Re-anactment Veranstaltungen:
Die “Historischen”

A18.1: Nimmersêlich auf Burg Vischering, Lüdinghausen, Sommer 2002

A18.3: Nimmersêlich in Meppen, Sommer 2002

A19: Die ”Unterhaltsamen“

A19.1: Spellbound in Northeim, 21.-22. September 2002

A18.2: Nimmersêlich in Meppen, Sommer 2002

A19.2: Spellbound in Gotha, 04.-05. Mai 2002

A20: Die “Die Mystischen”

A20.1: Cornix Maledictum,
Wave Gothic Treffen in Leipzig, Mai 2002

A20.2: Cornix Maledictum:
“Ador vom Venushügel“

A21: Die“Experimentellen”

A21.1: The Merlons, Feuertanzfestival,
25.08.2000

A21.3: The Merlons, Feuertanzfestival,
25.08 2000

A20.2: The Merlons, Feuertanzfestival,
25.August 2000