



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Magisterarbeit

„Phänomene der Carmina Burana-Rezeption im
20./21. Jahrhundert“

Verfasser

Robert Braumüller

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Gundela Bobeth, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
1 Einleitung	8
1.1. Der Codex Buranus	10
1.2. Der Forschungsstand	11
1.3. Die Wurzeln der musikalischen Mittelalter-Rezeption	15
1.4. Die weitere Entwicklung	17
1.5. Theorie versus Praxis	19
1.6. Praktische Ansätze	24
1.6.1. Fantasie und Freude am Experiment	24
1.6.2. Der anthropologische Ansatz	25
1.6.3. Der Kontext als Ausgangspunkt	25
1.6.4. Der phonetische Ansatz	26
1.6.5. Der musikethnologische Ansatz	27
1.7. Die Praxis	29
1.7.1. Thomas Binkley und die Carmina Burana	29
1.7.1.1. Die Instrumente	30
1.7.1.2. Der Einsatz der Instrumente	31
1.7.1.3. Rhythmus und Struktur	31
1.7.1.4. Aufzeichnung und Aufführung	32
1.7.1.5. Die Tonhöhe	32
1.7.1.6. Die Melodie	32
1.7.2. La Reverdie und die Carmina Burana	34
1.7.2.1. Das Konzept	35
1.7.2.2. Die Stücke	36

2 Die Analyse	39
2.1. Die Kriterien der Analyse	39
2.2. Die Quellen der Ensembles	40
2.2.1. In taberna quando sumus (CB 196)	41
2.2.2. Die Melodievorlage	43
2.2.3. Die Textvorlage	44
2.3. Die akademischen Ensembles	45
2.3.1. Das New London Consort	45
2.3.1.1. Biographie	45
2.3.1.2. Konzept	46
2.3.1.3. Kontext	47
2.3.1.4. Analyse	47
2.3.2. Das Clemencic Consort	48
2.3.2.1. Biographie	48
2.3.2.2. Konzept	49
2.3.2.3. Kontext	50
2.3.2.4. Analyse	51
2.3.3. Artefactum	52
2.3.3.1. Biographie	52
2.3.3.2. Konzept	53
2.3.3.3. Kontext	53
2.3.3.4. Analyse	54
2.3.4. Doulamans Vröudenton	55
2.3.4.1. Biographie	55
2.3.4.2. Konzept	56
2.3.4.3. Kontext	56
2.3.4.4. Analyse	57

2.3.5. Arany Zoltán	58
2.3.5.1. Biographie und Konzept	58
2.3.5.2. Analyse	58
2.4. Fazit akademische Ensembles	59
2.5. Der Ursprung der Marktszene	60
2.6. Die Spiel Männer der Gegenwart	62
2.7. Das Spielmannswesen im Mittelalter	64
2.8. Die Mittelaltermarkt-Gruppen	67
2.8.1. Corvus Corax	67
2.8.1.1. Biographie	67
2.8.1.2. Konzept	69
2.8.1.3. Kontext	71
2.8.1.4. Analyse	72
2.8.2. Saltatio Mortis	73
2.8.2.1. Biographie	73
2.8.2.2. Konzept	74
2.8.2.3. Kontext	75
2.8.2.4. Analyse	75
2.8.3. Skalden	76
2.8.3.1. Biographie	76
2.8.3.2. Konzept	77
2.8.3.3. Kontext	77
2.8.3.4. Analyse	77
2.9. Fazit Mittelaltermarkt-Gruppen	78

2.10. Freies Konzept	80
2.10.1. Carl Orff	80
2.10.1.1. Biographie	80
2.10.1.2. Konzept	83
2.10.1.3. Kontext	85
2.10.1.4. Analyse	86
2.11. Gesamtfazit	89
Literaturverzeichnis	93
Aufsätze	95
Verzeichnis der Gruppen	97
Bildnachweis	99
Abstract	100
Lebenslauf	101

Vorwort

Vor mittlerweile zwölf Jahren kam ich, im Zuge eines Festival-Besuches, das erste Mal mit der sogenannten „Mittelaltermarkt-Szene“ in Berührung, die sich vor allem im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreut. Obwohl die Anfangstage dieser Szene zu diesem Zeitpunkt schon zirka zehn Jahre zurücklagen und diese Subkultur ihren eigentlichen Ursprung bereits in den 1970er Jahren im Zuge der Folkbewegung und der Erfindung des Minne-Rocks¹ hatte, so war damals der Mittelalter-Boom noch nicht so stark spürbar wie heute. Magazine wie *Karfunkel* und *Miroque*² bestätigen diese zunehmende Begeisterung für das Mittelalter und berichten über unzählige Mittelaltermarkt- und Re-Enactmentgruppen, Konzerte und Veranstaltungen und versuchen ihren Lesern auch mit Beiträgen zu Geschichte und Kultur diese Zeitepoche näher zu bringen.

Für mich war die Mittelaltermarkt-Musik damals noch nicht von so großer Bedeutung wie heute. Ich kannte einige Stücke, beschäftigte mich ein wenig mit der Geschichte des Mittelalters und verstand das Konzept der Gruppen. Was mich damals wunderte war, dass so mancher Konzertbesucher während eines Konzertes einer dieser Mittelaltermarkt-Gruppen³ die lateinischen Texte teilweise mitsingen konnte. Dabei handelte es sich um Gedichte aus dem Codex Buranus, wie ich im Nachhinein herausfand.

¹ Die deutsche Gruppe „Ougenweide“ veröffentlichte in den 1970er und 1980er Jahren Alben mit mittelalterlichen Texten, verbunden mit Folk- und Rockelementen – siehe Homepage der Gruppe „Ougenweide“: <http://www.ougenweide.eu>, eingesehen am 19.04.2011.

Viele heute tätige Gruppen ließen sich von diesem Konzept inspirieren - so zum Beispiel die bekannte Mittelalter-Rock-Gruppe *In Extremo* – siehe Dr. Lothar Jahn, Artikel „40 Jahre Minne-Rock“, in „Miroque“, Ausgabe II/2010, S.48-49, Oberhausen, 2010.

² „Miroque“ war ursprünglich der Markenname einer CD-Kompilations-Reihe, die es sich seit 1996 zur Aufgabe gemacht hat, „einen möglichst objektiven Überblick über das gesamte Spektrum mittelalterlich inspirierter Musik zu bieten.“ – siehe offizielle Homepage des Magazins, <http://www.miroque.de>, eingesehen am 19.04.2011.

Ab 2004 wurden auch „Miroque“-Festivals veranstaltet, seit 2010 erscheint das Magazin „Miroque – Lebendige Geschichte“ - siehe Impressum des Magazins „Miroque“, Ausgabe II/2010.

³ Sogenannte Mittelaltermarkt-Gruppen schöpfen ihr Lied-Material aus dem mittelalterlichen Repertoire, verbinden mittelalterliche Elemente auch manchmal mit Eigenkompositionen und treten vor allem auf Mittelaltermarkt-Festivals, auf kleineren Mittelalter-Festen in Städten oder auch auf Burgfesten auf. Eine detaillierte Erklärung der Mittelaltermarkt-Szene und den dazugehörigen Gruppen findet im diesbezüglichen Analyse-Teil dieser Arbeit statt.

Dies war meine erste Begegnung mit dieser prominenten lateinischen Vagantendichtung. Zu dieser Zeit interessierten mich allerdings mehr die Gedichte als die Musik von Carl Orff und dessen Vertonungen oder andere Einspielungen diverser Gruppen zu diesem Repertoire.

Im Laufe der Jahre verblasste mein Interesse am Mittelalter generell. Erst im Zuge meines Jahre später begonnenen Studiums der Musikwissenschaft stieß ich zuerst im Latein-Unterricht, später in einer Lehrveranstaltung am Institut der Musikwissenschaft in Wien wieder auf die Carmina Burana. Diesmal ließ das Interesse aber nicht nach, sondern intensivierte sich im Laufe der Zeit - auf einer „akademischen Ebene“. Die Erinnerung an das damals vor Ort erlebte Treiben auf den Mittelaltermärkten im Vergleich zu der nun auf einer musikwissenschaftlichen Basis beruhenden Auseinandersetzung mit dieser mittelalterlichen Dichtung war der Ausgangspunkt für eine weitere Beschäftigung mit den Gedichten, vor allem aber deren musikalischer Rezeption im Rahmen meiner Diplomarbeit.

1) Einleitung

Noch im frühen 18. Jahrhundert galt das Mittelalter als düstere, barbarische Epoche, die von Kriegen und Seuchen gekennzeichnet war. Trotzdem ließ diese Sichtweise auch Platz für Vorstellungen und Träume und dies spiegelte sich in der Literatur wider. Heinrich von Kleist bestätigte dies in seinem Brief vom 14. September 1800 an seine Frau in Bezug auf die „Wirzburger“ Leihbücherei: „Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben“⁴. Olav Roßbach stellt in seinem Aufsatz „Alte Musik und Neosakralisierung“⁵ ein ähnliches Phänomen in Form eines „Experiments“ dar. Um die enorme Entwicklung der musikalischen Mittelalter-Rezeption der Gegenwart zu veranschaulichen, stellt er sich vor, wie ein erfahrener Kenner mittelalterlicher Musik, der die letzten 20 Jahre in Isolation verbracht hat, ein Medienkaufhaus betritt. „Wo er hier überall ‚Mittelalter‘ findet, wird ihn überraschen, genauso wie die Form, in der es präsentiert wird“⁶. Tatsächlich ist das Mittelalter präsent wie nie zuvor. Dem Mittelalter begegnet man, nicht erst seit heute, in Filmen, Hörspielen, Büchern (sowohl Sachbücher als auch Romane), Theatern und Opern. Interessant ist die Vielzahl an Themen, die mittlerweile angeschnitten werden. Diese Epoche wird durchleuchtet wie nie zuvor. Es finden zahlreiche Ausstellungen mit bestimmten Schwerpunkten zum Mittelalter statt, tausende von Leuten besuchen Ritterturniere und Burgfeste, selbst Stadtfeste werden zu Mittelalter-Veranstaltungen. Den Kindern wird das Mittelalter in Form von Comics und der „Mittelalter-Barbie“⁷ näher gebracht. Am deutlichsten zeigt sich die Präsenz des Mittelalters aber in der Musik. Man könnte sagen, dass die Mittelalter-Euphorie, die zur Zeit der Romantik in der Literatur herrschte, heute in der Musik stattfindet. Die vielseitigen Formen der musikalischen Mittelalter-Rezeption machen den Musikmarkt unüberschaubar. Für jemanden, der sich nicht wirklich intensiv

⁴ Zitat Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter – Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln, 2003, S. 1.

⁵ Olav Roßbach, „Alte Musik und Neosakralisierung“, in: *Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller, Hofheim, 2001, S. 191.

⁶ Zitat Roßbach, *Übersetzte Zeit* S. 191

⁷ Annette Kreutziger-Herr, „Postmodernes Mittelalter. Musikalische Inszenierung von Alterität“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 153-187, hier S. 153.

mit der Musik des Mittelalters auseinandersetzt, ist es nur schwer möglich zu unterscheiden, wo ein populäres Mittelalterbild gezeichnet wird und wo versucht wird, dem Hörer ein „authentisches“, musikalisches Bild des Mittelalters zu vermitteln. Angebote zum Thema Mittelalter finden sich in jeder Musiksparte – von Pop über Rock bis hin zur Klassik. Robert Lug analysierte die musikalische Rezeption des Mittelalters in der Gegenwart in seinem Aufsatz „Minnesang: Zwischen Markt und Museum“⁸ und teilte die Art der Rezeption in die Parameter *Text*, *Melodie*, *Melodie-Interpretation* (in Bezug auf Rhythmus und Ornamentik, Vokalität, Charakter und Gestus) und *Arrangement* ein. Jeder Parameter kann weiter unterteilt werden. Es ergibt sich daraus eine Vielzahl an Aufführungsmodalitäten. Die stilistische Palette reicht von einer historischen Aufführungspraxis über Filmmusik bis hin zur Verwendung von mittelalterlichen Elementen in der E-Musik oder U-Musik⁹.

Man kann den Beginn dieser Entwicklung mit Carl Orff ansetzen. Der Erfolg seiner Carmina Burana-Vertonungen war der Ausgangspunkt für weitere Bearbeitungen mittelalterlicher Stoffe. Erstmals wurde diese Epoche einem breiten Publikum musikalisch nähergebracht, auch wenn die Mittelalter-Rezeption bei Orff nur auf einer textlichen Ebene stattfand. Durch ihn sind die Dichtungen heute vielen Leuten ein Begriff, auch wenn diese nicht mit dem Mittelalter vertraut sind.

Auch in akademischen Kreisen beschäftigte man sich nun intensiver mit den verschiedenen mittelalterlichen Repertoires. Bis dahin beschränkte sich die Beschäftigung mit dem Mittelalter, bis auf einzelne Ausnahmen, auf Forschungs- und Archivtätigkeiten. Ab den 1950ern wurden Ensembles gegründet, mit dem Ziel, sich musikalisch der Zeit vor dem Barock zu widmen. Später wurden auch Vertreter aus den modernen Musikrichtungen auf die diversen mittelalterlichen Quellen bzw. auf Einspielungen akademischer Ensembles aufmerksam und so gehörten auch die Dichtungen des Codex Buranus ab den 1970er Jahren zum Standard- Repertoire einer jeden Gruppe, die sich, in welcher Form auch immer, dem musikalischen Mittelalter verschrieben hatte.

⁸ Robert Lug, „Minnesang zwischen Markt und Museum“, in: *Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Hartmut Möller, Hofheim, 2001, S. 117-191.

⁹ Beispiele für das Mittelalter in der U-Musik: Mittelaltermarkt-Gruppen, Techno (z.B. Hildegard von Bingen- Bearbeitung), „Sakro-Pop“ (Singende Mönche in Verbindung mit esoterischen Klängen als CD-Einspielung), „Ethno-Pop“ (Pop-Alben mit Sakral- und Ethno-Elementen oder Choral-Zitaten wie bei der Gruppe „Enigma“).

1.1. Der Codex Buranus

Der Codex latinus Monacensis (CIm 4660)¹⁰ wurde 1803 im Zuge der Säkularisation der bayrischen Klöster aus der Benediktinerabtei Benediktbeuern in die damalige Kurfürstliche Hofbibliothek überführt und stellt die größte Sammlung weltlicher Lyrik des lateinischen Mittelalters überhaupt dar. Sie besteht aus 250 Stücken, wobei die Hauptsammlung (Nummern CB 1-228) von den Nachträgen¹¹ (CB 1*-26*) zu unterscheiden ist. Gliedern lässt sich die Sammlung (ohne Berücksichtigung der zuvor genannten Nachträge) in vier Gruppen¹²: Die erste Gruppe bilden die moralisch-satirischen Dichtungen (CB 1-56), die zweite Gruppe besteht aus den Liebesliedern (CB 57-186), die Trink-, Spieler- und Vagantenlieder (CB 187-226) bilden die dritte Gruppe und bei der vierten Gruppe handelt es sich um die Geistlichen Spiele (CB 227-228). Auch innerhalb der Gedichtgruppen wäre es möglich, weitere Gliederungen vorzunehmen. Daher kann man, auf Grund der Anordnung der Gedichte, von einer sorgfältigen inhaltlichen und formalen Planung ausgehen. Auch die Bilder unterstreichen zusätzlich die vorgenommene Gliederung – wie zum Beispiel das Fortunabild als Untergliederung zwischen den Themen *Fortuna* und *Tugend* in der ersten Gruppe.

Das Repertoire der Carmina Burana besteht aus Strophenliedern, Sequenzen und Versen. Die Gedichte hatten aber nicht immer den Stellenwert, den sie in der heutigen Zeit einnehmen. Im Gegenteil, sie blieben lange unbemerkt. Man weiß auch nicht, wo sich der

¹⁰ CIm 4660 lautet die Signatur der Benediktbeurer Handschrift („Codex Buranus“), deren Inhalt die Carmina Burana sind - siehe Carmina Burana: Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hrsg. von Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt am Main, 1987, S. 897.

¹¹ Bei diesen Nachträgen handelt es sich um spätere, handschriftliche Einträge, die auf frei gebliebene Stellen der Hauptsammlung platziert oder auch auf die leer gebliebenen Schlussseiten der letzten Lage des Codex geschrieben wurden. Wie auch bei anderen Sammlungen üblich, wurde auch diese Sammlung erst später gebunden, wodurch einige Stücke verloren gegangen sind.

¹² Auch innerhalb der Gedichtgruppen wäre es möglich, weitere Gliederungen vorzunehmen. Daher kann man, auf Grund der Anordnung der Gedichte, von einer sorgfältigen, inhaltlichen, formalen Planung ausgehen. Auch die Bilder unterstreichen zusätzlich die vorgenommene Gliederung – wie zum Beispiel das Fortunabild als Untergliederung zwischen den Themen *Fortuna* und *Tugend* in der ersten Gruppe. In der heutigen Bindung eröffnet das Fortunabild den Codex.

Codex während des Mittelalters und danach befand. Erst im 18. Jahrhundert wurde man wieder auf die Sammlung aufmerksam.¹³ Bis in die 1920er Jahre waren die Carmina Burana nur Gegenstand von Forschungen diverser Disziplinen. Mit Carl Orff wurden sie Teil einer stetig wachsenden Mittelalter-Rezeption auf verschiedenen Ebenen. Der Germanist Ulrich Müller teilte diese Ebenen¹⁴ in die produktive¹⁵ (schöpferische), die reproduktive¹⁶, die wissenschaftliche¹⁷ und die politisch-ideologische Mittelalter-Rezeption¹⁸ ein. Die Carmina Burana sind Gegenstand aller dieser Rezeptions-Felder. Dies mag damit zu tun haben, dass die Textinhalte der Stücke, die durchaus Parallelen zu unserer heutigen Lebenswelt und Gesellschaft aufweisen, einen besonderen Reiz für Künstler und Publikum darstellen. Für diese Arbeit sind vor allem die produktive und reproduktive Rezeption von Bedeutung.

1.2. Der Forschungsstand

Während zum Codex Buranus zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten vorliegen, gibt es zur musikalischen Rezeption der Carmina Burana kaum Untersuchungen. Hier hat die Wissenschaft einen enormen Aufholbedarf. Diese Arbeit soll einen Teil dazu beitragen,

¹³ Der Säkularisationskommissär Johann Christoph von Aretin erkannte zwar als erster den Wert der Sammlung, indem er beim Abtransport der Bücher aus der Benediktinerabtei Benediktbeuern die Handschrift aussortierte, doch es war Johann Andreas Schmeller, der den Inhalt des Codex Buranus einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machte. Er brachte eine Edition 1847 heraus, die für lange Zeit die Grundlage für jede Beschäftigung mit den Carmina Burana war. Schmeller war allerdings entgangen, dass es noch weitere sieben Blätter des Codex Buranus in der Fragmentsammlung der Bibliothek gab. Diese sieben Blätter wurden als Fragmenta Burana 1901 von Wilhelm Meyer veröffentlicht. Weitere Editionen folgten 1930 (herausgegeben von Otto Schumann), 1970 (herausgegeben von Bernhard Bischoff - eine textkritische Ausgabe) 1974 (herausgegeben von Günther Bernt - erstmals mit Übersetzung der gesamten Gedichte). Die letzte große Ausgabe erschien 1987 im Rahmen der „Bibliothek des Mittelalters“-Bände und wurde von Benedikt Vollmann herausgegeben.

¹⁴ Siehe „Einführung“ in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 8.

¹⁵ Stoffe, Werke, Themen werden zu einem neuen Werk verarbeitet.

¹⁶ Mittelalterliche Werke werden auf eine Weise rekonstruiert, die als „authentisch“ angesehen wird.

¹⁷ Mittelalterliche Autoren, Werke, Ereignisse oder Sachverhalte werden mit den Arbeitsmethoden der jeweiligen wissenschaftlichen Disziplin untersucht.

¹⁸ Werke, Themen oder Personen des Mittelalters werden für politische Zwecke im weitesten Sinn verwendet. Die politisch-ideologische Rezeption spielt bei jenen Ensembles eine Rolle, die die Texte der Carmina Burana dazu benutzen, um versteckt Kritik am politischen System ihres Landes zu üben. Dies konnte bei den aus der ehemaligen DDR stammenden Gruppen wie z.B. Corvus Corax durchaus der Fall gewesen sein. Mehr dazu im Analyse-Teil dieser Arbeit.

diese Forschungslücke zu schließen. Anhand eines ausgewählten Stückes aus dem Codex Buranus, dem „In taberna quando sumus“ soll in Form einer Analyse die Vielseitigkeit einer musikalischen Mittelalterrezeption dargestellt werden. Untersucht wird dabei, mit welchen Mitteln und auf welche Weise sich eine Gruppe diesem Repertoire nähert, worin sich die Ensembles unterscheiden und auf welchem Ansatz die jeweilige Interpretation beruht. Carl Orff wird dabei genauso berücksichtigt wie Mittelaltermarkt-Gruppen und akademische Ensembles, die sich der historischen Aufführungspraxis widmen. In diversen Veröffentlichungen war immer wieder von der Divergenz zwischen Theorie und Praxis in Bezug auf die historische Aufführungspraxis die Rede. Beim Anhören der diversen Einspielungen zu „In taberna quando sumus“ wird man sich vom Gegenteil überzeugen können. Diese Diskussionen und Überlegungen flossen ebenfalls mit ein und so ergab sich das Thema dieser Arbeit – „Phänomene der Carmina Burana-Rezeption im 20./21. Jahrhundert“.

Die Arbeit an diesem Thema stellte sich als sehr spannend, aber auch als schwierig und komplex heraus. Spannend deshalb, weil viele eigene Forschungen nötig waren, da der diesbezügliche Forschungsstand, wie bereits erwähnt, zu wünschen übrig lässt. Dies ist verwunderlich, da dieses Repertoire eine wichtige Rolle in der Musik der Gegenwart einnimmt und viele Ensembles und Künstler aus der „Codex Buranus-Quelle“ schöpfen. So wurde zwar viel über das Mittelalter und die historische Aufführungspraxis allgemein geschrieben, sehr wenig aber eben direkt zum ausgewählten Thema. Annette Kreutziger-Herr hat sich zum Beispiel in ihrer Publikation *Ein Traum vom Mittelalter*¹⁹ mit dem „Mittelalter-Phänomen“ auseinandergesetzt und zu erklären versucht, warum das Mittelalter in der Gegenwart überhaupt so präsent ist und der Mensch diese Sehnsucht nach einer längst vergangenen Zeit verspürt. Dabei zeigte sie auch auf, wie das Mittelalter Eingang in die Pop-Musik gefunden hat. Wie die heutige Mittelalter-Rezeption in ihrem gesamten Umfang tatsächlich aussieht, wird allerdings nicht dargestellt. Walter Salmen hat das Spielmannswesen²⁰ an sich näher untersucht und soziale Aspekte miteinbezogen. Diese Veröffentlichung ist trotzdem für diese Arbeit interessant, weil sich die Gruppen der Mittelaltermarkt-Szene, die noch ausführlich in der Analyse erklärt wird, auf die unterste

¹⁹ Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln, 2003.

²⁰ *Der Spielmann im Mittelalter: Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck, 1983 oder Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

Schicht der Spielleute des Mittelalters beziehen. Die Arbeit von Salmen trägt dazu bei, den Ansatz der Mittelaltermarkt-Gruppen und ihren Beitrag für die Mittelalter-Rezeption zu verstehen. Allerdings können Fragen in Bezug auf die verwendeten Instrumente der verschiedenen Spielmannsschichten und die Weitergabe des Repertoires unter den Spielleuten durch diese Publikation nicht zur Gänze beantwortet werden. Thomas Binkley hat sich der historischen Aufführungspraxis gewidmet und versucht, sich durch orientalische Musik-Traditionen dem Mittelalter zu nähern²¹ und Robert Lug hat die allgemeine Entwicklung der musikalischen Mittelalter-Rezeption²² im 20. Jahrhundert aufgezeigt. Das sind grundsätzlich sehr interessante Beiträge, die aber nur teilweise für diese Arbeit nützlich sind.

Schwierig und komplex ist das Thema, da viele Teilbereiche zu berücksichtigen sind bzw. alle Aspekte miteinander in Zusammenhang stehen. Analysiert man zum Beispiel eine Gruppe, die sich der historischen Aufführungspraxis widmet oder sich in einer anderen Form eines mittelalterlichen Repertoires bedient, so ist man automatisch mit Themen wie der Problematik der Aufführungspraxis, dem Nachbau von Instrumenten, der Quellenforschung bis hin zu Bereichen der Soziologie konfrontiert - alles Aspekte, die zwischen Wissenschaftlern und Musikern zu Diskussionen führen. Immer wieder wurde auf die Problematik der Umsetzung von Wissenschaft und Musik bzw. Theorie und Praxis verwiesen. Die Gründe dafür liegen vor allem in den verschiedenen musikalischen Vorstellungen in Bezug auf die Musik des Mittelalters. Die historische Aufführungspraxis ist ein sehr komplexes Forschungsgebiet der Musikwissenschaft, speziell wenn es um das mittelalterliche Repertoire geht. Dies beginnt schon beim Zuständigkeitsbereich der einzelnen Teildisziplinen. Man erkannte schon früh, dass neben der Historischen Musikwissenschaft noch andere Disziplinen herangezogen werden müssen, um Ergebnisse zu erzielen. Curt Sachs vertrat schon in den 1930er Jahren die Ansicht, dass die Ethnomusikologie in die Erforschung mittelalterlicher Musik stärker eingebunden werden sollte.²³ Er versuchte mit seinen Untersuchungen Erkenntnisse über die verwendeten Musikinstrumente verschiedener Völker zu gewinnen, eine zeitliche Einteilung

²¹ Siehe Thomas Binkley, „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters – ein Werkstattbericht“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 19-77.

²² Robert Lug, „Minnesang zwischen Markt und Museum“, in: *Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Hartmut Möller, Hofheim, 2001, S. 117-191.

²³ Vergleiche diesbezüglich Britta Sweers, „Das Andere im Eigenen entdecken – musikethnologisches Denken in der historischen Musikwissenschaft“, in: *Das Andere: Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr, Frankfurt am Main 1998, S. 145-164.

vorzunehmen und suchte auch nach Parallelen zwischen archäologischen Funden in Europa und den von „primitiven“ Völkern der Gegenwart benutzten Instrumenten. Durch diese Erkenntnisse war es möglich, Rückschlüsse auf die im Mittelalter verwendeten Instrumente zu ziehen.²⁴ Thomas Binkley übernahm später in den 1960er Jahren mit seinem *Studio der frühen Musik* den ethnomusikologischen Ansatz, in dem er die Musik des Orients bzw. mündliche Traditionen in seine Überlegungen bezüglich der Klangästhetik mittelalterlicher Musik mit einbezog. Binkley's Forschungen und die Arbeit mit seinem Ensemble brachten wichtige Ideen in Bezug auf die musikalische Mittelalterforschung. Daher wird er in dieser Arbeit noch ausführlicher vorgestellt.

Eine Wissenschaft, die mit einer spärlichen Überlieferung zu kämpfen hat, ist vor allem auch auf bildliche Darstellungen und archäologische Funde angewiesen. Daher sind, neben der Historischen Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie, auch Disziplinen wie die Ikonographie, die Musikarchäologie und der Instrumentenbau von besonderer Bedeutung. Will man den Kontext untersuchen, in dem Musik aufgeführt wurde, so müssen auch soziologische Forschungen berücksichtigt werden, da vor allem das Gesellschaftssystem im Mittelalter diesbezüglich eine wichtige Rolle spielt. Auch Germanisten und Sprachwissenschaftler beteiligten sich in den letzten Jahrzehnten an den wissenschaftlichen Diskussionen auf diesem Gebiet. Ein Aspekt, der bei einer historischen Aufführungspraxis nicht vergessen werden sollte, ist die Phonetik. Das Mittelalter war nicht nur musikalisch, sondern natürlich auch sprachlich regional unterschiedlich, was beim Singen von Texten berücksichtigt werden sollte.

Die seit Beginn der musikalischen Mediävistik gewonnen Kenntnisse brachten durch musikalische Versuche und das Miteinbeziehen anderer Disziplinen im Laufe der Zeit immer neue Ideen und Ansätze in Bezug auf die Klangästhetik des Mittelalters hervor. Vor allem die gewonnenen Erkenntnisse durch die Musikpraxis führten zu neuen Alternativen und Denkansätzen.²⁵ Diese werden noch im Verlauf der Einleitung näher vorgestellt. Genau hier beginnt aber auch die Problematik der historischen Aufführungspraxis, da durch die verschiedenen Ansätze auch die Vorstellungen in Bezug auf die Klangästhetik auseinandergehen und sich Theorie und Praxis widersprechen

²⁴ Siehe Robert Lug, *Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, S. 142.

²⁵ Es ist vor allem den zahlreichen Versuchen einer musikalischen Umsetzung alter Quellen und den daraus gewonnenen Erkenntnissen zu verdanken, dass man sich seit Jahrzehnten detaillierten Fragen in Bezug auf die Praxis (Anwendung der Instrumente, Spielweise, Rhythmus, Phonetik) zuwenden kann.

können. Die zentrale Frage dabei ist: wie muss das theoretische Wissen, dass über ein Jahrhundert wissenschaftlich erarbeitet wurde, praktisch umgesetzt werden, um musikalisch so nah wie möglich an den „Klang des Mittelalters“ heranzukommen? Diese Fragestellung ist eigentlich recht oberflächlich, da es auf Grund der regionalen und gesellschaftlichen Unterschiede keinen einheitlichen Mittelalterklang gegeben haben kann.

1.3. Die Wurzeln der musikalischen Mittelalter-Rezeption

Zu Beginn der Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet war an eine „klangliche Verlebendigung“ der Quellen noch nicht zu denken. Man musste sich zunächst, auf Grund des Forschungsstandes zu dieser Zeit, den damaligen Kenntnissen und des fehlenden Quellenzugangs mit Archivtätigkeiten, Transkriptionsversuchen und dem Erstellen von Editionen zufrieden geben. Im 18. Jahrhundert ging es beim Studium alter, musikalischer Quellen zunächst also nur um die Entzifferung und Übertragung.²⁶

Um 1900 wurde von Forschern wie Friedrich Ludwig, Hugo Riemann, Wilibald Gurlitt, Rudolf von Ficker, Curt Sachs, Guido Adler oder Heinrich Besseler durch intensive Forschung und Herausgabe von Publikationen (darunter auch Rezensionen, Tagungsbeiträge, oder Kongressberichte) die Grundlage für eine musikalische Beschäftigung mit dem Mittelalter geschaffen. In den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts strebte man danach, die mittelalterliche Musik in die europäische Musikgeschichte zu integrieren und Forschungslücken zu schließen. Man erkannte die Wichtigkeit einer wissenschaftlichen Aufarbeitung der Quellenüberlieferung der Zeit vor 1600. Die geleisteten Vorarbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts, vor allem aber die Institutionalisierung der Musikwissenschaft, waren für die weitere Forschungsentwicklung sehr wichtig, da nun eine internationale Zusammenarbeit der Forscher möglich war und mit der Zeit auch praktische Überlegungen mit einfließen.

Guido Adler, der erste Universitätsprofessor für das Fach Musikwissenschaft im deutschen Sprachraum, teilte als erster Musik in systematische Stilperioden ein und

²⁶ Der Ausgangspunkt für musikhistorisches Interesse war in England im 18. Jahrhundert die Überstellung der großen Handschriften-Sammlungen aus dem Mittelalter in die *British Library*, wo sie den Musikhistorikern Charles Burney (General History, 1776-1789) und Sir John Hawkins (1776) als erste Anhaltspunkte für weitere Mittelalterforschungen dienten. Hinzu kommen die ersten Studien von Raphael Georg Kiesewetter und die erste musikwissenschaftliche Monographie des belgischen Juristen und Musikhistorikers Edmond-Charles de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* -1852) oder Ernst Ludwig Gerbers Bände zur Notre Dame- Epoche 1790-1792) – siehe Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln, 2003 S. 11 bzw. ausführlicher S. 110-130.

versuchte auch einen Zusammenhang zwischen mittelalterlicher und zeitgenössischer Musik zu finden. Friedrich Ludwig beschäftigte sich als erster intensiv mit der musikalischen Überlieferung des Notre-Dame Repertoires. Er forderte schon 1921 eine Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Musik für ein besseres musikalisches Verständnis des Mittelalters und war von einer Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis überzeugt. Für ihn stellte dies ein zentrales Anliegen musikgeschichtlicher Forschung dar. Verwirklicht wurden seine Überlegungen durch Willibald Gurlitts Aufführungsversuchen vom 24. bis 26. September 1922 in Karlsruhe. Bei diesen Aufführungen handelte es sich um Konzerte im Sinne einer *klingenden Musikgeschichte*²⁷, die Werke vom einstimmigen Choral bis zu Machaut und Dufay beinhalteten. Das Konzept dieser Veranstaltung stellte eine erste Zusammenarbeit von Aufführungspraxis und musikgeschichtlicher Forschung dar, denn Ludwig schrieb einen Bericht zu dieser Aufführung und fügte eine Übertragung des Organums von Perotin hinzu. Dieses Konzept wurde auch bei Gurlitts Aufführung 1924 in Hamburg beibehalten. Diesmal fügte Heinrich Bessler in seinem Bericht bei Diskussionen zu einzelnen Stücken die Quelle und die verfügbare Edition hinzu. Diese Entwicklung war auch im Sinne von Rudolf von Ficker, der die Vollendung der Arbeit eines Wissenschaftlers in der musikalischen Umsetzung sah. Für ihn zeichnete sich die Musik des Mittelalters durch eine besondere Exotik aus, was für ihn aber kein Grund war, die Musik deshalb als primitiv anzusehen.

Durch die Herausgabe von Editionen wollte man eine Grundlage für eine künstlerische Tätigkeit schaffen. Die Musikwissenschaft sollte also durch ihre Forschungstätigkeit auf die Kunst Einfluss nehmen. Rudolf von Ficker sah die Eigenart der Musik des Mittelalters nicht nur als exotisch an, sondern auch als Möglichkeit, Neues entstehen zu lassen.²⁸ Paul Hindemith und Carl Orff übernahmen diesen Aspekt²⁹ und entwickelten mit ihren Werken ein eigenes künstlerisches Konzept. Orff steht in der Analyse dieser Arbeit, stellvertretend für alle Künstler, die ein künstlerisches Konzept

²⁷ Siehe Morent in: *Mittelalter-Sehnsucht*, S. 248

²⁸ Dies verwirklichte er mit seinen Aufführungen von Werken Perotins 1927 und 1929 sowie durch die 1930 erschienene Bearbeitung des *Sederunt principes*. Natürlich floss dabei die klangliche Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts mit großem Chor und romantischen Klangideal in dieses Experiment mit ein, dennoch stellte Fickers Arbeiten einen bedeutenden Beitrag für den musikalischen Umgang mit mittelalterlichem Material dar und unterstrich die nun offene Denkweise der Forschung in Bezug auf die Musik des Mittelalters. Es ging darum, das *Fremde* in einer vertrauten Musikform zu integrieren und somit eine musikalische Alternative zu schaffen. Siehe Morent in: *Mittelalter-Sehnsucht*, S. 249

²⁹ Orff ließ sich zum Beispiel von Perotin und mittelalterlichen Satztechniken in seinem künstlerischen Schaffen beeinflussen.

verfolgen, dass sich in einer von der musikalischen Überlieferung unabhängigen Form dem Carmina Burana-Repertoire widmet. Sein Erfolg war zudem, wie erwähnt, der Grundstein für eine umfangreiche musikalische Beschäftigung mit dieser Vagantendichtung im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts. Er wird daher in der Analyse ausführlicher behandelt.

1.4. Die weitere Entwicklung

Anfang der 1950er Jahre folgte mit der Gründung einiger akademischer Ensembles zunächst ein notwendiger Perspektivenwechsel. Statt die Musik des Mittelalters als exotisch zu sehen oder wie manche, als primitive Musikform, die als Inspiration für Musikformen wie Klassik und Jazz verwendet werden kann, wollte man nun das Mittelalter selbst zum Erklingen bringen. Die Forschungsergebnisse der vergangenen Jahrzehnte dienten nun als Basis für eine aktive Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Repertoire.

Zunächst war die Alte Musik in den 1950er Jahren noch von der Kriegs- und Vorkriegszeit geprägt und fand eher im Umkreis der Kirchen- und Hausmusik statt. Das Repertoire zu dieser Zeit bestand aus dem Gregorianischen Choral, Marien- oder Minneliedern und dem Repertoire des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Die 1960er brachten, laut Andrea von Ramm³⁰, die Professionalität in Bezug auf das Musikleben. Es gab nun Konzertreihen und Tourneen, man konnte sogar als Musiker von der Alten Musik leben. Ihr Kollege Thomas Binkley nahm die Zeit kritischer wahr. Er kritisierte, dass Interpreten zu dieser Zeit mit wenig Spezialwissen ausgestattet waren.³¹ Zudem boten Instrumentenbauer Kopien von alten Instrumenten an (oft ohne Sachkenntnis), die sich später eher als annähernde Nachahmung erwiesen. Originalquellen waren nicht zugänglich und musikästhetische Fragen wurden zu dieser Zeit noch nicht gestellt, da es mehr um die Dokumentation ging. Das heißt, was die Musik betrifft, war man zu dieser Zeit noch von der Meinung der Wissenschaftler abhängig. Mit der Zeit fand aber nicht nur eine Professionalisierung der Ensembles statt, sondern auch ein Imagewandel. Die Alte Musik legte ihr „graues Image“ ab und eroberte in den 1970er

³⁰ Andrea von Ramm (gestorben 1999), ausgebildete Sängerin und ehemaliges Mitglied des *Studio der Frühen Musik*, hat 40 Jahre aktiv an der Mittelalter-Szene teilgenommen.

³¹ Thomas Binkley, *Basler Jahrbuch*, S. 19.

Jahren den „Geschmack der Blumenkinder“³². Was aber für die historische Aufführungspraxis wichtiger war: die Quellen wurden leichter zugänglich und daher wurden auch die Recherchen für den Bau von Instrumenten erleichtert. Weiters gab es bereits eine Gesangsausbildung für Alte Musik und auch Schallplattenaufnahmen von Mittelalter-Ensembles waren zu dieser Zeit schon Normalität. Somit wurden auch die Produktionen immer professioneller und der Verkaufserfolg größer. Der kommerzielle Erfolg brachte in den 1980ern sogar einige „Stars der Alten Musik“³³ und volle Konzertsäle hervor. Ramm kritisierte dabei aber die Tatsache, dass Musiker durch das Streben nach Professionalität Fehler unbedingt vermeiden wollten, und so viel Wesentliches verloren gegangen sei wie zum Beispiel die Improvisationen. Diese Zeit war von Klangreinheit und Virtuosität geprägt.

Die 1990er waren durch ein ganz neues Phänomen geprägt, das sich schon im Jahrzehnt davor langsam angekündigt hatte: der „Crossover“-Stil hauchte vielen Musikrichtungen neues Leben ein. Jazz wurde mit Funk oder Flamenco kombiniert, Rock mit Hip-Hop, Elektronik oder Funk. Selbst in der Musik mit Mittelalter-Bezug kam es nun zu Stilmischungen und sogar zum Einsatz von Computerklängen, was bei „mittelalterlicher“ Musik doch etwas verwunderlich ist. Dies galt natürlich nicht für akademische Ensembles. Dennoch ließen sich Gruppen nach wie vor von akademischen Ensembles, vor allem aber vom Mittelalter selbst beeinflussen und so entstanden viele neue musikalische Produkte. Der bereits im Vorwort angesprochene „Mittelalter-Boom“ der 1990er hatte einen unüberschaubaren Musikmarkt zur Folge. Verantwortlich dafür waren die unzähligen Pop- und Rock-Gruppen mit Mittelalter-Bezug³⁴, die ihre Alben auf kleinen (teilweise selbst gegründeten) Labels veröffentlichten, dazu kamen noch zahlreiche Importe aus aller Welt. Der größte Zuwachs an Produktionen folgte aber mit der Gegenbewegung zu den „gregorianischen“ Pop- und Rockproduktionen: die „Mittelaltermarkt-Szene“. Diese neue Szene, die im Analyseteil ausführlich erklärt wird, ersetzte das „folkloristische Mittelalter“ der 1970er Jahre, das durch Interpretationen von

³² Siehe Andrea von Ramm, „Wandel der Wahrheit. Mittelalter-Aufführungen: Eine persönliche Meinung und Bestandsaufnahme.“ in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 283

³³ Siehe Andrea von Ramm, *Mittelalter-Sehnsucht?*, S. 284.

³⁴ Produktionen, die den Gregorianischen Choral in Form einer Collage in ihre Lieder einbauten – wie zum Beispiel die Pop-Projekte *Enigma*, *Stella Maris* oder auch die Hildegard von Bingen-Projekte. Die Gesänge wurde so komplett aus dem Kontext gerissen. Durch die Vortragsart der Texte wirken die Lieder sehr meditativ und esoterisch - siehe Lug, *Übersetzte Zeit*, S. 186.

Minneliedern geprägt war. Ein Beitrag in Bezug auf Minnesang kommt auch aus Österreich: Die Gruppe *Dulamans Vröudenton*, die auch schon in den 1980ern tätig war, ließ sich am Anfang ihrer Karriere eher in das Genre der Folkmusik einordnen, spezialisierte sich im Laufe der Zeit aber auf die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Da die Gruppe für das Album „Minnesänger in Österreich“ „In taberna“ eingespielt hat, dürfen sie natürlich im Analyseteil nicht fehlen.

Die „Mittelalter-Markt“-Szene gilt als „wilde“ Szene, die ästhetisch gesehen, den Eindruck einer sozialen Unterschicht des Mittelalters zu vermitteln versucht und vor allem das Spielmannswesen verkörpert. Gruppen, die dieser Szene angehören, unterhalten ihr Publikum vor allem mit lauten Instrumenten wie Dudelsack und Trommeln und animieren zum Tanzen. Wichtig zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass diese Szene von Wissenschaftlern mit Skepsis betrachtet, und daher vom wissenschaftlichen Diskurs ausgeklammert wird. Ob dies berechtigt ist, wird die Analyse dieser Arbeit zeigen. Ich habe für eine diesbezügliche Untersuchung mit *Corvus Corax* eine der bedeutendsten Gruppen ausgewählt. Sie verkörpert mit ihrem Konzept eine Schnittstelle zwischen Pop-orientierter- und wissenschaftlich-fundierter Aufführungspraxis. Mit *Saltatio Mortis* und den *Skalden* habe ich zwei weitere Gruppen ausgewählt, um einen Vergleich anstellen zu können.

1.5. Theorie versus Praxis

Die Rezeption Alter Musik hatte nun neue Ausmaße angenommen. Dies galt sowohl für akademische Ensembles als auch für Pop-orientierte Gruppen mit Mittelalterbezug. Die qualitative Verbesserung und die quantitative Zunahme in der heutigen Fertigung historischer Instrumente trugen ihren Teil dazu bei genauso wie der, von der Postmoderne³⁵ geprägte, offene Umgang mit der Vergangenheit. Zusätzlich breitete sich

³⁵ Die Postmoderne lässt sich durch verschiedene Merkmale definieren: Die Rekonstruktion beinhaltet z.B. die Ironie in Form von Perspektivenwechsel, Selbstspiegelung und – reflexion oder auch die Hybridisierung – dazu zählen Genre-Mischungen, Parodie, Spiel mit dem Klischee usw.

Zu den Aspekten der Dekonstruktion gehören z.B. die Fragmentisierung in Form von Montagen und Collagen, weiters die Auflösung des Kanons – eine Entmystifizierung des Wissens mit deren Hilfe das Ausgegrenzte an die Oberfläche kommt oder der Begriff des „Anderen“ mit der Darstellung der Kunst als Grenzphänomen – siehe Kreutziger-Herr, „Postmodernes Mittelalter. Musikalische Inszenierung von Alterität“ in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 176.

auch mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen das Repertoire aus.³⁶ Dennoch stellt die Verbindung von Forschung und Praxis nach wie vor die größte Herausforderung dar, vor allem im Bereich der nicht-liturgischen Einstimmigkeit, da zu dieser Zeit nichts aufgezeichnet wurde. Die Informationen der Quellen gehen über die relative Höhe der Töne und ihre Zuordnung meist nicht hinaus. Es müssen daher Lösungen in Bezug auf die Rhythmen gefunden werden, weiters muss eine passende Instrumentierung überlegt und dem Repertoire angepasst werden, Töne oder eventuell ganze Melodieteile müssen ebenfalls sinnvoll ergänzt werden und es muss eine bestimmte Gesangspraxis angewendet werden, die wiederum der Instrumentierung und auch dem Repertoire angepasst werden sollte. Auch Vor- Zwischen- und Nachspiele sollten eventuell bedacht werden. All diese Entscheidungen machen eine klangliche Realisierung schwer. Selbst wenn der Wunsch nach einer Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst besteht, so ist sie nicht immer zu verwirklichen. So kann zum Beispiel das Tempo wissenschaftlich erklärbar, aber praktisch nicht umsetzbar sein oder Verzierungen notwendig sein, die in den Überlieferungen aber nicht erkennbar sind oder gar nicht niedergeschrieben wurden. Genau deshalb ist die historische Aufführungspraxis als Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis eine scheinbar ewige Baustelle. Wulf Arlt meint diesbezüglich: „...Selbst wenn in diesem Bereich alle entsprechenden Fragen formuliert und die Indizien der vornehmlich indirekten Quellen zur „Aufführungspraxis“ ausgewertet sein sollten, wird zwar der Spielraum der Realisierung weiter eingegrenzt, diese selbst jedoch im Einzelnen stets durch historisch nicht abzusichernde Aspekte bestimmt sein“³⁷.

Worin besteht also der Reiz, sich dem mittelalterlichen Repertoire zu widmen, wenn die Überlieferung so spärlich ist? Was vereint die Ensembles, die hier in dieser Arbeit vorgestellt werden und sich, in welcher Form auch immer, dem Carmina Burana-Repertoire gewidmet haben? Wenn es sich so schwierig gestaltet, das Mittelalter zum Erklingen zu bringen bzw. den aufgestellten Thesen oft die historische Absicherung fehlt, warum wird dann überhaupt hartnäckig versucht, ein musikalisches Mittelalterbild zu kreieren? Es werden Antworten auf Fragen gesucht, die vielleicht nie zu beantworten sein werden. Um was geht es also bei einer Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik? Es geht

³⁶ Früher waren die Repertoire-Kenntnisse noch nicht umfassend genug um größere Nuancierungen zwischen den Stilbereichen vorzunehmen. Heute sind Unterschiede zwischen einer Cantiga, einem Troubadour-Lied, einem Trouvère-Lied oder einem Stück des Minnesangs zu einem besonderen Punkt des Interesses geworden. Siehe Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis – Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 138.

³⁷ Zitat Arlt, *Basler Jahrbuch*, S. 11.

darum ein weiteres Puzzle-Stück für ein vollständiges Mittelalter-Bild zu finden. Es soll und kann auch nur darum gehen, eine Art Kontakt mit dem Mittelalter darzustellen.

Für Leech-Wilkinson liegt die Antwort im Vergnügen, Beweis-Fragmente mit Fantasie und Geschichte zu verbinden, und so eine plausible Erklärung zu finden. Wenn diese Erklärung Anklang findet, so werden von dieser Hypothese aus weitere Thesen aufgestellt. So wurde in der Vergangenheit Schritt für Schritt ein Bild des musikalischen Mittelalters entworfen, gebastelt bzw. rekonstruiert, das von den heutigen Wissenschaftlern und Ensembles übernommen wird, obwohl es keine exakten Überlieferungen gibt und Fehlinterpretationen daher natürlich nicht ausgeschlossen werden können: „We have to use what little information there is if we want to arrive at an answer, but we cannot possibly know that it is correct; we can only believe it, or not“³⁸.

Für Peter Reidemeister liegen der Reiz und gleichzeitig die Schwierigkeit dieses Gebietes in der Polarität zwischen einst und heute. Er sieht in der historischen Aufführungspraxis einen „Dialog mit Musik anderer geistiger und musikalischer Richtungen“³⁹.

Was für die Praxis spricht ist, dass die Theorie nicht behaupten kann, seriöser in ihren Methoden zu sein als die Praxis, denn die Untersuchungen von Leech-Wilkinson haben ergeben, wie viel persönliche Meinung vor allem im 19. Jahrhundert in der Forschung steckt.⁴⁰ Diese Kritik ist berechtigt, da sich viele neue Thesen aus veralteten Thesen herausgebildet haben bzw. alte Thesen übernommen statt hinterfragt wurden. Dies ist ein Punkt der sowohl von Musikern als auch von Wissenschaftlern angesprochen wurde. „Wissenschaftler haben oft die Tendenz, sich Forschungsbereichen zuzuwenden, in denen präzises Wissen angewandt werden kann und gesicherte Erkenntnis möglich ist“⁴¹ kritisiert Thomas Binkley und spricht damit den fehlenden Mut zu historisch ungesicherten Thesen an. Das Problem ist dabei aber, dass viele historisch ungesicherte Annahmen eben auch auf persönlichem Geschmack basieren und sich Geschmäcker im Laufe der Zeit ändern - wie auch der Zeitgeist.⁴² Forschung ist daher auch eine Sache von Rhetorik. Kann

³⁸ Zitat Leech Wilkinson, *The modern invention of medieval music – scholarship, ideology, performance*, Cambridge, 2002, S. 3.

³⁹ Zitat Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis – Eine Einführung*, Darmstadt 1988. S. 3

⁴⁰ Daniel Leech Wilkinson, S. 10.

⁴¹ Zitat Binkley in: *Basler Jahrbuch*, S. 33.

⁴² Daniel Leech-Wilkinson untersuchte in seinem Buch *The Modern Invention of Medieval Music* die Wechselbeziehung von Sichtweisen in der Mittelalter-Forschung. Er versuchte dabei die Forschungsentwicklung in Bezug auf die Aufführungspraxis und Analyse mittelalterlicher Polyphonie zu

ein Forscher seine These gut vermitteln, so wird sie eher anerkannt und übernommen. Leech-Wilkinson wirft Musikwissenschaftlern vor, der Rhetorik den gleichen Stellenwert zukommen zu lassen wie der Forschung selbst, indem sie aus dem vorhandenen Forschungsmaterial ihre Schlüsse ziehen und ihr Bild des musikalischen Mittelalters kreieren und dabei hoffen, ihre Leser damit zu überzeugen.

Abseits der Forschungsproblematik sind die spärlichen Überlieferungen und die unterschiedlichen Ansätze, sich dem Mittelalter musikalisch zu nähern, generell ein Nährboden für Diskussionen, denn aus dem theoretisch-praktischen Diskurs ergeben sich Lücken, die einen Spielraum für Interpretation lassen. Jeder Musiker hat seine eigene Sicht der Dinge und versteht unter „Authentizität“ in Bezug auf Mittelalter-Musik etwas anderes. Dies wird vor allem durch die Analyse des Stückes „In taberna“ deutlich werden. Die zu erwartende Kritik kann bei einer Beschäftigung mit der Musik des Mittelalters gar nicht so verheerend ausfallen, denn wie auch Leech-Wilkinson meint: „We can present medieval music in any way we like, and contradiction can come only from colleagues who believe they have better reason to argue for something else“⁴³. Der Grund für die Divergenz zwischen Theorie und Praxis liegt aber nicht nur in den verschiedenen Ansätzen, sondern in der Verschiedenheit von Wissenschaft und Kunst an sich. Die Wissenschaft ordnet, kategorisiert, stellt Fragen, sucht Lösungen und neigt zu einer Systematisierung, während die musikalische Praxis einen freieren Umgang mit den Mitteln der Interpretation innerhalb einer gewissen stilistischen Bandbreite pflegt.⁴⁴ Während in der Wissenschaft oft nur eine These aufgestellt wird, gibt es in der Praxis mehrere Lösungen und mehr Spielraum für Spekulationen. Diese führen in weiterer Folge zu Diskussionen. Donald Greig bringt es auf den Punkt: „The problem, then, in performers writing about musicology and musicologists writing about performance is the same: they speak different languages“⁴⁵. Peter Reidemeister formuliert es schärfer. Für ihn steht die „auf Schematisierung abzielende Methode der Wissenschaft“ der „pseudowissenschaftlichen

rekonstruieren und musste feststellen, wie viel Fantasie in der Forschung steckt und weitergegeben wurde und zeigte auf, wie Thesen übernommen wurden und eine Idee zur nächsten führte.

⁴³ Zitat Daniel Leech Wilkinson, S. 3.

⁴⁴ Siehe Reidemeister, S. 5.

⁴⁵ Donald Greig, „Performance Practice and Fantasy“ in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 267.

Erfahrung der Praxis“⁴⁶ gegenüber. Er wies schon Ende der 1980er Jahre auf ein weiteres Problem hin: auf Grund des ständig wachsenden Interesses an mittelalterlicher Musik von Seiten des Publikums steigt auch die Anzahl der Ensembles, wobei er in Bezug auf das Publikum den Reiz am Exotischen als ausschlaggebenden Punkt für das Bedürfnis nach dieser Musik vermutet und das Interesse am musikalisch-geistigen Gehalt sekundär ist. Die Folge ist, dass Ensembles dazu neigen zu denken, dass sie mit ihrer Musik als zu unattraktiv gehalten werden und so tendieren sie dazu, das Publikum eher zu unterhalten und einen „lebendigen“ Vortrag zu präsentieren, als sich an gesicherte Erkenntnisse zu halten. Hier wird die Divergenz zwischen Wissenschaft und Praxis am deutlichsten. Im Bereich der mittelalterlichen Musik ist dies vielleicht stärker der Fall als in anderen musikalischen Bereichen der historischen Aufführungspraxis. Zusammenfassend könnte man wie Reidemeister sagen: „Naive Musiker mit nicht genügend profunder Basis stehen häufig intellektuellen Wissenschaftlern mit nicht genügend Einfühlungsvermögen in diese besondere Praxis gegenüber, und daher gelingt der nötige Dialog nur in Ausnahmefällen“⁴⁷. Hier tritt die historische Aufführungspraxis auf der Stelle. Es wird daher eine neue Art von Wissenschaftler bzw. Musiker benötigt: der forschende Musiker oder der Musik machende Wissenschaftler oder eventuell auch der Instrumente bauende Musiker bzw. der musizierende Instrumentenmacher. So würden neue Blickwinkel für die weitere Erforschung der Aufführungspraxis entstehen, neue Fragen aufgeworfen, und eventuell sogar Lösungen gefunden werden. Eine doppelte Deutung der Musik durch den Herausgeber und den Interpreten würde so ebenfalls verhindert werden und die Wissenschaft würde der Musik nicht im Wege stehen. In der Praxis gestaltet sich das schwierig, weil es keine passende Ausbildung dazu gibt. So müssten zum Beispiel im Bereich der mündlichen Überlieferung, die eventuell Rückschlüsse auf die mittelalterliche Musik zulassen würde, neue Lehrmethoden angewandt werden, mit denen man im Westen keine Erfahrung hat. Reidemeister verlangt diesbezüglich nach einer Synthese von Quellenkunde, Ikonographie, Instrumentenbau und -kunde, Notationskunde, Modus- und Satzlehre und Bibliographiekunde.⁴⁸

⁴⁶ Siehe Reidemeister, S. 16.

⁴⁷ Zitat Reidemeister, S. 136.

⁴⁸ Siehe Reidemeister, S. 139.

1.6. Praktische Ansätze

Wie bereits erklärt, hat sich die musikalische Mittelalter-Rezeption langsam entwickelt und war, bis zu einem gewissen Grad, dem im jeweiligen Jahrzehnt vorherrschenden Zeitgeist unterworfen. Diese Entwicklung brachte immer wieder neue Ansätze hervor, die einerseits zu Kontroversen führten aber andererseits, wie die Analyse zeigen wird, zu einer Vielfalt musikalischer Mittelalter-Rezeption führten. Die verschiedenen Möglichkeiten, sich dem Mittelalter musikalisch zu nähern, sollen nun erklärt werden.

1.6.1. Fantasie und Freude am Experiment

Das Anwenden von theoretischem Wissen ist, wie manche Forscher meinen, nicht die einzige Möglichkeit, sich der Musik des Mittelalters zu nähern. Es bedarf auch an Fantasie und Experimentierfreude. Zur Rolle der Fantasie in der Wissenschaft meint Donald Greig: „Fantasy, then, is a vital part of academic enquiry in contrast to the common assumption that the proper behaviour of the academic is the careful denial of playful speculation“⁴⁹. Sowohl die Theorie, als auch die Praxis ist an Konventionen gebunden. Gerade deshalb ist ein Ausbruch aus diesen Konventionen mit Hilfe der Fantasie nötig, um über das Allgemeine hinaus blicken zu können. Folgt man dem Motto „Alte Instrumente machen noch keine Alte Musik“, so gehört auch ein Gespür für den Zeitgeist bei einer Beschäftigung mit einer „verlorenen Musikkultur“ dazu. Daher gehören historische Instrumente, Quellenkenntnis aber eben auch eine eigene Interpretation und auch ein Experimentieren mit Klängen zusammen. Wulf Arlt sieht zwar das Lied des Mittelalters *als „Strandgut“ der Geschichte, als herrenlos und vogelfrei, aus seinem Zusammenhang gelöst*⁵⁰, steht dem Experiment aber trotzdem nicht unbedingt kritisch gegenüber. In Bezug auf die Praxis hat für ihn ein Experimentieren einen besonderen Stellenwert, wenn es bei einer Aufführung nicht nur um die Demonstration von Möglichkeiten und die Darstellung von Problemen geht, sondern auch der künstlerische Anspruch der Gegenwart befriedigt werden soll: „Das Experiment kann keine historischen Kenntnisse ersetzen, nicht eine verlorengegangene schriftlose Tradition ‚rekonstruieren‘. Aber es kann im Brückenschlag zur Gegenwart – über das Erlebnis eines Textes und einer Melodie der

⁴⁹ Zitat Greig, *Mittelalter-Sehnsucht?*, S. 271.

⁵⁰ Zitat Arlt, *Basler Jahrbuch*, S. 14.

Vergangenheit hinaus – bewusst machen, was alles an Möglichkeiten mit jener schriftlosen Praxis verlorengegangen sein könnte“⁵¹.

1.6.2. Der anthropologische Ansatz

Ein Ansatz aus Amerika, der sich ebenfalls für ein Experimentieren ausspricht, bezieht die Anthropologie mit ein, in dem der soziokulturelle Kontext in den Mittelpunkt gerückt wird. Dieser Ansatz wird mit der These begründet, dass Musik immer Ausdruck des menschlichen Verhaltens ist und dass bestimmte Grundelemente in jeder Kultur vorhanden sind – wie zum Beispiel der emotionale Ausdruck, der sich auf verschiedene Art und Weise äußert. Emotion, und Ausdruck wird hier also als Basis für Untersuchungen herangezogen. Dadurch verliert das Fremde an Wirkung. Dieser Ansatz ist natürlich sehr theoretisch und lässt in der Praxis vermutlich zu viele Freiheiten zu, aber er kann durchaus in Bezug auf den Gesang, Gesten und Spielfreude angewandt werden. Es geht hier mehr um die Denkweise, die ein Denken in unseren gewohnten Denkmustern ausschließt. Man darf bei der Untersuchung mittelalterlicher Musik nicht vom heutigen Musikgeschmack, Wissen oder Standpunkt ausgehen, außer man will Vergleiche anstellen. Es geht darum, eine gewisse Distanz zum *Anderen* zu halten bzw. eine Neutralität einzuhalten, um eine wissenschaftliche Objektivität zu bewahren, weil nicht jede Musikkultur auf Harmonie und Melodie aufbaut und die Parameter der westlichen Vorstellungen von Musik nicht immer für andere Kulturen gelten. Schon gar nicht, wenn es um eine Kultur geht, die nicht mehr „lebendig“ ist. Ein Bewusstsein für das historisch *Andere* führt zu einem Perspektivenwechsel und durch diesen neuen Blickwinkel ist es möglich zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.

1.6.3. Der Kontext als Ausgangspunkt

Ferner gilt es auch den Kontext des Musizierens und die Zeit aus der die Quelle stammt, im Auge zu behalten oder sogar in den Mittelpunkt zu stellen. Hat man also eine Quelle mit Noten vor sich, so muss man herauszufinden, wo das Stück für welchen Anlass aufgeführt und geschrieben wurde. Diese Fragen werden meistens durch eine Widmung beantwortet. Gibt es keine Widmung, so weisen vielleicht andere Indizien auf den Verwendungszweck und Entstehungsort hin. Selbst Hinweise auf den Schreiber einer

⁵¹ Zitat Arlt, *Basler Jahrbuch*, S. 12.

Sammlung können zu Erkenntnissen führen, denn sie lassen Rückschlüsse auf die musiktheoretischen Kenntnisse des Schreibers zu – und somit kann man einschätzen, ob auch Fehler bei der Übertragung gemacht wurden oder der Notentext 1:1 nachzuspielen ist. Weiters muss man sich die Frage stellen, ob das Stück für einen einmaligen Anlass oder für weitere Aufführungen schriftlich fixiert wurde. Daraus kann man schließen, ob eventuell nur ein Melodiegerüst aufgezeichnet wurde. Man kann so abwägen, ob man sich strikt an die Vorgabe halten muss oder ob eventuell Freiheiten beim Musizieren möglich sind.

Stefan Morent spricht in seinem Aufsatz⁵² „The music of Hildegard von Bingen in its authenticity“? – Mittelalter-Rezeption im Spiegel der Aufführungspraxis“ einen interessanten Aspekt bezüglich Mittelalter-Forschung an: Er meint, es sei „weniger zu fragen, was im einzelnen Rezeptionsfall einem wie auch immer gearteten Mittelalter entspricht, sondern vielmehr, warum bestimmte Phänomene zu bestimmten Phasen der Rezeptionsgeschichte als besonders „mittelalterlich“ empfunden wurden“⁵³. Ein Beispiel hierfür wäre zum Beispiel der von Reidemeister angesprochene Schnarreffekt⁵⁴: Wie muss man ein Instrument spielen, um diesen Schnarreffekt zu erhalten und warum war dieser Effekt damals beliebt in dieser Zeit?

1.6.4. Der phonetische Ansatz

Es geht aber nicht nur um Fragen zur musikalischen Klangästhetik im Mittelalter, sondern auch um die Sprache. Andrea von Ramm spricht in Ihrem Aufsatz⁵⁵ zur Aufführungspraxis das Problem Sprache und Textverständlichkeit an. Sie verlangt nach einer eigenen Art des Singens in Bezug auf Alte Musik, spricht dabei aber weniger vom Einsatz orientalischer Technik als Lösung, sondern legt eher Wert auf die richtige Phonetik und das stärkere Miteinbeziehen von Dialekten – wie z.B. das Abstimmen des Vulgärlatein auf den

⁵² Stefan Morent, „The music of Hildegard von Bingen in its authenticity“? – Mittelalter-Rezeption im Spiegel der Aufführungspraxis“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 243-265.

⁵³ Zitat Morent, S. 244.

⁵⁴ Siehe Reidemeister, S. 141.

⁵⁵ Andrea von Ramm, „Wandel der Wahrheit – Mittelalter-Aufführungen: Eine persönliche Meinung und Bestandsaufnahme“ in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 281-289.

Herkunftsort des Stückes⁵⁶. Hier erfolgt also auch eine textliche Annäherung an das Mittelalter in der Musik. Passt man auch noch die Instrumentierung und den Gesangsstil an die Region an, aus der das Stück kommt bzw. aufgeführt wurde und berücksichtigt man bei der Besetzung den sozialen Kontext, so ist man schon sehr weit fortgeschritten mit einem Versuch, sich dem Mittelalter musikalisch zu nähern. Mehr als ein Versuch wird es dennoch nicht sein. Dieses Beispiel verdeutlicht, wie schwierig sich eine historische Aufführungspraxis gestaltet.

Somit ergeben sich die zentralen Forschungsobjekte und Fragen: Instrumentarium, Besetzung, Aussprache, Gesangsstil, die Konventionen des damaligen Musizierens und die Verwendung orientalischer Vorbilder für eine Erforschung der Musik des Mittelalters. Der letzte Punkt wird im folgenden Unterkapitel ausführlich erklärt.

1.6.5. Der musikethnologische Ansatz

In den 1960ern und 1970ern wurde intensiv, speziell in München und an der *Schola Cantorum Basiliensis*, an Fragen der Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes gearbeitet und in Form von Aufnahmen ausgewertet. Dabei wurde speziell der Frage nach den schriftlosen Praktiken, vor allem des Mittelmeerraumes, nachgegangen. Die lebendige Musikpraxis diente hier als Vergleich und Ergänzung zu Überlegungen in Fragen der Gesangs- und Instrumentalpraxis. Vor allem die „andalusische Tradition“ im Nordwesten Afrikas wurde als Referenz herangezogen. Zu dieser Überlegung kam man, da man bei dieser Praxis nicht ausschließen kann, dass sich gewisse Elemente des Mittelalters bis heute in dieser Musik erhalten haben. Dies ist auf jene Zeit zurückzuführen, als es in bestimmten Ländern im Mittelalter zu Berührungen zwischen christlichen und islamischen Kulturen kam. Hier kommt wieder die Ethnomusikologie ins Spiel. Warum sie in Bezug auf das Mittelalter wichtig ist, wurde bereits zu Beginn der Einleitung erklärt. Anhand des Beispiels der „andalusischen Tradition“ soll nun erklärt werden, wie man auf diesen Ansatz kommt.

Ziryāb war ein arabischer Musiker und Sänger am Hof von Hārūn al-Rasīd. Im 9. Jahrhundert verließ er Bagdad Richtung Andalusien auf Grund einer Auseinandersetzung mit seinem Lehrer. In Córdoba gründete er eine Musikschule und führte die Musiktradition der klassischen arabischen Schule ein. Er schuf eine neue Form der *nūba*, die aus mehreren

⁵⁶ Zum Beispiel ein leichter italienischer Akzent ohne dabei zu übertreiben.

Verszeilen mit verschiedenen Endreimen bestand und zur Begleitung unterschiedlicher rhythmischer Formeln der Trommel gesungen wurde. Die Aufführung erfolgte in einer einzigen Maqām-Reihe.⁵⁷ Der Einfluss seiner Schule war so groß, dass sich seine Lehre ausbreitete. Musikschulen in Sevilla, Toledo, Valencia und Granada übernahmen seine Lehren. Bis heute wird sie im nordafrikanischen Raum tradiert. Dort findet man auch die Form der andalusischen *nûba*, wie es sie zu Ziryābs Zeiten gab.⁵⁸

Nun darf dieser Ansatz bestritten werden. Denn man kann nicht sagen, wie die arabische Musik des Mittelalters wirklich geklungen hat. Dennoch kann man eine heutige lebendige Tradition – in diesem Fall die andalusische – heranziehen, um die Spieltechnik eines Instruments und die Art und Weise, wie Instrumente kombiniert werden, für die Mittelaltermusik zu übernehmen.⁵⁹ Die größte Frage bleibt bei dieser Überlegung, wie sehr die arabische Musik zu Ziryābs Zeit die Musik Iberiens beeinflusst hat und wie die damalige Musik dann mit dem späteren Rückfluss der Araber aus Spanien Richtung Nordafrika mit der heutigen nordafrikanischen Musik vergleichbar ist. Grundzüge dürften sich erhalten haben. Aus den Quellen kann man diesbezüglich aber nichts entnehmen. Nur der Name *nûba* selbst gibt Aufschluss über die Herkunft⁶⁰ und auch Beschreibungen aus der Zeit des Ziryab (1. Hälfte des 9. Jh.) zur *nûba*⁶¹ stimmen mit heute überein. Offen bleibt auch die grundsätzliche Frage, ob die andalusische Tradition das Resultat der Begegnung arabischer Musik mit der westeuropäischen ist – in diesem Fall der spanischen und französischen Musik. Es wäre auch interessant zu erfahren, welche Spuren diese Musik in der Musikkultur des Mittelalters generell hinterlassen hat.⁶² Überhaupt wäre zu

⁵⁷ Ein Maqām ist eine vokale oder instrumentale Musikform, die auf Improvisation basiert und einen Gefühlsgehalt vermittelt. Charakteristisch für den Maqām ist seine feste tonräumliche und seine freie rhythmisch-zeitliche Organisation. Bei diesem Improvisationsverfahren stellt der Musiker oder Sänger die lineare Entwicklung derart in den Vordergrund, dass sie zum entscheidenden Faktor der gesamten musikalischen Gestaltung wird - siehe Habib Hassan Touma: „Was hätte Ziryāb zur Aufführungspraxis mittelalterlicher Gesänge gesagt“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 78.

⁵⁸ Siehe Touma, *Basler Jahrbuch*, S. 77.

⁵⁹ Siehe Reidemeister, S. 152.

⁶⁰ Klassisch-algerisch: *naubat gharnatah* – der „aus Granada stammenden“ Nuba – siehe Oesch, *Basler Jahrbuch*, S. 132.

⁶¹ Wulf Arlt sieht Vergleichbares in den rhythmisch gebundenen Teilen der *nûba* zu den frühesten notierten mittelalterlichen Instrumentalsätzen und schlägt eine detaillierte Untersuchung der Eigenheit und Herkunft der „andalusischen“ Praxis vor, um so die theoretischen Quellen einzugrenzen. Durch diese Eingrenzung könnte man dann Rückschlüsse auf die möglicherweise im mittelalterlichen Spanien verwendeten musikalischen Elemente ziehen. Siehe *Basler Jahrbuch*, S. 148.

⁶² Eine Möglichkeit, eine Antwort auf diese Frage zu finden sieht Hans Oesch in einem Studium der politischen u. sozialen Verhältnisse der Omayyaden. Dies könnte Aufschlüsse darüber geben, ob es an den

ergründen, wie viel an Elementen aus der arabischen Musik übernommen wurden. Wie wurde die arabische Musik in Spanien, wie in Frankreich aufgenommen und wie fand der Wandel statt? Insgesamt wirft dieser Ansatz vielleicht mehr Fragen auf als er Antworten gibt, dennoch stellen diese Überlegungen eine Alternative dar und führen zu neuen detaillierten Überlegungen in Bezug auf die Instrumentierung und Spielweise. Diese Überlegungen hat Thomas Binkley mit seinem Ensemble verfolgt und versucht, umzusetzen. Wobei er betonte, nicht die fremde Kultur imitieren zu wollen, sondern durch die Integration der neuen Erfahrung zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Wie sammelte Binkley diese Erfahrungen und wie sieht eine musikalische Umsetzung des musikethnologischen Ansatzes in Bezug auf ein mittelalterliches Repertoire wie die *Carmina Burana* nun in der Praxis aus?

1.7. Die Praxis

1.7.1. Thomas Binkley und die *Carmina Burana*

Andrea von Ramm, Sängerin des Ensembles *Studio der Frühen Musik*, schlug vor, jene Stücke der *Carmina Burana* aufzunehmen, die Carl Orff verwendet hatte. Man nahm Kontakt zu einer Plattenfirma auf und es wurde ein Aufnahmetermin fixiert. Danach folgte eine lange Konzerttournee durch Südostasien.

Was den Codex Buranus betrifft, so hatte Thomas Binkley weder die Möglichkeit, die Handschrift einzusehen, noch durfte er den Codex verfilmen. Er durfte von der Bayerischen Staatsbibliothek lediglich Kopien von den verlangten Seiten, die linienlose Neumen enthielten, anfertigen lassen. Für Binkley war es positiv, dass zur Aufführung der außerliturgischen lateinischen Einstimmigkeit und auch zur Übertragung linienloser Neumen wenig Arbeiten vorlagen. Arbeiten von Philologen an diesem Repertoire kamen ihm zu Hilfe. So hatte er musikalische Freiheiten und konnte verschiedene Ideen entwickeln, gleichzeitig hatte Binkley so aber auch eine literaturwissenschaftliche Basis als Stütze. Die Neumen betrachtete er nicht als primitive Aufzeichnung, sondern als Hinweis auf Ausdruck von Nuancen. Für eine klangliche Realisierung war auch die Suche nach Belegen für die Instrumente erforderlich.⁶³

Musikschulen von Córdoba, Sevilla, Toledo, Valencia und Granada einen Kulturaustausch mit westeuropäischer Musik gegeben hat – in beide Richtungen. – siehe Oesch, *Basler Jahrbuch*, S. 133.

⁶³ Siehe Binkley, *Basler Jahrbuch*, S. 21.

1.7.1.1. Die Instrumente

Nach der Rückkehr aus Indien und unter dem Einfluss der erlebten Konzerte in arabischen Ländern, in Persien und der Türkei sowie der gesammelten Erfahrungen mit der Musik Indochinas und der benachbarten Länder, entwickelte Binkley neue Ideen in Bezug auf den Aufführungsstil mittelalterlicher Musik. Speziell die klassische indische Musik bot ihm dabei eine Alternative zu seiner eigenen Art, Musik zu machen. So bezog er von nun an die Eigenheiten des Instruments und die Instrumentaltechnik in seine Überlegungen mit ein.⁶⁴ Sie sollten den Gedichten Charakter verleihen und das Gesamt-Klangbild prägen. In Bezug auf die Begleitung zu den Liedern der Carmina Burana wurde also die Charakteristik des jeweiligen Instrumentes hervorgehoben - die Beschaffenheit, die Funktion, der Charakter in Bezug auf Borduntöne, weiters in Bezug auf Rhythmus, Tonhöhe und Tonfarbe. Das war der Stand 1964.

Es folgte eine Reise nach Marokko mit der Absicht, die andalusische Musik zu hören und eventuell Rückschlüsse auf die abendländische einstimmige Musik des Mittelalters ziehen zu können. Bei ihren Forschungen stellte das Ensemble fest, dass die traditionellen Lieder und Tänze der Wüstenbewohner keine Verbindungen zur westlichen Musik haben - wohl aber die andalusische Tradition, bei der Binkley Elemente fand, die auch für die Musikpraxis des Westens von Bedeutung sind. Zu diesen Elementen gehören Vorspiel, Heterophonie, Zwischenspiel, Begleitung, Struktur, Skala und Stimmung sowie Instrumentierung, Sprache und poetische Struktur.⁶⁵ Besondere Bedeutung hat auch die Stimme als Instrument. Ihre Charakteristik liegt in der Sprache und der regionalen Tradition. Daher ist sie sowohl örtlichen als auch zeitlichen unterschiedlichen Einflüssen unterworfen, die ebenfalls zu berücksichtigen sind.

⁶⁴ Die Basis für diese Überlegungen waren für Binkley folgende Gedanken: Musik ist auf Grund der nie strikt zu wiederholenden Artikulation oder anderer Aspekt immer bis zu einem bestimmten Grad improvisiert. Die Eigenheiten eines Instrumentes bestimmen, was darauf gespielt werden kann, was auch das Studieren der eigenen Spieltechnik inkludiert. Die Konzentration auf die Elemente, aus der eine bestimmte Musik besteht statt auf Unterschiede zu achten. Ein weiterer Punkt war die These, dass Rhythmus letztlich nicht notiert werden kann und Notation auch in Bezug auf die Elemente der Musik verstanden muss. Der wichtigste Punkt war für Binkley aber das Finden von Kriterien, mit deren Hilfe die Ästhetik beurteilt werden kann. – siehe Binkley, *Basler Jahrbuch*, S. 22

⁶⁵ Siehe Binkley, *Basler Jahrbuch*, S. 23.

1.7.1.2. Der Einsatz der Instrumente

Für Binkley ist eine instrumentale Begleitung für eine optimale Aufführung einstimmiger Lieder des Mittelalters erforderlich. Er geht dabei von drei Möglichkeiten aus: viele Instrumente begleiten einen oder mehrere Sänger⁶⁶, ein Instrument oder sehr wenige Instrumente begleiten einen oder mehrere Sänger⁶⁷ und die dritte Möglichkeit ist jene ohne Begleitung, wobei Binkley den Gesang hier als reinen Sprachvortrag sieht. Welche Begleitung zu welchem Repertoire passt, hängt auch mit dem Text zusammen. Eine einfache Begleitung kann Strukturen auch besser hervorheben. Dabei sind immer regionale Unterschiede zu beachten. Dies betrifft vor allem die Wahl des Instrumentes, da nicht jedes Instrument zu jedem Lied beliebig herangezogen werden kann. Weiters eignen sich Borduninstrumente nicht zu einem Skalenspiel, andere Instrumente verfügen nicht über den geeigneten Tonumfang.

1.7.1.3. Rhythmus und Struktur

Nach der Analyse der andalusischen Musik folgerte Binkley, dass Rhythmus nicht auf Zahlen beschränkt ist, sondern aus Kombinationen dieser bestehen kann. Weiters beobachtete er, dass Strophen zu einem Gefüge individueller Teile werden können und auch untereinander durch unabhängige Instrumentalstücke getrennt sein können. Was die Tempo-Beziehungen innerhalb eines Stückes betrifft, so können sie so aufeinander abgestimmt werden, dass sie einen Eindruck von Fortschreitung hervorbringen. Weitere Punkte sind eine entsprechende Einleitung die das Lied erfordert, die Betrachtung der Länge eines strophischen Liedes und schlussendlich noch die gesungenen Phrasen, die mit Instrumenten fortgesetzt oder erweitert werden.

⁶⁶ Diese Möglichkeit bezieht Binkley aus den Darstellungen an den Portalen der Kathedralen von Santiago de Compostela, Lyon oder anderen Orten und entspricht dem andalusischen Orchester. Dabei verfolgen die Instrumente das Prinzip der Heterophonie bei der jedes Instrument ein gemeinsames melodisches Material seinem Charakter entsprechend verarbeitet. Die Dichte der Instrumente verhindert dabei das Hervortreten individueller Melodielinien.

⁶⁷ Diese Möglichkeit hat eine direkte Beziehung zwischen Instrument und Gesamtklang zur Folge, wobei das Instrument die Text vortragende Stimme umkreist oder begleitet. Auf Grund der direkten Auswirkung auf den Gesamtklang sind hier die Details der Begleitung sehr wichtig.

1.7.1.4. Aufzeichnung und Aufführung

Die Wissenschaft klammert sich zunächst an Quellen. Binkley erscheint es aber falsch, die Aufzeichnung als Ausdruck des Klanglichen zu interpretieren bzw. sie als Protokoll einer Aufführung zu verstehen. Sie stellt für ihn eine Einschränkung des Entscheidungsspielraumes hinsichtlich einer Aufführung dar. Eine Aufzeichnung beinhaltet unveränderliche Elemente der Aufführung, die in der Praxis aber verändert werden. Er nennt zum Beispiel die Zusammensetzung des spielenden Ensembles als veränderliches Moment, das nicht in der Notation enthalten ist, aber großen Einfluss auf das Klangbild hat. Ein weiteres Beispiel ist eine Einleitung, die durch Textrezitation oder Instrumentalnachspiel eines vorangegangenen Stückes erfolgt. Weiters spricht er von der Veränderlichkeit des melodischen Materials in Bezug auf den Ausdruck zwischen den Strophen der außerliturgischen einstimmigen Musik. Die Details der melodischen Konstruktion sind von Strophe zu Strophe unveränderlich und werden daher genau so notiert, ohne den Ausdruck wiedergeben zu können.

1.7.1.5. Die Tonhöhe

In der Wahl der Töne muss, laut Binkley, eine Logik dahinterstehen, auch wenn nicht alle Noten einer Melodie von gleicher Wichtigkeit sind. Diese Logik kann sich nur durch einen kritischen Umgang mit Quellen ergeben. Bei linienlosen Neumen ist eine intensive Suche nach der Logik der Tonverbindung gefragt. Sowohl die unbestimmte Notation als auch die Notation mit feststehender Höhe erfordert für ihn die „Verbindung von wissenschaftlicher Distanz mit einer guten Portion kritischer Intuition“⁶⁸ als Basis für die Wahl der Töne.

1.7.1.6. Die Melodie

Bei der Melodie geht Binkley davon aus, dass sie zu Beginn immer vorhanden war, während der Überlieferung aber verloren ging. Gleichzeitig berücksichtigt er auch unterschiedliche Stadien, in denen zum Beispiel Melodien weniger veränderlich waren und auch andere Elemente einer Aufführung zunehmend fixiert wurden. Die Logik der Melodie zu verstehen ist für ihn ein wesentlicher Bestandteil einer „Rekonstruktion“.

⁶⁸ Zitat Binkley, *Basler Jahrbuch*, S. 41.

Thomas Binkley's Ansatz brachte Anregungen für den Umgang der Wissenschaft mit dem Lied des Mittelalters in Bezug auf die Rolle einzelner Instrumente im Mittelalter, Interpretation einschlägiger Abbildungen und Texte oder die Verwendung eines bestimmten Instrumentes für einen Bordunton als Begleitung. Er orientiert sich dabei nicht nur an historischen Fakten sondern auch an den Traditionen. Für ihn sind Quellen ein Bereich, Traditionen ein anderer. Dies wirkt sich bei der Wahl der Instrumente, beim Gesangsvortrag und bei der Begleitung aus. So bevorzugt er bei den Cantigas eine heterophone Begleitung auf Grund der Refrainstruktur, der Beschaffenheit der Texte und der andalusischen Musikpraxis. Beim Troubadour-Repertoire bevorzugt er eine kleine Besetzung, die im Spielen spontan auf den Dichter-Sänger eingehen kann. Dem gegenüber steht der Minnesang des Nordostens. Auch hier verzichtet Binkley auf eine vielstimmige Begleitung. Die Klangästhetik ist jedoch verschieden. Was die Tradition betrifft, so kann man sich beim Gesang in Bezug auf die Stimmgebung an traditionellen Sängern orientieren. Bei der Spieltechnik von Instrumenten gestaltet sich das schwieriger, weil Instrumente oft übernommen und anders gespielt wurden.⁶⁹ Aber man kann die Anwendung der Instrumente und auch die Virtuosität der Spieler in Betracht ziehen. Warum sollten Musiker im Mittelalter diese nicht gehabt haben? Binkley ist der Meinung, dass sich dies in musikgeschichtlichen Darstellungen nicht ablesen lässt.

Weniger offen für die orientalischen Elemente in Bezug auf Alte Musik ist der Musikwissenschaftler und Gründer des Ensembles *Gothic Voices*, Christopher Page. Den Stil der „Las Cantigas de Santa Maria“-Schallplatte des *Clemencic Consort* kommentierte er zum Beispiel mit den Worten „wildly experimental“⁷⁰. Reidemeister fügt dem hinzu: „Zu diesen Worten muß man allerdings im Sinn behalten, dass die Einstellung dahinter diejenige eines Engländers ist und dass bei den Engländern der Geschmack in der Praxis wie in der Beurteilung der alten Musik einerseits von Professionalität, andererseits von einer gewissen Nüchternheit geprägt ist“⁷¹. Diese Aussage basiert auf der puristischen „Zurück zu den Noten“-Bewegung, die als Reaktion auf die damaligen Schallplatten-Einspielungen in den 1970er und 1980er zu verstehen ist und von England ihren Ausgang nahm. Musiker wurden demnach aufgefordert das zu spielen, was mit Sicherheit gespielt

⁶⁹ So wurden zum Beispiel die von den Arabern übernommenen Instrumente des Nahen Ostens im Mittelalter vermutlich anders gespielt als heute – siehe Binkley, *Basler Jahrbuch*, S. 74.

⁷⁰ Zitat Page in: Reidemeister, S. 155.

⁷¹ Zitat Reidemeister in: Reidemeister S. 155.

worden ist (und belegt ist durch die Überlieferung) anstatt Spekulationen anzustellen. Stellvertretend für diese Richtung steht Philip Pickett's *New London Consort* in der Analyse dieser Arbeit.

Demgegenüber steht das *Clemencic Consort* von René Clemencic, der für experimentelle Elemente durchaus offen ist, sich aber mit seiner Musik in einem akademischen Rahmen bewegt. Dennoch sprach sich Clemencic gegen eine „Ver-Theoretisierung“, „Ver-Wissenschaftlichung“ und „Ver-Kategorisierung“⁷² einzelner Phänomene aus und fordert mehr Spontaneität bei der Ausführung, um die verlorengegangene Selbstverständlichkeit des Mittelalters auszugleichen. Seine „In taberna“-Interpretation verdeutlicht seinen Standpunkt. Ergänzt werden diese beiden Ensembles in der Analyse mit den Gruppen *Doulamans Vröudenton*, die bereits erwähnt wurden, weiters dem Ensemble *Artefactum* aus Spanien und dem ungarischen Musiker Arany Zoltán, die alle „In taberna“ in ihrem Repertoire haben.

1.7.2. La Reverdie und die Carmina Burana

Intensiv mit den Carmina Burana auseinandergesetzt haben sich auch die Musiker des italienischen Ensembles *La Reverdie*⁷³. Es liegt zwar keine Einspielung zu „In taberna“ vor, dennoch liefern die Musiker interessante Überlegungen zur historischen Aufführungspraxis und einzelnen Carmina Burana-Stücken im Rahmen ihrer Veröffentlichung zu ihrem Album „Carmina Burana – Sacri Sarcasmi“⁷⁴, das 2009 erschienen ist. In der Textbeilage zu dieser CD erklärt Ella de Mircovich, Mitbegründerin des Ensembles, was die genauen Überlegungen zu jedem einzelnen Stück waren. Dieser Einblick in die Arbeitsweise zeigt einen, im Vergleich zu Thomas Binkley und seinem *Studio der Frühen Musik*, wesentlich konservativeren Zugang zu diesem Repertoire auf.

⁷² Siehe René Clemencic, „Mittelalter-Sehnsucht? Zur Aufführungspraxis einstimmiger weltlicher Musik aus dem Mittelalter in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 291.

⁷³ 1986 gründeten die Geschwisterpaare Claudia und Livia Caffagni und Elisabetta und Ella de Mircovich das Ensemble La Reverdie mit dem musikalischen Schwerpunkt Mittelalter und Renaissance. Mit dabei ist auch seit 1993 der bekannte Zink-Spieler Doron David Sherwin. Die Anzahl der beteiligten Personen variiert, abhängig vom Programm, zwischen drei und vierzehn Musikern – siehe offizielle Homepage <http://www.lareverdie.com/>.

⁷⁴ Für die renommierte französische Plattenfirma Arcana wurden vierzehn CDs veröffentlicht, insgesamt veröffentlichte das Ensemble achtzehn Alben, einige davon wurden auch ausgezeichnet. Ihre Carmina Burana-Einspielung war 2010 unter den drei Finalisten der *Midem Classical Awards* in der Kategorie Alte Musik.

1.7.2.1. Das Konzept

In diesem Fall wurde, wie der Titel schon verrät, ein thematisches Konzept verfolgt. Es ging bei diesem Album darum, sowohl die moralische, als auch die fröhliche Seite und somit auch die Doppelmoral der Carmina Burana hervorzuheben. Bei den Aufnahmen waren sechs Musiker beteiligt. Zum verwendeten Instrumentarium gehörten Laute, Psalterium, Flöte, Viella, Symphonia, Glocken, Kithara und Harfe.⁷⁵

Für das Ensemble stellen die Lieder, das vielleicht einzige „ausreichend zuordenbare Exemplar inmitten einer undefinierten Masse anonymer Melodien“⁷⁶ im Bereich des mittelalterlichen Gesamtrepertoires dar. Sie gehen weiters von einer Klischee-Vorstellung des Hörers aus, die Chansons der Troubadours als edlen Vortrag von Sängern zu sehen und die gregorianischen Responsorien von ernsten Mönchen lauthals intoniert zu hören. Bei den Carmina Burana gehen sie von einem rülpsend blödelnden Gegröle als Klangvorstellung des Hörers aus. „Im heutigen Ambiente der mittelalterlichen Musik ist nicht gerade viel unternommen worden, um dieses verschrobene Konzept zu korrigieren“⁷⁷ kritisiert die Mitbegründerin des Ensembles.

Das Album-Konzept erklärt die Gruppe folgendermaßen: „Ein intellektuelles Wechselbad, das sowohl auf der CD als auch in der Handschrift vom schwärzesten, moralistischen Pessimismus bis hin zu einer feinsinnigen, zuzwinkernden Lebensfreude reicht“⁷⁸. Weiters verweisen sie auf die Doppelmoral der Kleriker und schreiben: „...in diesem Geiste wollte La Reverdie diesen Gesängen Genüge tun: indem sie von ‚zumindest einem Teil des weltlichen Ballastes befreit würden‘, wie es sich bereits der Karolinger Otfried von Weißenburg von den Liedern seiner Zeit wünschte“⁷⁹.

⁷⁵ Aus der Textbeilage zum Album „Carmina Burana – Sacri Sarcasmi“.

⁷⁶ Zitat Ella de Mircovich, Textbeilage S. 17.

⁷⁷ Zitat Ella de Mircovich, Textbeilage S. 17.

⁷⁸ Zitat Ella de Mircovich, Textbeilage S. 19.

⁷⁹ Zitat Ella de Mircovich, Textbeilage S. 19.

1.7.2.2. Die Stücke

Beim Erarbeiten der Stücke hat das Ensemble auch versucht, die Chorästhetik von Diakonen und Pueri nachzuempfinden. Was die Notation betrifft, so sind sie *mit großer Vorsicht* an die Lieder herangegangen. Ihr Ansatz war das Analysieren der monodischen und polyphonen Parallelquellen bzw. das Heranziehen von Kontrafakturen. Die Texte der CB Nummern 6, 9, 16 und 18 untersuchten sie auf ihre literarische und metrische Beschaffenheit. Von dieser Erkenntnis ausgehend suchten sie für die jeweiligen Stücke Melodien aus dem mittelalterlichen Repertoire, wobei auf Chronologie und geographische Aspekte Rücksicht genommen wurde.

CB 3 basiert auf der Rekonstruktion der direkt von der Handschrift entnommenen Neumennotation. Beim Stück „Bonum est confidere“ (CB 27) wurde ein monodischer Conductus als Parallelquelle herangezogen. Den sich darin befindenden Text hat man ausgelassen und die CB-Verse eingesetzt. Bei „Adtende lector!“ verwendete man eine irische Handschrift mit ähnlichem Inhalt als Bezugsquelle.

„Die Christi veritas“ (CB 131) wird von der Gruppe in zwei Versionen gebracht. Als monodische⁸⁰ und als polyphone Version. Für die polyphone Version zog man die Überlieferung der Handschrift W2 (Wolfenbüttel) heran, aus der hervorgeht, dass der Tenor „die getreue mensurale Verarbeitung der neumierte Melodie von CB darstellt“⁸¹. Was die Melismen betrifft, die in der neumierte Überlieferung vorhanden sind, in der mensuralen Version teilweise aber fehlen, wurde auf Basis neumatischer Analogien bzw. Melodiecharakteristika eine Rekonstruktion vorgenommen.

Ihre Interpretation zu „Heu, nostris temporibus“ bezeichnen sie als „eine Art lateinischen Rap“⁸², bei „Flete perhorrete“ (CB 5) handelt es sich um ein Kontrafakt, das auf dem monodischen Conductus Veris Principium in F aufbaut. Für „Ad cor tuum revertere“ (CB 26) diente wieder ein monodischer Conductus als Parallelquelle. Hier sah

⁸⁰ Im Codex Buranus mit linienlosen Neumen über dem Text verzeichnet.

Wichtige Beiträge zu den Melodieaufzeichnungen lieferte Walther Lipphardt – siehe Walther Lipphardt, „Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts“, in: *Festschrift Heinrich Besseler*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1962, 101-127 und Walther Lipphardt, „Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12, hrsg. von Wilibald Gurlitt, 1955, 122-142.

⁸¹ Zitat aus der Textbeilage, S. 31.

⁸² Zitat aus der Textbeilage, S. 33.

das Ensemble im Rhythmus die besondere Herausforderung, da diese generell Anlass zu Diskussionen zwischen Musikwissenschaft und Musikern führen – womit wir wieder bei der Problematik der historischen Aufführungspraxis angelangt sind. Das Ensemble löst dieses Problem, in dem sie sich bei den langen Melismen nicht an eine mensurale Interpretation halten. Bei den syllabischen Stellen achtete man auf einen regelmäßigeren Rhythmus.

Bei „Curritur ad vocem“ (CB 47a) wurde der zweistimmige Conductus „Crucifigat Omnes“ aus der Handschrift W2 verwendet. Der Text von „Ommitamus studia“ (CB 75) wurde vor allem auf Grund der Metrik an „Sumer unde Winder“ von Neidhart von Reuenthal angelehnt. Das Instrumentalstück „Carmen ante litteram“ basiert ebenfalls auf einem Minnesang von Neidhart von Reuenthal.

Für „Fas et nefas“ (CB 19) bediente man sich einem dreistimmigen Conductus. Das Stück trennt den pessimistischen Abschnitt des Albums vom folgenden fröhlicheren Teil. Auch das Stück „Procurans odium“ (CB 12) basiert auf einem dreistimmigen Conductus – wie auch „Ave nobilis“. Mit „La Quarte Estampie Royal“ präsentiert man auf diesem Album auch einen Tanz aus dem 13. Jahrhundert, entnommen aus einer französischen Handschrift der Bibliothèque Nationale. Bei „Tempus transit gelidum“ (CB 153) handelt es sich, so ist sich das Ensemble sicher, um ein Kontrafakt des bekannten „Redit Etas Aurea“, das für die Krönung des Richard Löwenherz geschrieben wurde. Für dieses Kontrafakt sprechen die perfekte rhythmische Übereinstimmung und auch die die sprichwörtliche Übereinstimmung des zweiten Verses. Daher hat man diese Melodie verwendet und sogar einen „heimlichen, natürlich ebenfalls buranischen Envoi“⁸³ eingeschmuggelt“⁸⁴.

Für „Olim sudor Herculis“ (CB 63) diente abermals ein monodischer Conductus in F als Parallelquelle. Das Ensemble nimmt bei diesem Stück an, dass Verzierungen je nach Geschmack des Musikers ausgeführt oder weggelassen wurden, da in einer anderen Parallelquelle, in den *Carmina Cantabrigensia*, das lange Anfangsmelisma wegfällt. Die sich wiederholende Melodie, die die monodischen Strophen unterbricht, verleitete die Gruppe dazu, einen minimalistischen, griechischen Chor in das Stück einfließen zu lassen, der als Kommentator des Geschehens und der Charaktere fungiert.

Es folgt das Stück „Eunt ambe virgines“ das als Einleitung für das Folgestück „Frigus hinc est horridum“ (CB 82) dient. Mit diesem Lied wird das Album abgeschlossen.

⁸³ Gemeint sind hier die vier Verse „Amoris solamine/virgino cum virgine/aro non in semine/pecco sine crimine“.

⁸⁴ Zitat aus Textbeilage, S. 57.

Beim letzten Stück handelt es sich um ein Kontrafakt aus dem ersten Satz der Sequenz „Resultet tellus“ aus der französischen Prosasammlung der Aix en Prvence aus dem beginnenden 13. Jahrhundert. Für die ursprüngliche Melodie wurde, in Übereinstimmung mit dem Textrhythmus, der erste Modus verwendet. Mit der Verwendung des Stückes als Abschluss schließt sich das Konzept des Albums, das mit den moralischen, frommen Stücken beginnt und von Stück zu Stück fröhlicher wird.

Die Einblicke in die Arbeiten von Thomas Binkley und seinem *Studio der Frühen Musik* und des Ensembles *La Reverdie* sollten einen Eindruck vermitteln, welche detaillierte Überlegungen nötig sind, um sich einem mittelalterlichen Repertoire musikalisch zu widmen – in diesem Fall den Carmina Burana.

2) Die Analyse

Die Analyse teilt sich zunächst in zwei große Gruppen. Die akademischen Ensembles bilden eine Gruppe, die Mittelaltermarkt-Gruppen die andere. Ergänzt werden die beiden Gruppen durch Carl Orff, der stellvertretend für jene Künstler steht, die ein freies, künstlerisches Konzept verfolgen und deren musikalische Mittelalter-Rezeption nur auf einer textlichen Ebene beruht.

Anhand des vielleicht bekanntesten Stückes aus dem Codex Buranus, dem „In taberna quando sumus“ soll untersucht werden, inwiefern sich die einzelnen Ensembles zunächst innerhalb der Gruppe voneinander unterscheiden bzw. welche Gemeinsamkeiten sie haben. Das Gesamtfazit soll dann die gesammelten Ergebnisse beider Analyse-Gruppen zusammenfassen und auswerten. Während sich die akademischen Ensembles trotz verschiedener Ansätze an der Wissenschaft orientieren, verfolgen Mittelaltermarkt-Gruppen ein ganz anderes Konzept, das vor der Analyse ausführlich erklärt werden muss, um die einzelnen Aspekte der Rezeptionsweise nachvollziehen zu können. Daher wird auch die Mittelaltermarkt-Szene und das Spielmannswesen näher erklärt und untersucht.

2.1. Die Kriterien der Analyse

Die Gruppen werden zunächst in einer kurzen Biographie vorgestellt, dann wird das Konzept des Ensembles/Künstlers erklärt, welcher Ansatz bei einer Einspielung verfolgt wird, in welcher Form das Stück zu welcher Aufführungssituation präsentiert wird und natürlich mit welchen Mitteln ein Ensemble/ein Künstler versucht, ein „authentisches“ musikalisches Bild des Mittelalters zu kreieren. In Bezug auf die Einspielung erfolgt die Analyse nach den Kriterien *Charakteristik* (Rhythmus, Dynamik, Instrumente), *Struktur* und *Ästhetik*.

Die Analyse soll zeigen, wie verschieden ein und dasselbe Stück, unter Verwendung der gleichen Vorlage, auf Grund der auseinandergehenden Vorstellung in Bezug auf die Musik des Mittelalters, klingen kann. Wäre die Wahl nicht auf „In taberna“ gefallen, so wäre die Analyse auch mit Stücken wie dem „Palästinalied“, dem „Saltarello“ oder „Tempus est iocundum“ möglich gewesen. Sie gehören, wie „In taberna“, zu den „Hits“ des Mittelalters der Gegenwart, da sie fixer Bestandteil des Repertoires akademischer Ensembles, von

Mittelaltermarkt-Gruppen und auch von Pop-orientierten Gruppen mit Mittelalterbezug sind.

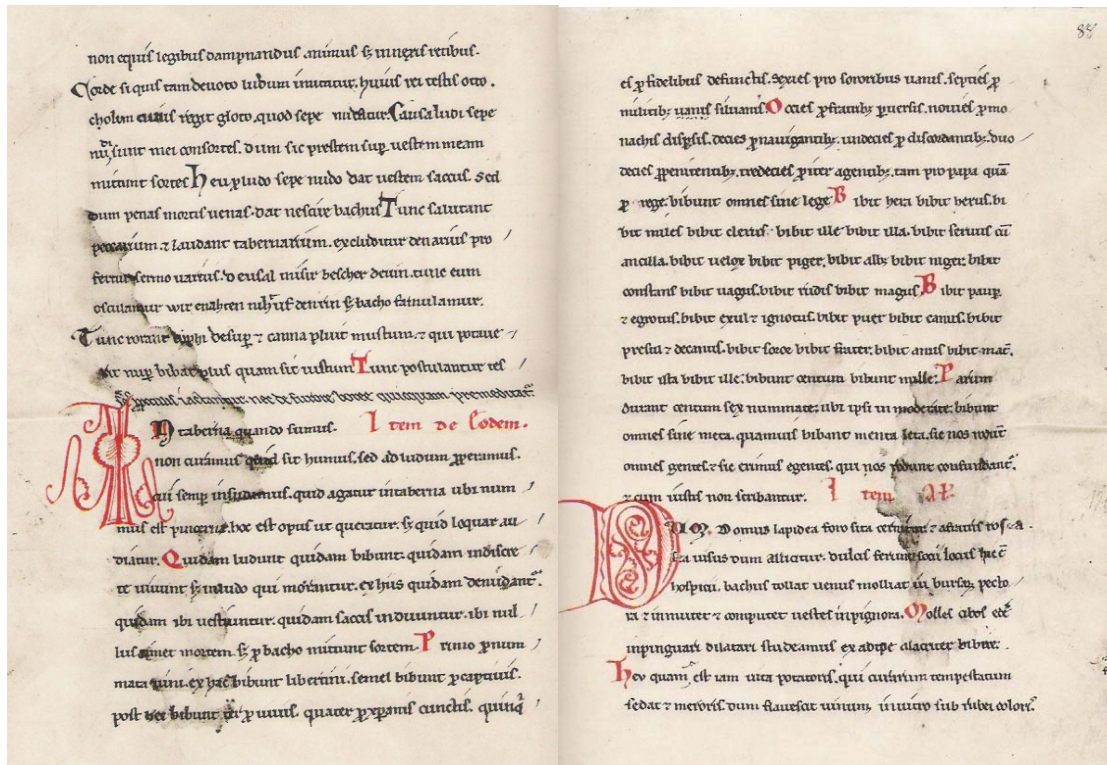
2.2. Die Quellen der Ensembles

Der Codex Buranus wurde nicht aus Einzelliedern zusammengestellt, sondern es wurden kleinere oder auch größere Sammlungen zusammengetragen. Dies zeigen auch Parallelhandschriften, deren Text-Anordnung ungefähr der des Codex Buranus entspricht. Daraus kann man den Schluss ziehen, dass es gemeinsame Vorlagen gegeben haben muss. Bei diesen Vorlagen könnte es sich um Lieder-Sammlungen einzelner Dichter⁸⁵ wie zum Beispiel Petrus von Blois oder Walter von Châtillon gehandelt haben. Auch gemischte Sammlungen verschiedener Dichter kommen auf Grund ihres charakteristischen Repertoires in Frage.⁸⁶ Unklar ist, wie sie den Weg in den Codex Buranus gefunden haben.

⁸⁵ Generell wurden im Mittelalter lyrische Texte zumeist ohne den Namen des Autors überliefert. Auch im Codex Buranus werden keine Autoren genannt außer Walter von Châtillon, der im Stück CB 123 erwähnt wird. In den Nachträgen hat ein Korrektor zu den Gedichten CB6 und CB9 den Verfasser (Marner) hinzugesetzt. Wieder helfen hier die Parallelhandschriften – nun bei der Suche nach Namen. Am einfachsten zu bestimmen sind die Autoren bei den Versus, da es sich um Klassiker von bekannten Autoren wie Vergil, Horaz, Ovid, Juvenal, Pseudo Cato oder Ausonius handelt. Bei den Liedern handelt es sich um die bekanntesten Literaten und Dichter der Zeit des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts: Hilarius von Orléans, der Archipoeta, Walter von Châtillon, Philipp der Kanzler, Gottfried von St. Viktor und Petrus von Blois. Auch die Autoren der deutschen Liedstrophen waren teilweise durch die Parallelüberlieferung feststellbar. Zu diesen Autoren gehören Dietmar von Aist, Reinmar, Heinrich von Morungen, Walther von der Vogelweide, Otto von Botenlauben, Neidhart und Freidank.

⁸⁶ Französische (u.a. das St. Martial oder Notre-Dame Repertoire), spanische und englische Musikhandschriften. – siehe Walther Lipphardt, „Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana“, in: Archiv für Musikwissenschaft 12, hrsg. von Wilibald Gurlitt, 1955, 122-142 bzw. *Carmina Burana: Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer*, hrsg. von Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt am Main, 1987, S. 902.

2.2.1. In taberna quando sumus (CB 196)



Warum dieses Stück so populär ist, lässt sich dadurch erklären, dass es eben ein Trinklied ist, das das wilde Treiben, das hemmungslose Leben, das Trinken und Spielen in der Schenke verherrlicht und daher ideal für die Stimmung und Publikums-Animation auf Mittelalter-Markt-Konzerten und sonstigen Aufführungen ist. Das Lied befindet sich in der Ausgabe von Michael Korth, in der zum ersten Mal alle erschließbaren Melodien in moderne Notation übertragen und mit den dazugehörigen Liedtexten versehen wurden.⁸⁷ Walther Lipphart war der Erste, der mit Hilfe der Parallelhandschriften⁸⁸ bzw. Kontrafakturen versucht hat, die überlieferten Melodien in moderner Notation darzustellen. Michael Korth führte seine Arbeit zusammen mit dem Musiker/Komponisten René Clemencic und dem Germanisten Ulrich Müller fort. Das Ziel der Edition war, Musikern

⁸⁷ Siehe Carmina Burana: Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, hrsg. von Michael Korth, München 1979, S. 173-176.

⁸⁸ Parallelhandschriften wie z.B. Ca (Cambridge Univ. Bibl.), W1 (Wolfenbüttel, LB ms. Helmstedt 628), W2 (Wolfenbüttel, LB ms. Helmst. 1099), H (Hs. Las Huelgas), I (Cambridge, Jesus College ms. 18), F (Florenz, Laurenziana Plut. 29, 1), S (Stuttgart, LB ms. H. B. I, 95) – siehe Walther Lipphardt, „Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts“, in: *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig, 1962, S. 102.

verschiedene Interpretationsmöglichkeiten anzubieten – also der praktische Gebrauch. René Clemencic zur Übertragung der Melodien: „Wenn nun im Carmina Burana-Codex keine Melodieaufzeichnung vorhanden war, haben wir eine der Parallelversionen, die mit Noten versehen ist, ausgewählt, manchmal auch Varianten anderer Versionen gegeben. War im Carmina Burana-Codex die Melodie verzeichnet, dann haben wir in einigen Fällen versucht, die Varianten des Codex mit Hilfe einer Parallelhandschrift zu deuten. Wo es uns aber wichtig schien, wurde unverändert die eindeutige Parallelfassung herangezogen“⁸⁹.

Die Melodierekonstruktion von „In taberna“ beruht auf der Hypothese einer Kontrafaktur⁹⁰ aus dem *Conductus Congaudentes celebremus* aus dem Ludus Danielis, einem geistlichen Drama des 12. Jahrhunderts von Beauvais. Für die Annahme einer solchen Kontrafaktur spricht die Übereinstimmung der textlichen Faktur mit dem seltenen Vers-Rhythmus von acht fallenden Achtsilbern mit der Strophenform aabbccdd. Das Gedicht besteht aus sieben Strophen⁹¹, wobei die erste Strophe eine Art Einleitung des Autors darstellt, die zweite Strophe stellt die Akteure vor, dann folgt in den Strophen drei und vier der Beginn des Zechgelages, in dem auf verschiedene Personengruppen in Form einer „trunkenen Litanei“ angestoßen wird, in der fünften und sechsten Strophe erfolgt eine Aufzählung der Teilnehmer am Zechgelage und die letzte Strophe wird wieder aus Sicht des Autors erzählt. Die Entstehungszeit des Gedichtes wird auf die Zeit zwischen 1170 und 1240 geschätzt.⁹² Wie das Stück in dieser Zeit aufgeführt wurde ist ebenfalls unbekannt.

⁸⁹ Zitat Clemencic, Carmina Burana: Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, hrsg. von Michael Korth, München 1979, S. 174.

⁹⁰ Siehe Ausgabe Korth, S. 127.

⁹¹ Siehe Ausgabe Korth, S. 128-129 und S. 44 in dieser Arbeit.

⁹² Siehe Ausgabe Vollmann, S. 1224.

2.2.2. Die Melodievorlage

IN TABERNA QUANDO SUMUS

Strophen 1/2/7

CB 196

IN Ta - ber - na quando su - mus non cu - ra - mus quid sit hu - mus
sed in lu - dum pro - pe - ra - mus: cu - i sem - per in - su - da - mus.

quid a - ga - tur in ta - ber - na u - bi nummus est pin - cer - na

hoc est o - pus ut que - ra - tur sed quid lo - quar au - di - a - tur

Primo pro ... li - berti - ni semel sil - va - nis Octies ... a - gentibus

tam pro pa - pa quam pro re - ge bi - bunt om - nes si - ne le - ge

Bi - bit he - ra bi - bit he - rus bi - bit mi - les bi - bit cle - rus
bi - bit il - le bi - bit il - la bi - bit ser - vus cum an - cil - la

bi - bit ve - lox bi - bit pi - ger bi - bit al - bus bi - bit ni - ger
bi - bit constans bi - bit va - gus bi - bit ru - dis bi - bit ma - gus

Bi - bit pau - per et e - gro - tus bi - bit e - xul et i - gno - tus
bi - bit pu - er bi - bit ca - nus bi - bit pre - sul et de - ca - nus

bi - bit so - ror bi - bit fra - ter bi - bit a - nus bi - bit ma - ter
bi - bit i - sta bi - bit il - le bi - bunt cen - tum bi - bunt mil - le

2.2.3. Die Textvorlage

- | | |
|--|--|
| <p>1. In taberna quando sumus
non curamus quid sit humus
sed ad ludum properamus
cui semper insudamus
quid agatur in taberna
ubi nummus est pincerna
hoc est opus ut queratur
Sed quid loquar audiatur</p> <p>2. Quidam ludunt quidam bibunt
quidam indiscrete vivunt
sed in ludo qui morantur
ex his quidam denudantur
quidam ibi vestiuntur
quidam saccis induuntur
Ibi nullus timet mortem
sed pro bacho mittunt sortem</p> <p>3. Primo pro nummata vini

ex hac bibunt libertini
semel bibunt pro captivis
post hec bibunt ter pro vivis
quater pro christianis cunctis
quinquies pro fidelibus defunctis
sexies pro sororibus vanis
septies pro militibus silvanis</p> <p>4. Octies pro fratribus perversis
novies pro monachis dispersis
decies pro navigantibus
undecies pro discordantibus
duodecies pro penitentibus
tredecies pro iter agentibus
Tam pro papa quam pro rege
Bibunt omnes sine lege</p> <p>5. Bibit hera bibit herus
bibit meles bibit clerus
bibit ille bibit illa
bibit servus cum ancilla
bibit velox bibit piger
bibit albus bibit niger
bibit constans bibit vagus
bibit rudis bibit magus</p> | <p>1. Wenn wir in der Schenke sitzen,
pfeifen wir auf's Erdenlos,
haben uns dem Spiel verschrieben
schwitzen vor Geschäftigkeit.
im Wirtshaus so passiert,
wo das Geld der Mundschenk ist,
ist wohl eine ernste Frage.
Hört gut zu, was ich euch sage!</p> <p>2. Manche spielen, manche saufen,
manche geben sich verwegen;
wo ein Spiel getrieben wird,
wird gar mancher ausgezogen,
mancher wird neu ausstaffiert,
mancher geht im Sack von hinnen.
Keiner fürchtet da den Tod,
springt für Bacchus in die Schranken.</p> <p>3. Trunk Nummer eins: dem, der die
Zeche zahlt,
den Windbeuteln, die profitieren;
Trunk zwei: für die Gefangenen,
der dritte: allen, die da leben,
der vierte: allen Christenmenschen,
der fünfte: die im Herrn entschlafen
der sechste: allen leichten Schwestern,
der siebente: den Strauchrittern,</p> <p>4. der achte: den perversen Brüdern,
der neunte: allen Bettelmönchen,
der zehnte: die auf Schiffen fahren,
der elfte: die im Zwiste liegen,
der zwölfte: für die Büßenden,
der dreizehnte: den Reisenden.
Auf Papst und Kaiser hemmungslos
säuft jeder seinen Wanst sich voll.</p> <p>5. Es trinkt das Weib, es trinkt der Mann
es trinkt der Krieger, trinkt der Pfaffe
es trinkt Er und eine Sie
es trinkt der Knecht, es trinkt die Magd
es trinkt der Flinke, trinkt der Faule
es trinkt der Gute, trinkt der Böse
es trinkt der Stete, Launenhafte
es trinkt der Tölpel, trinkt der Weise</p> |
|--|--|

- | | |
|--|---|
| <p>6. Bibit pauper et egrotus
Bibit exul et ignotus
Bibit puer bibit canus
Bibit presul et decanus
Bibit soror bibit frater</p> <p>bibit anus bibit mater
bibit ista bibit ille
bibit centum bibunt mille</p> | <p>6. es trinkt der Arme und der Kranke
es trinkt der Fremde, Unbekannte
es trinkt die Jugend, trinkt das Alter
es trinkt der Bischof, der Dekan
es trinkt die Schwester,
trinkt der Bruder
es trinkt die Ahne, trinkt die Mutter
es trinkt diese, es trinkt jener
es trinken hundert, trinken tausend!</p> |
| <p>7. Parum durant sex nummate
ubi ipsi inmoderate
bibunt omnes sine meta
quamvis bibant mente leta
sic nos rodunt omnes gentes
et sic erimus egentes
qui nos rodunt confundantur
et cum iustis non scribantur</p> | <p>7. Kaum reichen hier sechs Zechen aus,
wo alle außer Rand und Band
und ohne Maß und ohne Ziel
voll Wonne sich besaufen.
Deshalb nörgeln sie herum,
darum müssen wir stets darben.
Die uns schelten, solln verflucht sein,
aus dem Buche der Gerechten
auradiert!</p> |

2.3. Die akademischen Ensembles

Die Analyse der akademischen Ensembles beginnt mit den beiden renommierten Ensembles für Alte Musik – Philip Pickett’s *New London Consort* und dem *Clemencic Consort* von René Clemencic. Beide vertreten eine akademische Haltung, die Philosophie und Ausführung unterscheidet sich jedoch deutlich. Als Vergleich kommen, wie bereits erwähnt, das andalusische Ensemble *Artefactum*, das Salzburger Ensemble *Doulamans Vröudenton* und der ungarische Musiker Arany Zoltán hinzu.

2.3.1. Das New London Consort

2.3.1.1. Biographie

Philip Pickett ist der musikalische Leiter und Gründer des *New London Consort*, eines weltweit bekannten Ensembles für Alte Musik. Er gilt als einer der führenden Spezialisten auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis, tritt aber auch als Dirigent renommierter Symphonieorchester mit Klassik- und Romantik-Repertoire in Erscheinung. Pickett begann seine Karriere als Trompeter bevor er einer der führenden

Blockflötenspieler Großbritanniens wurde und als Solist für Aufnahmen und Aufführungen für diverse Orchestren⁹³ tätig war. Später folgten regelmäßige Auftritte als Gast-Dirigent⁹⁴ und im April 2004 dirigierte er Monteverdi's „L'Orfeo“ in der National Oper von Lyon.⁹⁵ Mit dem *New London Consort* nahm Philip Pickett exklusiv für die Plattenfirma Decca vierzig Alben⁹⁶ in fünfzehn Jahren auf, für *Philipps Classics* nahm man Musik des Englischen Theaters⁹⁷ auf. Das Ensemble spielte in den berühmtesten Konzerthallen Europas und unternahm mit dem jeweiligen Programm Welttourneen. 1995 wurde Philip Pickett zum Direktor des *Early Music at Shakespeare's Globe Theatre* in London, von 1996 bis 2003 war er künstlerischer Leiter/Direktor des *London's SouthBank's annual Early Music Festival* und im Mai 2010 wurde sein Ensemble als „Associate Artists of Manchester's Bridgewater Hall“ ernannt.

2.3.1.2. Konzept

Das Repertoire inkludiert das Mittelalter genauso wie Renaissance und Barock. Man widmet sich der Musik der jeweiligen Epoche in Form eines Programms, das sorgfältig zusammengestellt wird, wobei Pickett versucht, das jeweilige Programm⁹⁸ vielseitig zu gestalten sowie Forschung und Unterhaltung zu kombinieren. Bei den Konzerten und Aufnahmen werden auch bisher unveröffentlichte, unerforschte oder rekonstruierte Meisterstücke berücksichtigt, bekanntere Werke werden uminterpretiert und in einem „neuen Gewand“ präsentiert. Einige Programme wurden auch von BBC Radio 3 ausgestrahlt bzw. schrieben Musiker des *London Consort* auch Musik für *die BBC Drama productions*. Im Fernsehen war das Ensemble im Rahmen der *BBC Music in Time series*

⁹³ Picketts Tätigkeiten als Solist umfassten Auftritte für die Academy of St Martin-in-the-Fields, das Polish Chamber Orchestra, das English Chamber Orchestra, die London Mozart Players und das English Concert.

⁹⁴ Pickett dirigierte das Orchestre National des Pays de la Loire, das Aarhus and Aalborg Symphony Orchestras, weiters das Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy, das Orchestre National de Lille, das Orchestre National d'Ile-de-France, Chicago's Music of the Baroque, das Halle Opera Orchestra, das Mexico City Philharmonic, das Macau Orchestra sowie das Stavanger Symphony Orchestra.

⁹⁵ Siehe offizielle Homepage <http://www.philippickett.com/> - zuletzt eingesehen im Mai 2011.

⁹⁶ Dazu zählen die DECCA Medieval series, die DECCA Renaissance series, das Programm DECCA Monteverdi and his contemporaries, DECCA English opera, die DECCA Baroque series, DECCA Bach series und die DECCA Compilations.

⁹⁷ Purcell's „Timon of Athens“, Auszüge aus „Dido & Aeneas and The Fairy Queen“ und Henry Rowley Bishop's music for the Covent Garden – “Shakespeare revivals around 1820“.

⁹⁸ Die Programme inkludieren Händel, Bach, Monteverdi und Purcell sowie Themen-Programme wie z.B. Theater oder die Carmina Burana.

und der *BBC2 Music in Camera series* zu sehen. Auch die beiden Konzerte der *Westminster Abbey Purcell Centenary* von 1995 wurden übertragen. Weiters wurde die Musik des Ensembles auch für Filme und TV-Serien⁹⁹ verwendet.

2.3.1.3. Kontext

Die Einspielungen zu den *Carmina Burana* wurden im Rahmen der DECCA Medieval Series vorgenommen. Es entstand daraus die Album-Serie *Carmina Burana* 1-4, wobei das erste Album eine Nominierung für den *Gramophone Award* bekam und die Alben 3 und 4 mit dem *Edison Award* ausgezeichnet wurden. Bei diesen Einspielungen verwendete das Ensemble Instrumente wie Harfe, Laute, Fiedel, Rebec, Quinterne, Rotte und Blockflöte.¹⁰⁰ Das Repertoire stellte man anhand der bekannten Quellen¹⁰¹ zusammen.

2.3.1.4. Analyse

Für die Einspielung zu „In taberna“ wurden an Instrumenten zwei provenzialische Trommeln, zwei Fiedeln, eine Laute und eine Quinterne verwendet. Der Gesang setzt sich aus einer weiblichen Solo-Sopranstimme und einer männlichen Solo Bariton Stimme, vier weiteren Sopranstimmen, einer Alt-, einer Tenor-, einer Bass-Stimme sowie zwei Baritonstimmen zusammen.

Die Interpretation des *New London Consort* beginnt mit einem Vorspiel. Die erste Melodiezeile wird von der Fiedel alleine gespielt, die Wiederholung dann von allen Instrumenten. Dann erst setzten die Stimmen ein. Das Ensemble hält sich streng an die Melodievorgabe, nur die Laute spielt kleine Verzierungen. Nach der ersten Strophe folgt die erste Zeile als instrumentales Zwischenspiel, danach wird die zweite Strophe gesungen, die mit dem Wort „sortem“ auf dem ersten *D* am Ende der Zeile aufhört. Die Strophen drei und vier werden in einem Mann-Frau Wechselgesang monoton gesungen, begleitet von

⁹⁹ Serien: “Tales from the Decameron”, die “BBC TV Shakespeare Series”, “Lady Jane”, “Robin Hood Prince of Thieves”, “A Man for all Seasons”, “Hamlet”, “Dangerous Beauty”, “Nostradamus” und “Elizabeth”.

¹⁰⁰ Siehe Textbeilage zur Album Serie *Carmina Burana* 1-4, S. 7.

¹⁰¹ Bayrische Staatsbibliothek München – Clm 4660, Barcelona Arxiu de la Corona d’ Arago Ripoll 116; Florenz, Bibl. Laurenziana Pluteus 29,1; Madrid Bibl. Nacio. 20486; Wolfenbüttel Herzog August Bibl. Helmst. 1099, Cambridge Univ. Lib. Ff 1,17; Paris Bibl. Nat. lat 3549/3719, Jena Liederhandschrift E1, Burgos Codes de las Huelgas u.a. – siehe Textbeilage, S. 6.

einem Fiedel-Bordunton. Mit dem Trunk Nummer dreizehn (auf den Reisenden) endet die Aufzählung. Männliche und weibliche Stimmen setzten wieder gemeinsam ein. Gesungen wird die zweite Melodie-Zeile, danach folgt das instrumentale Zwischenspiel der ersten Zeile. Die Strophen fünf und sechs werden im Frauen/Männer Chor Wechselgesang gesungen, wobei es diesmal zwischen der fünften und der sechsten Strophe kein Zwischenspiel gibt. Die siebte Strophe endet abrupt, nachdem die Verszeilen „qui nos rodunt confundantur et cum iustis non scribantur“ wiederholt wurden.

Durch das relativ hohe Tempo (ca. 126) und dem Wechselgesang sowohl in der dritten und vierten Strophe, vor allem aber durch den Chorwechselgesang der fünften und sechsten Strophe bekommt die Interpretation einen dynamischen Charakter. Musikalisch hält sich das Ensemble, abgesehen von kleinen Verzierungen, streng an die Vorlage. Insgesamt wirkt die Einspielung zu „In taberna“ für ein Trinklied sehr konservativ. So wird die „trunkene“ Litanei der dritten und vierten Strophe zum Beispiel sehr künstlerisch dargeboten, obwohl das Zechgelage beginnt und auf die Trinkenden angestoßen wird. Die Musik spiegelt den derben Text nicht wider.

2.3.2. Das Clemencic Consort

2.3.2.1. Biographie

René Clemencic ist Komponist, Dirigent¹⁰², Multiinstrumentalist (Flöten, Clavichord, Cembalist, Organist) und Leiter des *Clemencic-Consort*. Weiters betätigt er sich als Schriftsteller und Musikwissenschaftler. Er wurde 1928 in Wien geboren, studierte später Philosophie und Musikwissenschaft an der Pariser *Sorbonne*, dem *Collège de France* und in Wien, wo er 1956 sein Doktorat abschloss. Daneben studierte er Cembalo, Blockflöte und Musiktheorie in Wien, Holland und Berlin. Bisher erschienen weit über hundert Einspielungen auf denen Clemencic als Solist oder Dirigent tätig war. Neben Preisen und Auszeichnungen erhielt er 1996 auch den Berufstitel des Professors.

¹⁰² Als Dirigent hat sich René Clemencic mit dem Clemencic Consort und mit internationalen Orchester auf die Wiedergabe meist unbekannter Meisterwerke des 16.-18.Jh., sowie auf die Interpretation seiner eigenen Kompositionen spezialisiert – siehe offizielle Homepage www.clemencic.at, zuletzt eingesehen im Mai 2011.

2.3.2.2. Konzept

Als Komponist geht es Clemencic „nicht um die Herstellung von Kunstwerken, nicht um Ästhetisches, sondern um das Wirken der Klänge als solche in ihrer ursprünglichen Magie“¹⁰³.

Das *Clemencic Consort* ist ein Ensemble für Alte Musik mit internationaler aber variabler, programmabhängiger Besetzung. Die Zahl der Mitwirkenden variiert von zwei bis zu fünfzig Musikern. Das Ensemble widmet sich Stücken vom Mittelalter bis Barock, „wobei auf lebendige Authentizität Wert gelegt und der lehrhaft ‚erhobene Zeigefinger‘ bewusst vermieden wird“¹⁰⁴. Der Schwerpunkt des Ensembles liegt im Einstudieren von Meisterwerken der sakralen Polyphonie des Mittelalters und der Renaissance. Wird ein Programm erstellt, so wird versucht, *ein farbiges Gesamtbild*¹⁰⁵ einer Epoche zu vermitteln. Daher werden auch ungewöhnlichere Programme wie „Abendländische, ungarische, türkische und persische Balladen, Lieder und Tänze des 13. - 17. Jahrhunderts“ einstudiert. Nicht weniger als 130 Programme wurden bisher seit der Gründung in den 1960er Jahren gestaltet. Dazu gehören nicht nur Konzerte sondern auch szenische Aufführungen¹⁰⁶, Produktionen für Fernsehen und Rundfunk sowie Schallplatten- bzw. CD- Aufnahmen.

Nicht nur ein farbiges Gesamtbild, sondern auch das Miteinbeziehen eines Lebensgefühls einer Zeit soll das Ensemble vermitteln. Ein Lebensgefühl, das ständigen Änderungen unterworfen war und sich in der Ästhetik widerspiegelt. Dies gilt es laut Clemencic zu berücksichtigen. Er spricht damit auch das Ineinandergreifen von Parametern an, das jedes Erklingen von Musik bestimmt. Diese Parameter (wie zum Beispiel Tempo, Dynamik, Klangfärbung, Artikulation, Besetzung) wurden nicht immer niedergeschrieben und müssen vom Ausführenden nach persönlichem Geschmack geregelt werden. Für Clemencic müssen aber auch Anlass, Ort und Zeit des Musikerklings sowie die Bereitschaft, Hörfähigkeit und Hörerwartung des Publikums in Betracht gezogen

¹⁰³ Zitat Clemencic. Siehe Homepage www.clemencic.at.

¹⁰⁴ Zitat Clemencic. Siehe Homepage www.clemencic.at.

¹⁰⁵ Zitat Clemencic. Siehe Homepage www.clemencic.at.

¹⁰⁶ Zu diesen Aufführungen zählen mittelalterliche Mysterienspiele, Oratorien, Kirchenopern und Barockopern.

werden.¹⁰⁷ Was geographische Aspekte betrifft, so orientiert sich Clemencic auch an Traditionen des Vorderen Orients oder an alten, noch authentischen Volksmusikkulturen wie zum Beispiel der Sardinien, Siziliens, Spaniens oder auch Ungarns.

Bezüglich der historischen Aufführungspraxis war für Clemencic allein der historische Instrumentenbau ein riesiger Fortschritt auf dem Weg zu einer „perfekten“ Rekonstruktion, deren Ziel für ihn im Unendlichen liegt, da eine 1:1 Rekonstruktion einfach unmöglich ist. Für Clemencic gibt es daher keine „Authentizität“ in der historischen Aufführungspraxis. Er ist der Meinung, dass generell für ein solches Unterfangen ein ungeheures Wissen nötig ist, dass aber während der Ausführung komplett vergessen werden muss. Musiker müssen also auch zu spontanen Dingen fähig sein, die zur Ausführung einer „Rekonstruktion“ genauso dazugehören. Auch in Bezug auf die Spielweise bleibt Clemencic kritisch. Für ihn ist die „letztlich zu hörende Tonqualität zum großen Teil auch von der inneren Klangvorstellung des Musikers geformt, die nicht so sehr subjektiv als stil- und kulturbedingt ist“¹⁰⁸.

2.3.2.3. Kontext

Das Carmina Burana-Programm wurde mit sechs Musikern gestaltet. Es ist eines von mehreren Programmen¹⁰⁹ zum Mittelalter. Das Instrumentarium setzt sich aus Schlüsselfiedel, Maultrommel, Dudelsack, Blockflöten, Hornflöten, Trommel, Tambourin, Darabukka, Hackbrett, Schellen, Glöckchen, mittelalterlicher Laute und einer Radleier zusammen.

Das Album des Clemencic Consort zu den „Carmina Burana: Codex Buranus-Original Version“ wurde bereits 1974 auf Schallplatte aufgenommen und 2009 nochmals mit besserer Klangqualität auf CD veröffentlicht. Das Carmina Burana-Repertoire enthält mit „Fas et nefas“ (CB 19), „Sic mea fata“ (CB 116), „Bacche, bene venies“ (CB 200) und natürlich „In taberna“ (CB 196) Stücke, die auch von vielen anderen Gruppen interpretiert

¹⁰⁷ Siehe René Clemencic, „Mittelalter-Sehnsucht? Zur Aufführungspraxis einstimmiger weltlicher Musik aus dem Mittelalter“ in: Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 283.

¹⁰⁸ Zitat Clemencic, Mittelalter-Sehnsucht, S. 291.

¹⁰⁹ Weitere Programme zum Mittelalter sind die Troubadourlieder „Chantar d’amors“, die mittelalterlichen Offizien und Narrenfeste (am Tag der Subdiakone) „A sinaria festa“, die Cantigas de Santa Maria, die Satiren „Le Roman de Fauvel“ sowie Abendländische, Ungarische, Türkische und Persische Balladen, Lieder und Tänze des 13. - 17. Jahrhunderts.

wurden. Es finden sich aber auch selten für Einspielungen herangezogene Lieder wie „Virent prata hiemata“ (CB 151), „Nonem a sollempnibus“ (CB 52) oder „Vite perditte I“ und „Vite perditte II“ (CB 31).¹¹⁰ „In taberna“ wurde außerdem auf der im Rahmen der Landesausstellung herausgebrachten LP „Musik in der Steiermark, Beispiele aus der Landesausstellung 1980 in Stift Admont“ veröffentlicht. Diese Landesausstellung fand zwischen dem 10. Mai und 19. Oktober 1980 statt. Die Schallplatte wurde vom Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung in Zusammenarbeit mit dem ORF herausgegeben.

Clemencic berücksichtigte bei den Aufnahmen den ethnomusikologischen Ansatz. So passte Clemencic auch die Instrumente und die Aussprache an die Herkunft der Lieder an, soweit der Ursprungsort bekannt, und eine Anpassung musikalisch möglich war. Bei den Aufnahmen wirkten erfahrene Sänger und Musiker wie Eberhard Kummer, Esmail Vasseghi, Thomas Wimmer oder Wolfgang Reithofer mit.

2.3.2.4. Analyse

Das *Clemencic Consort* hat sich bei ihrer Interpretation mit dem Einsatz der Fiedel und dem Tamburin für einen sparsamen Instrumenteneinsatz entschieden. Das Tempo der Interpretation ist wesentlich langsamer als das des *New London Consort* und liegt bei ungefähr 100. Auch hier hält man sich, was die Melodie betrifft, an die Vorlage. Zwischen der ersten und zweiten Strophe gibt es kein Zwischenspiel. Eigenwillig wird die Interpretation durch die Stimmen. Während sich die Grundstimmen, was Betonung und Dynamik betrifft, zurückhalten, betont eine Stimme einzelne Wörter in einer Art Sprechgesang. Diese Stimme hält sich auch nicht an die Rhythmik der Grundstimmen und so wirkt diese dominante Stimme wie ein ständiger Zwischenruf und vom Charakter her destruktiv und unmelodisch. Diese Stimme soll vielleicht schon den ersten Betrunkenen verkörpern. Die folgende „trunkene Litanei“ der dritten und vierten Strophe erfolgt beim *Clemencic Consort* ohne Instrumentalbegleitung in einem ständigen Rollentausch. Jeder einzelne Trinkspruch bekommt einen eigenen Personen- und Stimmcharakter. Von tief bis schrill reicht die Stimmpalette. Was die Personen betrifft, so kommen vom Säufer bis zum zahnlosen Alten alle möglichen Charaktere zum Zug. Begleitet wird die Aufzählung

¹¹⁰ Siehe Album-Cover bzw. Homepage www.oehmsclassics.de, Label-Information von Oehms Classics zur Veröffentlichung.

zwischendurch auch von Lachern und Zwischenrufen. Durch die chaotische, freirhythmische Darstellung der Charaktere und das Miteinbeziehen von Geräuschen der Taverne wird versucht, dem Lied Authentizität zu verleihen. Die Aufzählung endet mit der sechsten Zeile der vierten Strophe, vollendet wird die Strophe musikalisch durch die zweite Melodiezeile, danach werden die Strophen fünf, sechs und sieben ohne Zwischenspiel nach dem Muster der Strophen eins und zwei dargeboten. Die letzte Verszeile der siebten Strophe endet nicht abrupt, sondern schleppend mit Ausrufen.

Was die Klangästhetik betrifft, so verleiht das langsame Tempo und die Art des Gesangs dem Stück einen sehr monotonen Charakter. Das Lied wurde unabhängig von jeder ästhetischen Erwartung interpretiert. Auch wenn man sich musikalisch an die Vorlage hält, so nahm sich das *Clemencic Consort* bei der stimmlichen Umsetzung alle Freiheiten, was dem Stück „Authentizität“ verleiht, da der Gesamt-Charakter dem Text entspricht.

2.3.3. Artefactum

2.3.3.1. Biographie

Das andalusische Ensemble *Artefactum* wurde 1994 gegründet und gehört mittlerweile zu den führenden Gruppen der Alten Musik in Spanien, was auch die Teilnahmen an den großen Festivals der Alten Musik beweisen. Ihr Instrumentarium umfasst Lauten, Flöten, diverse Percussion-Instrumente, der Dudelsack, die Schalmai, die Viola, die gotische Harfe und auch das Akkordeon (das Organetto).¹¹¹ Das Repertoire der Gruppe ist sehr vielfältig. Mittelalterliche Weihnachts- bzw. Winterlieder („*Canciones del Invierno y la Navidad medieval*“) gehören genauso dazu wie Troubadourlieder, natürlich die *Cantigas de Santa Maria*, italienische Tänze des Trecento, die „Musik des Santiago-Weges“, Carmina Burana oder das mit orientalischem Einfluss versehene Programm *Guzmán El Bueno - 700 años después*.

Die Discographie des Ensembles besteht aus den Alben „Saltos, brincos y reverencias“ – Tänze des 14. und 15. Jahrhunderts, „En el Scriptorium“ mit den *Cantigas de Santa Maria*,

¹¹¹ Siehe spanische Pressemappe der Gruppe – Homepage <http://www.artefactumusicantigua.com/>. Zuletzt eingesehen im Juni 2011.

„Tempus est iocundum“ mit Estampien und Troubadour-Liedern und das Album „De la taberna a la Corte“ mit Stücken der Carmina Burana, Cantigas und Tänzen.

2.3.3.2. Konzept

“The medieval era is perhaps the historical period which most personified the contrast between monastic simplicity and the picaresque flavour of life in the taverns, between the comforts of the royal courts and the penuries of the pilgrims’ route to Santiago. Although it may seem hard to believe, all these elements and many more are present in Artefactum...” heißt es in ihrer Biographie.¹¹² Das Repertoire bestätigt diese Aussage. Die Gruppe sieht in ihrer Zusammensetzung und vor allem in ihrer Erfahrung wichtige Voraussetzungen für ihre Interpretationen. Das Ensemble zeichnet sich vor allem durch ihre künstlerische Vielfalt aus. Ihr Ziel ist es, dem jeweiligen Repertoire ein authentisches Gefühl beizugeben. Einfühlungsvermögen ist für sie bei der Erarbeitung eines Programms genauso wichtig wie musikalisches Können und Erfahrung. Für die Gruppe aus Sevilla stellt jedes Programm eine Reise in die Vergangenheit dar. Eine Reise in das Mittelalter in all seinen Facetten („por sus bulliciosas tabernas y por el recogimiento de sus monasterios, por fétidas y heladas calles y por cocinas cálidas y aromáticas... desde luego, sin los riesgos de contraer la peste negra o sufrir un proceso inquisitorial por herejía.”)¹¹³. Diese Philosophie spiegelt auch das vielseitige Repertoire und auch die für diese Arbeit interessante Interpretation des Stücks „In taberna“ wider.

2.3.3.3. Kontext

Die Carmina Burana sind fester Bestandteil des Repertoires des Ensembles. Schon auf dem Album „Tempus est iocundum“ wurden „Sic mea fata“ (CB 116) und „Ich was ein chint so wolgetan“ (CB 185) neben Stücken der Cantigas de Santa Maria und anderen Stücken des 13. Jahrhunderts eingespielt. „In taberna“ wurde auf dem Album „De la taberna a la corte“ veröffentlicht, das auch die Carmina Burana Stücke „Bacche bene venies“ (CB 200), „Tempus est iocundum“ (CB 179) und „Bulla fulminante“ (CB 131a) enthält.

¹¹² Zitat Homepage www.artefactummusicantigua.com – englische Version. Zuletzt eingesehen im Juni 2011.

¹¹³ Zitat aus der spanischen Pressemappe der Gruppe - www.artefactummusicantigua.com.

2.3.3.4. Analyse

Artefactum bringen eine temperamentvolle, verspielte Variante, die an die Interpretation des *Clemencic Consort* anschließt. Die gesamte Einspielung wird von Lachen, Unterhaltung und Tavernengeräuschen begleitet und auch das Rollenspiel wird wie bei *Clemencic* eingesetzt - jede Zeile bekommt einen eigenen Charakter. Musikalisch unterscheidet sich die Einspielung allerdings sehr von der *Clemencic*-Version. Das Stück beginnt mit einem von der Vorlage unabhängigen Lauten-Vorspiel, das für unsere heutigen, westlichen Hörgewohnheiten einem typischen Flamenco-Vorspiel ähnelt, was die andalusische Herkunft des Ensembles unterstreicht. Das Vorspiel geht in die Einleitung über, deren Ablauf der Vorlage entspricht. Zunächst spielt die Laute die erste Melodiezeile bis zum ersten Ton des letzten „Taktes“, dann setzen Flöte und Trommel ein. Was die Spielweise betrifft, hält man sich nicht streng an die Vorlage. Die Flöte spielt, vor allem in den Zwischenspielen, viele kleine Verzierungen, die Laute lässt Verzierungen während der Strophe einfließen.

Die (männliche) Stimme setzt erst nach der Lauten-Improvisation und dem Instrumental-Vorspiel ein. Zwischen der ersten und der zweiten Strophe wird die erste Melodiezeile als Zwischenspiel gebracht, wie es schon bei den vorangegangenen Ensembles der Fall war. Nach dem Zwischenspiel zur dritten Strophe folgt eine Zäsur, danach begleitet ein Bordunton das Rollenspiel. Die letzten zwei Zeilen der vierten Strophe werden im Gegensatz zum *New London Consort* und dem *Clemencic Consort* unisono, ohne Musikbegleitung gesungen. Danach folgt wieder das instrumentale Zwischenspiel, bevor die einzelne Männerstimme die fünfte und sechste Strophe durchsingt. Die siebte Strophe wird wieder im Chor gesungen. Das Stück endet abrupt ohne Ausrufe oder Nachspiel mit den letzten Verszeilen und den Klängen der Taverne.

Die Interpretation vermittelt durch das flotte Tempo, die verspielten Flötenmelodien, dem ständigen Gelächter und Geräuschen, den klanglich angenehmen Lautenmelodien und dem nicht aufdringlich wirkenden Rollenspiel die Fröhlichkeit des Tavernenlebens, ohne dabei die Trunkenheit ins Spiel zu bringen.

2.3.4. Doulamans Vröudenton

2.3.4.1. Biographie

Das Salzburger Ensemble Doulamans Vröudenton wurde 1982 von Peter Giesmann (nun Krafft), Andreas Gutenthaler, Anna Pagitsch, Alois Pagitsch und Thomas M. Schallaböck gegründet und hat mit ihrer Arbeit einen wesentlichen Anteil an der Popularität der Alten Musik und der Ausbreitung der Szene im deutschsprachigen Raum geleistet. Das Repertoire besteht vor allem aus Stücken des Mittelalters und der Renaissance. Mit der Aufführung von alten Kinderliedern mit alten Instrumenten versorgt man mittlerweile auch das ganz junge Publikum mit Alter Musik.¹¹⁴

Die Besetzung änderte sich im Laufe der Zeit geringfügig. Thomas M. Schallaböck studierte Germanistik und Theologie, absolvierte einen Meisterkurs für Drehleier und wirkte bei Konzerten des Mozarteum-Orchesters als Drehleiersolist mit. Viele andere alte Instrumente lernte er im Selbststudium. 2010 wurde er als Minnesänger 2010 ausgezeichnet. Andreas Gutenthaler studierte Geschichte und Theologie, wirkt bei Volksmusikensembles mit und leitet einen Jugendchor. Marie-Kathrin Melnitzky ist Absolventin der Akademie für Alte Musik Bremen, studierte historische Harfen und Gesang. Weiters absolvierte sie Konzerte mit verschiedenen Ensembles. Peter Krafft gibt Blockflötenunterricht am Konservatorium in Klagenfurt und Wien, absolvierte die Diplomprüfung für das Konzertfach Blockflöte am Mozarteum in Salzburg sowie das Studium der historischen Aufführungspraxis bei Nikolaus Harnoncourt.

Zu Beginn war das Ensemble stilistisch eher in der Folkmusik (irisch-englisch-provenzalische Folkmusik) beheimatet. Ergänzt wurde das Repertoire durch Eigenkompositionen. Ab 1984 konzentrierte sich das Ensemble auf das Mittelalter und die Renaissance. Nicht weniger als fünfzig verschiedene Instrumente verwendete man bei Konzerten und Aufnahmen, wobei es sich ausschließlich um akustische Instrumente handelt. Die Verwendung der Instrumente wird an das jeweilige Programm angepasst. Konzerttourneen führten Doulamans Vröudenton durch ganz Europa und sogar nach Südamerika.

¹¹⁴ Siehe offizielle Homepage - www.altemusik.net/Doulamans-Home.htm - zuletzt eingesehen im Juni 2011 bzw. www.altemusik.net (Überarbeitung).

2.3.4.2. Konzept

„Der alten Tradition der Spielleute folgend“¹¹⁵ spielen alle Mitglieder des Ensembles mehrere der über fünfzig zur Verfügung stehenden Instrumente. Neben dem Beherrschen der Instrumente ist es vor allem auch das geschichtliche Interesse an den verschiedenen Epochen, das die Gruppe zum Musizieren motiviert. Diese Epochen versucht man, nach ausführlicher Beschäftigung mit der Geschichte, auch musikalisch zu vermitteln. Zusätzliche historische Informationen und Auskünfte über die verwendeten Instrumente stellt die Gruppe für ihre Hörer auf ihrer Homepage bereit. Mit den Veröffentlichungen widmet man sich verschiedenen Themen, die auch dementsprechend mit der passenden Gewandung (Quelle: Manessischen Liederhandschrift) und natürlich den zur jeweiligen Zeit verwendeten Instrumenten im Rahmen von Konzerten und Kulturveranstaltungen präsentiert werden. Folgende Themen wurden bisher musikalisch be- und verarbeitet und gehören daher zum Repertoire des Ensembles: Minnesang und Morgenland: Minnesänger in Österreich: Von den Carmina Burana bis Oswald von Wolkenstein; Advent in alter Zeit: Vorweihnachtliches aus Mittelalter und Renaissance; Sinnliches Mittelalter: Ein Streifzug durch die Freuden der Minne; Volksmusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert; Unterhaltsame Alte Musik – eine Reise vom Mittelalter ins Frühbarock; Kinderlieder aus einem halben Jahrtausend sowie Kinderlieder: Die Vier Jahreszeiten. Beim Projekt zu „Minnesang und Morgenland“ kamen Instrumente wie zum Beispiel die Rebec oder die arabische Laute zum Einsatz. Hier kann man, was das Konzept und die eingesetzten Instrumente betrifft, Parallelen zu Thomas Binkley’s Ensemble erkennen. Das Ensemble ist sich sicher: „Als musizierender Mitteleuropäer des 21. Jahrhunderts muss man den arabischen Kollegen des Mittelalters dankbar sein. Ohne deren Einfluss hätte sich unsere Musikkultur nie zu dem entwickelt, was sie heute darstellt“.¹¹⁶ Das Programm diene als Beitrag zur Völkerverständigung.

2.3.4.3. Kontext

Mit dem Album „Minnesänger in Österreich“ widmete man sich ausführlich den Carmina Burana. Auf ihrer Homepage bemerken sie: „In den Carmina Burana loben trinkfeste Mönche den Wein, bei Walther von der Vogelweide berichtet eine junge Frau über ein

¹¹⁵ Zitat: Homepage www.altemusik.net/Dulamans-Home.htm.

¹¹⁶ Zitat Homepage www.altemusik.net/Dulamans-Home.htm.

nächtliches Geheimgeschehen unter der Linde mit ihrem Liebhaber, Oswald von Wolkenstein ruft kriegerisch: "Nu huss!", der Mönch von Salzburg erzählt uns symbolhaft von einem entflohenen Falken und meint damit eine untreue Dame, Neidhart "von Reuental" lässt Mutter und Tochter zanken, und bei Michel Beheim nimmt sich eine junge Frau gleich drei Männer¹¹⁷. Dieses Zitat verdeutlicht, dass es dem Ensemble nicht nur darum geht, eine Melodie über einen mittelalterlichen Text zu setzen, sondern das gesamte Lebensgefühl der Zeit mit einzubeziehen. Die Dichtung und die Geschichte nehmen denselben Stellenwert ein wie die Musik.

2.3.4.4. Analyse

Auch diese Einspielung beginnt mit einem instrumentalen Vorspiel nach Vorlage mit der ersten Zeile (mit Wiederholung) und den folgenden Zeilen zwei und drei. Der Instrumenteneinsatz ist minimal – nur eine Laute, begleitet von einem Bass, der mit dem Einsetzen der Männerstimme wieder aussetzt. Statt eines Zwischenspiels in Form einer ganzen Melodiezeile werden zwischen den Strophen nur die letzten beiden „Takte“ der dritten Melodiezeile wiederholt. Die Litanei wird auch hier von einem Bordunton begleitet, wobei jeweils zwei Verszeilen zusammengezogen werden und mit einem kurz „angezupften“ Lauten abgeschlossen werden. Die letzten zwei Verszeilen der vierten Strophe werden, wie der Beginn einer Strophe, mit Instrumentalbegleitung gesungen. Danach folgt eine Zäsur. Es folgen die Strophen fünf und sechs. Es wird nun abwechselnd gesungen, besonders auffällig ist die plötzliche Temposteigerung in der sechsten Strophe, wobei ab der fünften Verszeile der Gesangswechsel schon bei der halben Verszeile erfolgt, was dem Stück eine zusätzliche Dynamik verleiht. Die letzte Zeile wird zusammengesungen, wobei beim Versende „bibunt mille“ plötzlich eine Frauenstimme hinzukommt. Ohne Zwischenspiel geht es weiter in die siebte Strophe, die abgeschlossen wird und mit einem plötzlichen, von der Vorlage unabhängigen Nachspiel mit „Minnesang-Charakter“ (unter Einsatz von Percussionsinstrumenten und Schalmeyen) fortsetzt.

Auch diese Interpretation hat, wie die Einspielung von *Artefactum*, einen fröhlichen Charakter, wobei das Rollenspiel hier nicht vollzogen wird und die Aufzählung durch das Zusammenziehen von zwei Verszeilen seinen Charakter generell verliert.

¹¹⁷ Zitat Homepage www.altemusik.net/Dulamans-Home.htm.

2.3.5. Arany Zoltán

2.3.5.1. Biographie und Konzept

Arany Zoltán ist ein ungarischer Musiker, der sich mit seinen Alben sowohl der Folkmusik als auch der Mittelaltermusik widmet.¹¹⁸ Zu seiner Person gibt es leider keine biographischen Details.¹¹⁹ Seine Einspielung zu „In taberna“ war aber überzeugend und durch seinen Zugang zur Folkmusik und teilweise auch zu traditioneller Volksmusik, stellt er einen interessanten Gegenpol zu den anderen Ensembles dar.

2.3.5.2. Analyse

Arany Zoltán singt die ersten vier Zeilen der ersten Strophe alleine, ohne Instrumentalbegleitung. Dann setzt die zweite Stimme ein. Zwischen erster und zweiter Strophe setzen erst die Instrumente in Form eines Zwischenspiels nach Vorlage mit Fiedel, Dudelsack und Trommeln ein. Die zweite Strophe wird von zwei Männerstimmen mit Instrumentalbegleitung gesungen, es folgt neuerlich ein Zwischenspiel. Die Litanei der dritten und vierten Strophe wird von einem Dudelsack-Bordunton begleitet und wird im hastigen Wechselgesang dargebracht. Die Aufzählung endet im gemeinsamen Gesang der letzten beiden Verszeilen der vierten Strophe, danach folgt eine Pause. Die restlichen Strophen werden in einem durchgesungen und gespielt.

Der sanfte aber treibende Einsatz der Trommeln in Zusammenklang mit Dudelsack und Fiedel ergibt ein sehr dynamisches, tanzbares Stück, das Ähnlichkeiten zur Folkmusik-Tradition aufweist und aus dem Sauflied ein tanzbares Stück macht, was dem Authentizitätsgedanken aber nicht schadet. Auf Volksfesten wird getrunken und getanzt, auch im Mittelalter.

¹¹⁸ Alben: „Folk’s not dead“ und „The last of the troubadours“ – siehe offizielle Homepage www.aranyzoltan.hu – zuletzt eingesehen im Juni 2011. Die Homepage befindet sich im Aufbau. Meinem Wunsch nach Angaben zur Biographie wurde nicht entsprochen. Fragen blieben von ihm unbeantwortet.

2.4. Fazit akademische Ensembles

Was die akademischen Ensembles eint, ist die Struktur. Jedes Ensemble hält sich an die textliche Vorgabe, bei den Melodien gibt es nur Abweichungen in Form von Verzierungen oder Vor- und Nachspielen. Die Litanei der dritten und vierten Strophe wird von jedem Ensemble dargebracht - als Rollenspiel und/oder Wechselgesang. Das verwendete Instrumentarium unterscheidet sich von Ensemble zu Ensemble größer als das gewählte Tempo – lediglich das *Clemencic Consort* stellt, in Bezug auf das Tempo, eine Ausnahme dar. Die Klangästhetik unterscheidet sich stark. Von keiner Interpretation kann man behaupten, dass sie der anderen ähnelt – bis auf die Melodie natürlich. Dies wird vor allem dann klar, wenn man sich alle Einspielungen hintereinander anhört. Jedes Ensemble lässt eigene Einflüsse, sei es die Herkunft, die Spielart oder das Einbringen eigener Ideen zur Textumsetzung, in die Interpretation einfließen. *Arany Zoltán* beschäftigt sich musikalisch auch mit Folkmusik und dies hört man bei seiner „In taberna“-Interpretation. Das Ensemble *Artefactum* kann seine Herkunft nicht verleugnen. Dies wird auch deutlich, wenn man sich von diesem Ensemble Interpretationen anderer Stücke ansieht und anhört. Ein Beispiel dafür wäre das für den Flamenco charakteristische Rhythmus-Klatschen bei einer Interpretation eines Stückes aus dem *Cantigas de Santa Maria*-Repertoire. Natürlich ist die Interpretationsart auch vom Repertoire abhängig, aber das Lautenvorspiel zur „In taberna“-Interpretation lässt den Hörer der europäischen Musikkultur sofort an ein Flamencolied denken. Das Minnesang-Image von *Doulamans Vröudenton* spiegelt sich ebenfalls in der Musik wider. Sie gehen zwar mit einer ähnlichen Fröhlichkeit wie *Arany Zoltán* oder *Artefactum* ans Werk, vermitteln aber eine ganz andere Klangatmosphäre. Selbst die beiden Paradebeispiele für akademische Ensembles, das *Clemencic Consort* und das *New London Consort* unterscheiden sich stark voneinander, obwohl die Vorlage ein und dieselbe ist.

2.5. Der Ursprung der Markt-Szene

Neben akademischen Ensembles, die sich in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts an Thomas Binkley's musikethnologischen Ansatz in Bezug auf die historische Aufführungspraxis orientierten¹²⁰, gab es auch unzählige akademische Ensembles mit weniger Experimentierfreude¹²¹ und auch Musiker und Gruppen, die sich dem Mittelalter verbunden fühlten, aber nur mittelalterliche Elemente in ihre moderne Musik einfließen ließen. Die ersten, die diesen „Stil-Crossover“ wagten, waren die deutschen „Minne-Rocker“ Ougenweide¹²². Die Band wurde 1970 in Hamburg gegründet und wurde zur „Mutter aller Mittelalterbands“¹²³. Beinahe alle Gruppen, die in den 1990ern groß wurden, wie *Corvus Corax* oder *In Extremo*¹²⁴, sahen in dieser Gruppe ihre größte Inspiration neben ihren Vorbildern aus dem Mittelalter („Als wir Teenager waren, hörten wir Ougenweide und dachten: ‚Wow‘ so muss man es machen.“¹²⁵). Ein eigenes Tribut-Konzert und ein eigenes Tribut-Album belegen den Status, den die Gruppe noch heute genießt. Das Konzept von *Ougenweide*, das sie so bekannt machte, war mittelalterliche Texte mit Rock und Folk-Elementen zu verbinden und Eigenkompositionen mit ungewöhnlichen, alten Instrumenten¹²⁶ darzubieten. Stefan Wulff und Olaf Casalich (Gesang, Percussion) sind von der Urbesetzung übrig und feierten letztes Jahr mit dem

¹²⁰ Zu diesen Gruppen gehören auch das Ensemble *Hesperion XX* aus Barcelona unter der Leitung von Jordi Savall und auch das bereits besprochene *Clemencic Consort*.

¹²¹ Aus der *Schola Cantorum Basiliensis* ging das Ensemble *Sequentia* hervor, das sich in den Dienst einer streng wissenschaftlichen Aufführungspraxis stellte. Dazu gehörte ein intensives Studium der musikalischen, textlichen und auch ikonographischen Quellen sowie der mittelalterlichen Aufführungsberichte und Rhythmustheorien sowie das Heranziehen renommierter Philologen für die Texte. Siehe Lug, *Übersetzte Zeit*, S. 158.

¹²² Der Bandname ist gleichzeitig ein Gedicht des Minnesängers Neidhart von Reuenthal.

¹²³ Zitat: Homepage ougenweide.eu, zuletzt eingesehen im Mai 2011.

¹²⁴ Wie *Corvus Corax* stammen *In Extremo* ebenfalls aus Ost-Berlin und kommen, wie sie, ursprünglich aus der Märkte-Szene. Musikalisch verbinden *In Extremo* das musikalische Mittelalter mit Heavy-Metal – neben Dudelsäcken und Schalmeyen, Harfen und Flöten oder Harfen sind also auch E-Gitarre, Bass und Schlagzeug zu hören. Trotzdem ähnelt das Repertoire (Carmina Burana, Palästinalied, Cantigas, später althochdeutsche Verse und Texte in Altfranzösisch, Altgalizisch, Schwedisch) und das Konzept dem von *Corvus Corax* – siehe Lug, *Übersetzte Zeit*, S. 172.

¹²⁵ Zitat *In Extremo* – siehe Miroque – Lebendige Geschichte, Ausgabe II/2010, Oberhausen, S. 48.

¹²⁶ Dazu gehörten Instrumente wie die Nyckelharpa, Tritonshörner, das Monochord, die Clavioline, Dutar, Kinsho Koto, Launedda, Fiedel, und Waldoline.

Album „Herzsprung“¹²⁷ ihr 40jähriges Bandjubiläum (inklusive der Bandauflösung in den 1980ern und der Wiedervereinigung Mitte der 1990er). Bandgründer Frank Wulff verstarb unerwartet 2010.

Diese Gruppe war für die weitere Entwicklung der musikalischen Mittelalter-Rezeption auch deshalb wichtig, weil sie erstmals ein größeres Publikum außerhalb des Klassik/Alte Musik-Bereiches ansprach. Nicht nur Akademiker oder Musiker, die sich dem Mittelalter widmeten, sondern auch Leute, die sich für Rock- und Folk-Musik begeisterten, kamen nun das erste Mal in Kontakt mit mittelalterlichen Melodien. *Bären Gäßlin* war das erste deutsche Ensemble, das sich von der Folk-Bewegung loslöste und sich ganz dem Mittelalter widmete.¹²⁸ 1980 veröffentlichte man eine Carmina-Burana Einspielung und eine LP mit Liedern von Walther von der Vogelweide. Das Quartett bevorzugte dabei taktrhythmische Transkriptionen und stand daher in der Tradition der konservativen Melodie-Konzeption mit simplen Tondauer-Proportionen. Nach *Ougenweide* in den 1970ern gab es in den 80ern mit der Independent- Gruppe *Dead Can Dance* wieder eine Band, die Pop-Liebhaber genauso anzog wie Leute, die sich für das musikalische Mittelalter interessierten. Ausschlaggebend für den Erfolg war der neue alternative Stil, der auch Instrumente wie Schalmei oder Drehleier mit einschloss. Auch der charakteristische Gesangsstil der beiden Gründungsmitglieder Lisa Gerrard und Brendan Perry hob die Gruppe von anderen ab. Diese Art von Musik war der Beginn einer musikalischen Verbindung zwischen Ethno-Musik und Mittelalter, wie sie zwar schon im Ansatz von Thomas Binkley zu hören war. Zum Unterschied zu Binkley war das Konzept aber nicht die historische Aufführungspraxis, sondern man wollte Musik machen, die das Miteinbeziehen von traditionellen, mittelalterlichen Stücken (z.B. das Stück „Saltarello“) möglich machte und, in Verbindung mit Eigenkompositionen, eine musikalische Alternative bietet. Die teilweise sehr melancholischen Lieder von *Dead Can Dance* machten die Gruppe auch für die Gothic-Szene interessant, wo sie bald bekannt und geschätzt wurde. So fand das musikalische Mittelalter Eingang in diese Underground-Szene, die synchron neben der Mittelaltermarkt-Szene existierte. Diese Entwicklung war der Ausgangspunkt für die breite Mittelalter-Rezeption in den 1990ern. Das Mittelalter

¹²⁷ Das Album beinhaltet u.a. das Gedicht „Dy Minne“ (Mechthild von Magdeburg, Minnesängerin des 13. Jahrhunderts), „Uisk flo aftar themo uuatare“ (ein Text aus dem 10. Jahrhundert, in Althochdeutsch, ein Heilungsgebet für ein Pferd) oder „Dansa joioza“ (ein provenzalische Tanzlied) - aus dem Presstext der offiziellen Homepage ougenweide.eu.

¹²⁸ Siehe Lug, *Übersetzte Zeit*, S. 154.

fand seinen Platz in den verschiedenen Subkulturen und löste einen „Boom“ aus, der bis heute andauert.

Während in den 1980er Jahren eher der „harmlose“ Minnesang in West-Deutschland die Mittelalter-Rezeption beherrschte, war in Ost-Deutschland eine wilde, laute Szene im Untergrund am Werk. Diese Gruppen ahmten das Leben der untersten Spielmanns-Schicht des Mittelalters nach und sahen in dieser Bewegung vielleicht auch ein Mittel, um das damals herrschende Politsystem textlich zu kritisieren bzw. sich Freiheit zu verschaffen – wie die Spielmänner des Mittelalters im mittelalterlichen Ständeordnungssystem. Man könnte daher, auf Grund der vielleicht vorhandenen politischen Motive sagen, dass diese Bewegung eine Alternative zur Punk-Bewegung der 1980er Jahre darstellte. Nach dem Fall der Mauer eroberten einige Gruppen der DDR (wie eben *Corvus Corax* oder *In Extremo*) im Zuge des Mittelalter-Booms auch die Mittelaltermarkt-Szene des Westens und wurden bald zum Aushängeschild einer Bewegung – wie ihre Vorbilder *Ougenweide* zwanzig Jahre zuvor. Was viele Gruppen dieser Szene vereint, ist nicht nur die gemeinsame Vorliebe für die Musik von *Ougenweide*, sondern auch das Konzept des Spielmannswesens, das sie mit ihrem Image und ihrer Musik verkörpern. Die Basis, auf dem diese Art der Mittelalter-Rezeption aufbaut, wird nun näher erklärt. Dies ist deshalb von Bedeutung, da diese historischen Grundlagen die Wahl der Instrumente, die Auswahl der Texte und auch die Art der Präsentation bestimmen, inklusive der Verwendung von Spielmannsnamen und entsprechender Gewandung.

2.6. Die Spielmänner der Gegenwart

Der Spielmann ist in der Mittelalter-Szene ein beliebtes Motiv geworden. Er repräsentiert etwas, das in der heutigen Gesellschaft viele Menschen suchen. Freiheit, weit weg vom Kapitalismus der Zeit. Viele Musiker führen heute eigentlich an sich schon, sofern sie von der Musik leben können, ein modernes Spielmannsleben, da sie auf Grund der zurückgehenden Tonträger-Verkaufszahlen und dem Einbruch der Musikindustrie gezwungen sind, viele Live-Auftritte zu absolvieren. Ständige Tourneen über mehrere Monate sind die Folge. Gerade Musiker der Mittelaltermarkt-Szene sind davon nicht ausgenommen, wenn auch die Plattenverkäufe nicht das größte Anliegen dieser Musiker mit ihren lustigen Band- und Spielmannsnamen ist. Mit Gesten, Sprüchen und vor allem

mittelalterlichen Melodien spielen sie sich in die Welt des Spielmanns im Mittelalter und wollen so ihr Publikum unterhalten.

Die fahrenden Musiker unterschieden sich vom Rest der Gesellschaft im Mittelalter nicht nur durch ihr Wanderleben sondern auch durch ihren Namen und ihre Kleidung. Viele Spielmänner legten sich, wie Künstler heute noch, einen entsprechenden Künstlernamen zu. Bei manchen mag dies auch mit dem verrufenen Berufsstand zu tun gehabt haben, mit dem der eigentliche Namen geschützt werden sollte oder auch umgekehrt, konnte ein Spielmann so seine Herkunft vergessen machen. Auch brachte ein passender Name etwas fremdartig-interessantes, fast mystisches mit sich. Viele verbanden mit einem Namen auch ein Ziel wie zum Beispiel „Suchendank“ oder „Suchenschatz“, manche nennen auch ihre Herkunft im Namen wie zum Beispiel „Rumelant von Schwaben“ oder benennen sich nach einem Lebensstil: „Elias Auf und dahin“.¹²⁹

Die Gewandung des Spielmanns hing natürlich eng mit der Herkunft und seinem ursprünglichen Leben zusammen. Ein adelig geborener Spielmann trug andere Kleidung als jemand, der von weit her, aus einem anderen Kulturkreis kam. Ein Bettler hatte überhaupt nur am Leib, was andere nicht mehr brauchten oder was an Kleidungsstücken noch übrig war. Die Palette reichte also von Lumpen bis „farbenprächtig-ausgefallen“. In vielen Abbildungen zu sehen sind auch ein an der Seite hängender Beutel, flache Wanderschuhe, die Frisur bzw. Bart nach höfischer Mode oder kahlgeschoren und glattrasiert. Geht man heute auf eines der zahlreichen Mittelaltermarkt-Feste, kann man all diese Dinge wiedersehen, von Kopf bis Fuß. Diese scheinbaren Oberflächlichkeiten sind in dieser Szene ein wichtiger Bestandteil des heutigen Mittelalterlebens. Oft sind es auch Rollenspiele, die bei Festen eingenommen werden. Einer mimt den zuvorkommenden Adligen, der andere den rüpelhaften Saufbold, dann gibt es die lustige Marktfrau, den edlen Ritter und natürlich – den Spielmann. Niemand kommt sich in die Quere, eine zeitliche Beschränkung gibt es selten. Das Mittelalter darf ohne Einschränkung ausgelebt werden. Nur hin und wieder gibt es themenbezogene Feste, die manche Figuren unmöglich machen. Wie streng dies gehandhabt wird, ist vermutlich von Veranstaltung zu Veranstaltung unterschiedlich.

Der Spielmann der Gegenwart ist eine eigene kleine Subkultur der Mittelalter-Szene. Image und Musik zielen auf das Spielmannswesen ab, Gewand und Instrumentarium wird dem Image untergeordnet und auch das musikalische Repertoire ist

¹²⁹ Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, S. 53.

dementsprechend. So war es zumindest Ende der 1980er Jahre, als die Marktszene noch nicht die heutige Popularität besaß. Mit dem konstant steigenden Interesse am Mittelalter stieg auch die Anzahl der Mittelaltermärkte, Burgfeste, Festivals und der Ensembles. Letzteres hatte zum einen eine neue Art von mündlicher Tradition zur Folge, die so unbewusst eine gewisse Authentizität in Bezug auf die Mittelalter-Rezeption entstehen ließ. Unter den Spielmanns-Gruppen entstand ein festes Repertoire dem man sich widmete bzw. erarbeiteten sich Gruppen wie *Corvus Corax* durch Forschungstätigkeiten ein Repertoire, das sich die spätere Generation von Gruppen aneignete, um Teil dieser Szene sein zu können. Gruppen, die sich nicht mehr die Mühe machen wollten, eigene Forschungen anzustellen, weil sie sich eine schnelle Karriere und schnelles Geld durch die schnell wachsende Mittelaltermarkt-Szene erhofften, ahmten bestimmte Stücke nach, besorgten sich Kopien oder ließen sich Spieltechniken und Stücke erklären, bestellten sich Dudelsäcke bei einem Instrumentenbauer, der sich in der Szene herumgesprochen hat, und schon war man im Studio, um ein Album aufzunehmen. War man engagiert und erfolgreich, bespielte man bald die großen Bühnen diverser Märkte und Festivals. Diese Darstellung ist natürlich bewusst übertrieben, aber die Analyse der drei Gruppen, *Corvus Corax*, *Saltatio Mortis* und *Skalden* wird eine gewisse Tendenz aufzeigen. Man könnte sagen, dass diese Spielmanns-Szene mittlerweile wie ein Franchise-Unternehmen funktioniert.

2.7. Das Spielmannswesen im Mittelalter

Das Spielmannswesen ist grundsätzlich schwer definierbar, da der Spielmann im Mittelalter keinen hierarchischen Stand in der Gesellschaft bildete und überhaupt sehr vielschichtig war. Fahrende Musiker konnten Bettler genauso wie Hofmusiker oder aus dem klösterlichen Leben ausgetretene Kleriker sein. Hinzu kommt, dass der Spielmann nicht nur ausschließlich Musiker war und meistens mehrere Fertigkeiten beherrschte. Dies macht es noch schwerer, aus den spärlichen Überlieferungen ein Gesamtbild des Spielmanns im Mittelalter zu entwerfen – zumal sich das Spielmannswesen im Laufe der Jahrhunderte auch durch die Zunftbildung, Hebung des Bildungsstandes und der Ausbreitung des Kapitalismus änderte.¹³⁰ Auch von den Musikern selbst gibt es keine schriftlich fixierten Stücke. Wenn damals bekannte Melodien oder Stücke unter den

¹³⁰ Siehe Walter Salmen, S. 10.

fahrenden Musikern überliefert wurden, dann mündlich. Vieles wurde aber improvisiert und der Situation bzw. Stimmung vor Ort angepasst. Spiel Männer waren zwar fixer Bestandteil des mittelalterlichen Lebens, dennoch muss man mit den Hinweisen aus bildlichen Darstellungen und Negativquellen (Polemiken) auskommen, wenn man mehr über die Spielleute des Mittelalters herausfinden will. Positive Erwähnungen in Quellen nennen höchstens das Herkunftsland oder einen Schutzherren, aber keinen persönlichen Namen. Meistens wurde aber gegen Spiel Männer polemisiert.

Das neuzeitliche Bild des Spiel Manns ist durch Wissenschaftler, Schriftsteller, Dichter und Komponisten entworfen, verschönert und ausgeschmückt worden. In Form von Märchen und Sagen wurde ein romantisches Bild des Tanzmusikanten gefertigt, das nicht der damaligen Realität entspricht. Die Verachtung, die den Spielleuten des Mittelalters entgegengebracht wurde, lässt sich durch zahlreiche negative Aussagen belegen.

Der „Vorfahre“ des Spiel Manns¹³¹, der Barde, Preisliedsänger und Heldensänger¹³², wurde in den Quellen und in der Literatur wesentlich positiver dargestellt. Allerdings war auch seine Aufgabe eine andere: „Aus Götterhymnen vielfach entwickelt, dienen die Preisgesänge, die nur der Kundige im Auftrage aus dem Stegreif vorzutragen vermag, zur innerlichen Stärkung des Besungenen“¹³³. Dies entspricht dem privilegierten Barden der Königs- und Fürstenhöfe, der den Unterhaltungsmusikern der sozialen Unterschicht gegenüber steht. Der Spiel Mann des Mittelalters hatte es mit einem ganz anderen Publikum zu tun und lebte bei seinem „Aufspielen“, das die Grundlage seines Lebensunterhaltes darstellte, auch von der Reaktion des Publikums. Die Interaktion mit dem Publikum war ein genauso wichtiger Bestandteil seiner musikalischen Darstellung wie auch das Zusammenspiel mit seinen Spielpartnern, egal ob der Spielort der Markt, die Straße oder das Wirtshaus war. Das Spiel Mannswesen zeichnet also ein momentanes Schöpfen, ein Übernehmen von mündlich tradierten Melodien, ein ständiges, unsicheres Wanderleben als ständiger Gast aus. Wobei „Gast“ nicht unbedingt das richtige Wort ist, wenn man nach den Quellen geht. Jemand ohne festen Wohnsitz galt im Mittelalter auch als innerlich

¹³¹ Manche sehen auch im altheidnischen Kultspieler und „Magier“ den Vorfahren des Spiel Manns. Die Germanistik ist der Meinung, dass es vor dem 9. Jahrhundert keine „Unterhaltungskünstler“ gegeben hat und erst mit der Auflösung der mediterranen, spätantiken Stadtkultur Musiker und Gaukler neue Spielstätten gesucht haben. Spielleute aus Rom und Byzanz sollen daher nach Mittel-, Nord- und Osteuropa gewandert sein. Siehe Salmen, S. 21.

¹³² Zum Beispiel die Darstellung des Phemios und Demodokos aus der Odyssee von Homer.

¹³³ Zitat Salmen S. 35.

unbeständig und daher als innerlich verkommen. Zudem kommt das verkommene Äußere, das Spiel Männer zu Vagabunden und Gaunern machte und sie zu Lügnern und Säufern herabstufte, deren Musik die Sinneslust und das ausschweifende Leben ansprach und somit Teufelsmusik war. „Bibamus“ und „gaudeamus“ gehörten zu den Lebensprinzipien der Spielleute, Streitsucht, Missgunst und Intrigantentum waren deren Eigenschaften.¹³⁴ Vor allem der Kirche war das Spielmannswesen ein Dorn im Auge. Für die Geistlichen stellte dieser Berufszweig eine Fortsetzung des heidnischen Sing- und Musiziererberbes dar, mit dem auch Zauberei und Wahrsagung verbunden war. Diese Ansicht reicht bis in die frühchristliche Zeit zurück. Mehr als diese Vorurteile musste aber den fahrenden Musikern der entzogene Rechtsschutz in den meisten Gebieten zu schaffen gemacht haben. Dies machte sie, neben den Vorurteilen, zu wirklichen Außenseitern der Gesellschaft. Zum Kampf mit den Vorurteilen und der Rechtlosigkeit kam auch noch der geringe Lohn mit dem Spielleute auskommen mussten. In dieser Beziehung ging es allerdings Hofmusikern nicht anders. Auch sie wurden an den Fürstenhöfen nicht ausreichend entlohnt, sodass auch sie gezwungen waren, weitere Einnahmen bei anderen Herren in anderen Städten zu verdienen. Auch dies zeigt die Geringschätzung des Spielmannes allgemein, auch wenn viele Fürsten sich gerne Hofmusiker hielten.¹³⁵ Auf spätere Spielleute wie Walther von der Vogelweide, die ihre Herren und Mäzene begleiteten, trifft dies nicht zu. Trompetenbläser und „jongleurs de geste“, Pferde reitende Hofmusikanten, waren an der Spitze dieses Berufszweiges. Aber auch sie wurden oft nur so lange geduldet, solange ihre Kunst bei den Hörern Anklang fand. Musiker aus einer höheren Gesellschaftsschicht bevorzugten leise Instrumente wie Leier oder Fiedel. Eine Sonderstellung hatte die Trompete. Sie wurde bei besonderen Anlässen und Festlichkeiten gespielt. Bläser waren geachteter als Saitenspieler. Die Instrumente der bettelnden Spielleute waren das Trumscheit, die Drehleier und der Dudelsack. Mit diesen Instrumenten zogen sie vogelfrei und mittellos durchs Land, um die Stadtbevölkerung zu unterhalten.

Mit diesen Hintergrundinformationen kann nun der zweite Teil der Analyse erfolgen, in dem drei Gruppen der Mittelaltermarkt-Szene vorgestellt, und deren „In taberna“-Interpretationen analysiert werden. Die Gruppe *Corvus Corax* nimmt dabei, auf Grund ihres Pionier-Status, mehr Platz ein als die beiden anderen Gruppen *Saltatio Mortis* und *Skalden*, die vor allem zu Vergleichszwecken dienen.

¹³⁴ Siehe Salmen, S. 51.

¹³⁵ Siehe Salmen, S. 78.

2.8. Die Mittelaltermarkt-Gruppen

2.8.1. Corvus Corax

2.8.1.1. Biographie

Die Gruppe wurde 1989 zunächst als Duo in der ehemaligen DDR gegründet und absolvierte im selben Jahr die ersten Auftritte mit ihrer eigenwilligen Art der Interpretation von mittelalterlichen Melodien. Dies waren die ersten Gehversuche einer völlig neuen Musikrichtung. 1992 formierte sich die mehrköpfige Stammbesetzung endgültig. Allerdings kam es im Laufe der Jahre immer wieder zu Besetzungswechseln. 1993 folgte eine Zusammenarbeit mit dem Sender *Freies Berlin*. Das Ergebnis war eine CD-Aufnahme und, im Zuge der Veröffentlichung, eine Übertragung eines Konzertes der Gruppe. Zur 1200 Jahr-Feier der Stadt Potsdam bekamen sie den Auftrag, einen Barockmarkt zu gestalten, was sich als Herausforderung für die Mitglieder darstellte, weil man nicht wusste, wie Dudelsäcke in der Barockzeit eingesetzt wurden. Daher waren umfangreiche Recherchen nötig. Im selben Jahr spielten sie das erste Mal auf dem größten Ritterturnier der Welt, dem „Kaltenberger Ritterturnier“. Ab diesem Zeitpunkt war man Stammgast dort. Im Jahr darauf wurde die Gruppe zum Karneval in Venedig eingeladen. Das Konzert wurde auch vom Fernsehteam der BBC mitgefilmt und für die Produktion „Kreuzzüge“ verwendet.

Zu dieser Zeit war der kleinen Mittelaltermarkt-Szene der Name *Corvus Corax* bereits bekannt. Schon 1994 wurden sie von der Presse und Anhängern als die „Könige der Spielleute“ gefeiert. Ausgedehnte Konzertreisen führten die Gruppe nicht nur durch deutschsprachige Länder sondern auch nach Japan, Jordanien, Marokko und Mexiko. Ihr gewohntes Konzertambiente waren aber nach wie vor Stadtfeste, Burgfeste, Clubs, Konzerthallen und Festivals in ganz Europa.

Die Anfänge waren bescheiden: „Bei der Anreise zu den verschiedenen Veranstaltungen spielten wir auf Straßen und Plätzen - auf diese Weise konnten wir einerseits das Fahrgeld einspielen, auf der andern Seite den Namen der Band verbreiten, denn wer uns einmal als Quintett erlebte, wollte noch mehr...“¹³⁶. Zu dieser Zeit spielte man auf vielen kleinen

¹³⁶ Zitat Corvus Corax – siehe Homepage www.corvuscorax.de, zuletzt eingesehen im Mai 2011.

Mittelalter-Märkten, die noch nicht die Popularität genossen wie dies heute der Fall ist. Weitere Auftritte folgten auf Dudelsackfestivals und im Rahmen von Kulturfesten. Die Mitglieder der Gruppe spielten schon damals mit dem Gedanken, eine große Spielmanns-Show auf die Beine zu stellen, die Schwert- und Stockkämpfe beinhalten sollten. Man suchte nach Gauklern, Jongleuren, Feuerspuckern und Messerwerfern. Diese Idee wurde 1991 verwirklicht. Man ließ Markthäuser bauen und veranstaltete in Zusammenarbeit mit einem Ritterturnier die erste eigene Spielmanns-Veranstaltung. Diese Veranstaltung wurde, auf Grund des Erfolges und der Begeisterung der Mitveranstalter, zu einer festen Institution in den nächsten Jahren. Zu dieser Zeit bestand das Ensemble aus drei Dudelsack- und einem Trommelspieler. 1997 sollten es schon fünf Dudelsack- und ein Trommelspieler sein, 1999 standen sogar acht Leute auf der Bühne.

1996 entstand aus einem Experiment, Mittelaltermusik mit elektronischen Klängen zu kombinieren, das Nebenprojekt *Tanzwut*. 1998 verabschiedete man sich langsam von den Mittelaltermarkt-Auftritten und widmete sich nun dem Konzertleben in Clubs und Hallen. Ab 2001 spielte die Gruppe auch auf Rock-Festivals.

2004 legte man mit dem Hymnus Cantica, der Hymne für das Kaltenberger Ritterturniers, den Grundstein für den „Cantus Buranus“, einer Synthese aus Spielmannsmusik, Sinfonieorchester und großem Chor. Für die Orchesterstimmen wurden Musiker aus Berliner Orchestern engagiert, befreundete Musiker halfen ebenfalls im Studio aus. Die Vorbereitung für eine Live-Aufführung mit Orchester und Chor begann bereits neben den Studioarbeiten. 2005 veröffentlichten Corvus Corax schließlich das Album „Cantus Buranus“ als orchestrale Neuvertonung von Texten aus dem Codex Buranus und schufen damit einen „Brückenschlag zwischen Mittelalter, Klassik und Moderne“¹³⁷. Die Konzerte fanden im Jahr darauf in Zusammenarbeit mit dem Chor und Orchester des Cottbuser Stadttheaters sowie dem Chor „Ivan Pl. Zajc“ aus Zagreb und dem Vokal-Ensemble „Psalteria“ aus Prag statt. Die Premiere gab es auf dem legendären Wacken-Festival in Norddeutschland, Tage später folgte die nächste Aufführung auf der Museumsinsel des Alten Museums in Berlin. Im Jahr darauf folgten weitere Auftritte mit Orchester. 2008 führte man die Cantus Buranus-Aufführungen sogar in China mit einem chinesischen Orchester auf. Mit dabei waren auch drei Musiker mit traditionellen chinesischen Instrumenten. Bei dieser Gelegenheit wurde der 3000 Jahre alte Tanz „Chou Chou Sheng“ neu arrangiert und umgeschrieben.

¹³⁷ Zitat Corvus Corax – siehe Homepage www.corvuscorax.de.

Mit dem Album „Cantus Buranus II“ folgte die Fortsetzung – diesmal mit dem Deutschen Filmorchester Babelsberg (Orchestrierung: Bernhard Fabuljan, Jörg Igwer), dem Passionata Chor Berlin und den Solisten Ingeborg Schöpf (Sopran) und Klaus Lothar Peters (Tenor). Star-Regisseur Gert Hof inszenierte die Live-Umsetzung. Der Auftritt im Rahmen des Cantus Buranus-Konzeptes in Berlin wurde, wie auch die Aufführung des Cantus Buranus II-Konzertes in München, live mitgeschnitten und veröffentlicht. Zusätzlich wurden die Cantus Buranus-Alben mit einem Orgelwerk ergänzt.¹³⁸ Insgesamt hat die Gruppe bisher 29 Veröffentlichungen auf den Markt gebracht.

2.8.1.2. Konzept

Die Dudelsäcke sind das Markenzeichen der Band, das weitere Instrumentarium setzt sich zusammen aus: Schalmeien, Drehleier, Trummscheit, Businen, Flöten, Sister sowie verschiedene Trommeln und Pauken. Bei den „Cantus Buranus“-Aufführungen war der Instrumenten-Park wesentlich größer.¹³⁹ „Im deutlichen Gegensatz zur damals tonangebenden akademischen Aneignung mittelalterlicher Musik verleibte sich *Corvus Corax* das Repertoire des 12. bis 15. Jahrhunderts aus der Perspektive der Spielleute ein. Aus Lust am Austausch mit einem lebendigen Publikum wurden Spielweisen und Musizierhaltungen bewusst in Einklang mit heutigen Hörgewohnheiten gebracht. Indem die Band mit Dudelsäcken, Schalmeien und Schlaginstrumenten über Marktplätze und Dorfanger tingelte und Freud und Fluch des Spielmannslebens am eigenen Leib zu spüren bekam, *räumte sie das Mittelalter von unten auf*. Seit ihrer Gründung 1989 beschäftigten sich *Corvus Corax* immer wieder mit einzelnen Stücken der *Carmina Burana*“¹⁴⁰. Sowohl die Wahl der Instrumente als auch diese Aussage machen deutlich, dass es der Gruppe darum geht, den auf der Straße lebenden, bettelnden Spielmann des Mittelalters, wie er schon im Unterkapitel *Das Spielmannswesen im Mittelalter* beschrieben wurde,

¹³⁸ „Ist dies nicht ein kirchliches Instrument, die Textvorlagen aus den *Carmina Burana* jedoch äußerst weltlich?“ fragt die Gruppe auf ihrer Homepage und rechtfertigt sich selbst mit dem Verweis auf den Bau der Hydraulis, einer Wasserorgel im 3. Jahrhundert v. Chr., die der Ingenieur Ktesibios konstruiert hatte. Weiters sehen sie auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Orgel und den Dudelsäcken, bei denen auch durch mechanischen Einsatz ein stets gleicher Luftdruck erzeugt wird – siehe Textbeilage zur CD „Das Orgelwerk“ bzw. Homepage corvuscorax.de.

¹³⁹ Instrumente: Aulos, Binjou, Bombarde, Buccina, Cassa, Cister, Darabuka, Davul, Drehleier, Dudelsäcke, Gordon, Heerespauke, Hörner, Marschtrommel, Organistrum, Pandeiro, Pauklein, Piatti, Riesendara, Riqq, Rahmentrommel, Schellen, Schlagbordon, Schalmeien, Schnarrtrommel, Tabor, Tamburin, Tibetische Businen, Timpani, Triangel, Trummscheid.

¹⁴⁰ Zitat *Corvus Corax* – siehe Homepage www.picamusic.de (Label).

nachzuahmen. Man kann in diesem Fall wirklich sagen, dass diese Gruppe die Musikwelt von der Straße aus erobert hat. Von Anfang an war auch die Art der Präsentation sehr wichtig. Man legte sich Spielmanns-Namen zu wie z.B. *Harmann der Drescher* oder *Meister Selbfried*, auf den Märkten spielte man meistens einfach gekleidet, in schlichter Spielmannskleidung oder mit nacktem Oberkörper, dazu versuchten sie das Publikum mit Ansagen zu animieren oder zum Lachen zu bringen und die Musik sollte die Menge zum Tanzen bewegen.

Der Gruppe war von Anfang an klar, dass der Klang mittelalterlicher Spielmannsmusik nicht rekonstruierbar ist. Um aber zumindest die Möglichkeiten auszuschöpfen, entschlossen sie sich für einen „phantasievollen Umgang“ mit den verschiedenen Quellen. Wobei die Gruppe vor allem aus den bildlichen Darstellungen ihre Schlüsse zieht: „Die Art der Darstellung von Spielleuten, Tänzern und Tänzerinnen in grotesken Gebärden und mit verrenkten Gliedern charakterisieren diese Musik: sie war aufreizend, wild ekstatisch, laut - sehr zum Argwohn der Mönche und Priester, denen solches Gebaren nicht geeignet erschien, zu Andacht und Gottesfurcht anzuregen.“ bzw. „...sieht man Dudelsackspieler und frivole Tänzerinnen an den Kapitälern der Dome - aber nur außen! Sie sollten daran gemahnen, dass sie in der Kirche nichts zu suchen hatten. Dennoch sind gerade solche Figuren, wie auch zahlreiche Abbildungen von Musikern und Tänzern Beleg für die Ausgelassenheit der Spielmannsmusik jener Zeit“.¹⁴¹

Die Gruppe sieht, neben der generell spärlichen Überlieferung, in der Diskrepanz zwischen der überlieferten christlichen Musiktheorie und der „spielmännischen“ Musizierpraxis die Schwierigkeit, die weltliche Musik des Mittelalters richtig zu interpretieren. Um für sich Antworten auf diese Fragen zu finden hat die Gruppe vor allem „Negativquellen“¹⁴² durchforscht.

Als die Musiker begannen, sich gezielt mit den Carmina Burana auseinanderzusetzen, wurde ihnen rasch klar, dass sie sich mehr den satirischen Liedern zuwenden wollten. Für die Musik zogen sie, neben der in dieser Arbeit besprochenen Vorlage, auch Parallelhandschriften heran, um eigene musikalische Überlegungen anzustellen. Was die Texte angeht, so orientierten sie sich an den Editionen von Alfons Hilka, Otto Schumann, Bernhardt Bischoff und Wilhelm Meyer. Auch was ihr übriges

¹⁴¹ Zitat Corvus Corax – siehe Homepage www.corvuscorax.de.

¹⁴² Gemeint sind Polemiken, in denen z.B. Kleriker auf die weltliche Musik schimpfen, sich über die Zügellosigkeit der Tanzenden auslassen und die Musik der fahrenden Spielleute als Teufelsmusik verurteilen.

Repertoire betrifft, bedienten sie sich an Forschungsarbeiten, die sie vor allem in der Berliner Staatsbibliothek fanden. Wobei sie sich auch hier bewusst waren, dass die Forschungsergebnisse und die daraus gefolgten Interpretationen und Deutungen des 19. Jahrhunderts mit Vorsicht zu genießen sind, da der Wissenstand und der Zeitgeist ein anderer war. Bei der Suche nach Melodien versuchen sie generell auch immer das Original als Kopie zu bekommen oder, wo es möglich ist, auch mehrere Handschriften heranzuziehen um das ausgewählte Stück zu vergleichen. Dennoch behalten sie sich vor, ein Stück, wenn nötig, auch anders zu interpretieren, wie es die Spielleute vermutlich auch getan haben - das heißt, das Stück an die Möglichkeiten des Instrumentes und an die eigene Spielerfahrung anzupassen. Dazu lebte die Gruppe das Spielmannsleben nach, um daraus Schlüsse für die musikalische und aufführungspraktische Umsetzung dieser Zeit ziehen zu können. Nach sieben Jahren des Bestehens änderte sich der Authentizitätsgedanke und man ließ sich von musikalischen Musiktraditionen der Zeit beeinflussen – wie die fahrenden Musiker im Mittelalter auch, behauptet die Band. *Corvus Corax* ließen nun modernere Elemente in ihre Musik einfließen und weitere sieben Jahre später landete man beim Experiment mit klassischer Musik, was zum Orchesterwerk des „Cantus Buranus“ führte. Die Lieder der Carmina Burana gehörten von Anfang an zum Repertoire der Gruppe. Zuerst interpretierten sie nur einzelne Stücke wie zum Beispiel „In taberna“, später entwickelte sich mit „Cantus Buranus“, „Cantus Buranus II“, „Cantus Buranus – live“ und „Cantus Buranus – Das Orgelwerk“ ein Gesamtkonzept.

2.8.1.3. Kontext

Ihren Bezug zu den Carmina Burana erklären Corvus Corax so: „Die Lieder geben einen umfassenden Eindruck vom Alltags- und Geistesleben des Mittelalters wieder. Doch sowie man sich auf die Texte etwas genauer einlässt, wird man überrascht feststellen, dass das Mittelalter nur einen Steinwurf vom 21. Jahrhundert entfernt ist. Obwohl die Menschen ihr Dasein damals unter völlig anderen Lebensumständen fristeten, schleppten sie sich mit denselben Problemen durchs Leben wie heute“.¹⁴³

Die verschiedenen Interpretationen einzelner Carmina Burana-Stücke spiegeln die verschiedenen Schaffensphasen der Gruppe wider. Die Anfangsphase war durch einfache, tanzbare Interpretationen mit Dudelsack und Trommeln gekennzeichnet. Dann kamen

¹⁴³ Zitat Corvus Corax – siehe www.picamusic.de.

moderne Elemente dazu und schlussendlich erfuhren die Carmina Burana einen orchestralen, dynamischen Touch, der stilistisch zwischen den Anfangstagen von Corvus Corax und der Vertonung von Carl Orff anzusiedeln ist. Die Auswahl der Stücke bei den „Cantus Buranus“-Vertonungen dürfte keinem bestimmten Konzept folgen. Interessant ist, dass das über viele Jahre gespielte „In taberna“, das mit Sicherheit ein fixer Bestandteil bei den Mittelalter-Markt Auftritten ist, nicht bei den orchestralen Vertonungen dabei ist. Von einem bewussten thematischen Bruch mit dem alten Mittelalter-Markt-Repertoire kann man trotzdem nicht ausgehen, denn mit „Ergo Bibamus“ befindet sich auch ein Sauflied im „Cantus Buranus“-Repertoire.

2.8.1.4. Analyse

Bei Corvus Corax kann man die Album-Version mit der Live-Version vergleichen, die ebenfalls auf einem Tonträger erschienen ist. Die Live-Aufnahme stammt von den Auftritten vom 8. und 9. Juli 1998 im Wäscherschloss in Wäscheneuren. Diese Version beginnt mit einer Ansage, die mit einem Carmina Burana-Zitat abgeschlossen wird: „Wafna, wafna! Quid fecisti, sors turpissima? Nostre uite gaudia, abstulisti omnia“¹⁴⁴. Dann folgt eine Einleitung mit Trommeln, es setzt die erste Schalmee ein, die die erste Melodiezeile zweimal spielt. Die erste Strophe wird nur mit Trommelbegleitung gesungen, nach einem kurzen Trommelbreak folgen die ersten vier Zeilen der fünften Strophe, wobei die Betonung auf dem zweiten und vierten Wort der Verszeile liegt, was im Zusammenklang mit den Trommeln eine zusätzliche Dynamik ergibt. Erst dann setzen die Schalmeeen wieder ein und spielen ein (von der Vorlage unabhängiges) Zwischenspiel. Es folgt die zweite Strophe nach dem Muster der ersten, danach folgen wieder die ersten vier Zeilen der fünften Strophe, die daher als Refrain dienen. Es folgt noch einmal das Zwischenspiel, danach noch einmal die zweite Strophe und dann gibt es eine hörbare Zäsur in Form eines Zwischenspiels II, das eine Variante der ersten Melodiezeile der Vorlage ist. Es wird noch einmal die erste Strophe aufgegriffen, noch einmal der Refrain gesungen, auch das Zwischenspiel wird gespielt und als Abschluss wiederholt.

Die Studioversion beginnt mit einem Drehleier-Vorspiel, es folgt die Einleitung der Schalmeeen, die die erste Melodiezeile zweimal spielen, wobei beim zweiten Mal das erste *D* des letzten „Taktes“ gehalten wird. Bei der Einspielung gibt es bei der Strophe mehrere Stimmen und auch eine dezente Instrumentalbegleitung, die mit dem „Refrain“ aussetzt.

¹⁴⁴ Die letzten Verszeilen des CB 222 - siehe Vollmann, S. 694.

Der Aufbau ist gleich wie auch die Live-Version, auch die Zwischenspiele sind identisch. Das Stück endet bei der Album-Version mit einem Ausruf.

Die Album Version ist ein wenig langsamer als die Live-Version (Tempo 163). Das Stück dient bei Corvus Corax vor allem bei Live-Auftritten als Mittel, um für gute Stimmung zu sorgen und das Publikum zum Tanzen zu bringen. Das wird auch durch den Aufbau und die dynamische Gestaltung deutlich, indem die ersten vier Zeilen der fünften Strophe als Refrain verwendet werden. Die Strophen drei, vier, sechs und sieben werden komplett ausgelassen. Das heißt, die Aufzählung der dritten und vierten Strophe, die normal einen drastischen Einschnitt darstellt und das Stück generell verlangsamt, wird nicht berücksichtigt. Interessant ist auch, dass Corvus Corax ihr Markenzeichen, den Dudelsack, bei diesem Stück nicht zum Einsatz bringen. Vielleicht wollte man das Stück so schlicht wie möglich halten. Das würde auch den nur von Trommeln begleiteten Gesang erklären.

Der Authentizitätsgedanke liegt bei dieser Interpretation in der Ausgelassenheit und Spielfreude, in der Tanzbarkeit des Stückes und in der Wahl der Instrumente und deren Einsatz.

2.8.2. Saltatio Mortis

2.8.2.1. Biographie

Die Gruppe wurde im Jahr 2000 gegründet, wobei die einzelnen Musiker einen unterschiedlichen musikalischen Background haben. Was sie vereint, ist das Interesse an mittelalterlicher Musik. Bald trat man mit der in der Mittelaltermarkt-Szene gewohnten Besetzung, mit Dudelsack und Trommeln, auf diversen Veranstaltungen auf. Der Bandname ist eine Anspielung auf die Darstellung des Todes als Spielmann in der Kunst des Mittelalters. Ihr Motto lässt auf die Musik schließen: „...lauter und besser zu spielen als der Tod“ oder „Wer tanzt, stirbt nicht!“. ¹⁴⁵ Auch die Spielmannsnamen durften nicht fehlen. „Alea der Bescheidene“, „Falk Irmenfried von Hasenmümmelstein“, „Lasterbalk der Lächerliche“, „Thoron“, „Ungemach“, „Dominor“ und „die Fackel“ bildeten die Urbesetzung. Neben den obligatorischen Dudelsäcken und Trommeln gesellten sich zunächst Instrumente wie Schalmei, Nyckelharpa, Flöte und Whistle dazu. Als Septett

¹⁴⁵ Zitat Saltatio Mortis – siehe Homepage www.saltatio-mortis.com, zuletzt eingesehen im Mai 2011.

begann man, wie unzählige Bands auch, akustische Marktmusik zu spielen. Ihr erstes Album bot, was das Repertoire betrifft, „die Top Ten der Mittelalter-Marktmusik“ wie sie selbst auf ihrer Homepage schreiben. Auch „In taberna“ durfte auf dem Album nicht fehlen. Ein recht typischer Vorgang innerhalb der Szene - man studiert zu Beginn die in der Szene üblichen Stücke ein, die gerne gehört werden. Da alle Bandmitglieder aus unterschiedlichen musikalischen Sparten kamen, wollte man es nicht bei akustischer Marktmusik belassen und integrierte bald moderne, elektrische Instrumente wie Gitarre, Bass und Keyboards in ihren Sound, womit sie dem musikalischen Zeitgeist des „Crossover“ folgten. Schon das zweite Album „Das zweite Gesicht“ zeigte, wie der Album-Titel schon verrät, eine ganz andere Seite der Gruppe - mittelalterliche Musik gemischt mit modernen Elementen. Neu waren die Eigenkompositionen mit deutschen Texten, die von Liebe, Leben, Leidenschaft und Tod handelten. Von nun an hatte man also sowohl das typische Mittelalter-Repertoire der Szene als auch Eigenkompositionen auf der Setliste, was sie für Rock-Festivals genauso interessant machte wie für die Mittelaltermarkt Veranstaltungen. Ganz verließ man die akustische Mittelalter-Musik nicht. 2003 präsentierte man mit dem Album „Heptessenz“ eine Sammlung von weniger bekannten Mittelalterstücken. Mit den folgenden Alben verfolgte man aber wieder die Rock-Linie und damit dem allgemeinen Trend innerhalb der Szene – moderne Eigenkompositionen mit mittelalterlichen Elementen bzw. Mittelaltermusik mit modernen Elementen zu vermischen. Der Mittelalter-Rock war in aller Munde. Dieser Trend zeigte sich auch bei den Album-Produktionen an sich. Beim 2009 erschienen Album „Wer Wind sät“ bekamen sie mit Doro Pesch prominente Unterstützung aus dem Rockbereich und mit Michael Popp (Qntal und Estampie) beteiligte sich eine prominente Persönlichkeit der Mittelalter-Szene am Album. Für die Produktion war Thomas Heimann-Trosien (In Extremo¹⁴⁶) verantwortlich.

2.8.2.2. Konzept

Saltatio Mortis gehören, im Gegensatz zu Corvus Corax, zu der zweiten Generation von Gruppen, die sich mit mittelalterlichen Stoffen musikalisch auseinandersetzen. Sie stehen für eine Entwicklung, die von der ursprünglichen Idee dieser Art von Mittelalterrezeption

¹⁴⁶ In Extremo die erfolgreichste Gruppe des Mittelalter-Rock im deutschsprachigen Raum. Beim Konzert anlässlich zum 10jährigen Bandjubiläum traf sich überhaupt das „Who is who“ der Rock- und Mittelalter-Szene.

abweicht. Zwar hat sich die Gruppe, wie die Generation zuvor, auch dem traditionellen Repertoire mit der klassischen Dudelsack-Trommel-Besetzung gewidmet und hat ihr Repertoire an Mittelalter-Stücken mit dem Album „Heptessenz“ sogar erweitert, trotzdem entschied man sich von da an für Eigenkompositionen im mittelalterlich-modernen Stil und somit für eine Pseudo-Mittelalter-Rezeption, die viele Gruppen mittlerweile verfolgen, wenn man die Veröffentlichungen und die Konzepte der neueren Gruppen verfolgt. Interessant sind auch die Links auf der Homepage von Saltatio Mortis. Da gibt es Verweise auf die Homepages von Sponsoren, Ausrüstern, Instrumenten-Lieferanten und Gewand-Ausstatter. Auch dies deutet auf eine andere Generation von Markt-Musikern hin. Die Generation der Anfangszeit war noch wesentlich selbstständiger und war teilweise darauf angewiesen, ihre Instrumente selbst zu bauen, Konzerte selbst zu organisieren und sie konnten noch nicht mit Sponsorengeldern oder Plattenverträgen rechnen. Die Kommerzialisierung der Szene machte dies möglich.

2.8.2.3. Kontext

Wie alle Gruppen, die sich der Markt-Musik widmen, schöpfen sie aus einem Kanon von Mittelalterstücken, zu denen natürlich auch Stücke der Carmina Burana gehören. Man kann daher Stücke wie „In taberna“ sehr gut mit Interpretationen anderer Gruppen vergleichen. Einen näheren Bezug zu den Carmina Burana gibt es bei dieser Gruppe nicht. Die Anzahl der verwendeten Stücke ist im Vergleich zu *Corvus Corax* minimal. Sie sind nicht Teil eines großen Konzeptes. Das erste Album „Tavernakel“ im Jahr 2001 enthält die Einspielung von „In taberna“, die auch für den Sampler des Magazins „Miroque“ verwendet wurde.

2.8.2.4. Analyse

Die Interpretation beginnt mit Tavernen-Geräuschen, mit Trommeln wird eingezählt und es werden als Einleitung alle drei Melodiezeilen nach Vorlage zweimal mit den Instrumenten Dudelsack, Schalmei und Trommel gespielt. Der Gesang wird nur von Schalmei und Trommel begleitet. Das hohe Tempo macht den Text beinahe unverständlich. Zunächst wird die erste Strophe im Wechselgesang gesungen, das Zwischenspiel zwischen erster und zweiter Strophe besteht aus den drei Melodiezeilen der Vorlage, die mit leichten Verzierungen gespielt werden. Es folgt die zweite Strophe,

wieder das Zwischenspiel, danach folgt die dritte Strophe, die in einer deutschen Übersetzung der zweiten Strophe gebracht wird, danach kommt noch einmal das Zwischenspiel, gefolgt von einer Variante des Zwischenspiels, einem Ausruf und als Abschluss wird das Zwischenspiel noch dreimal wiederholt.

Insgesamt klingt die Interpretation durch das hohe Tempo und die ständige Wiederholung des Zwischenspiels sehr hastig und monoton. Interessant ist das Einbringen der deutschen Übersetzung, die zwar eine textliche Abwechslung bringt, aber wenig Sinn ergibt. Interessanter ist die Variante des Zwischenspiels. Die Strophen drei bis sieben werden komplett ausgelassen. Die Struktur ist vor allem für Aufführungen auf Mittelaltermärkten geeignet, da sie sich ausschließlich zum Tanzen eignet. Das hohe Tempo ist für den Sänger, aber auch für die Tänzer im Publikum eine Herausforderung.

Der Authentizitätsgedanke ist ähnlich dem von Corvus Corax. Die Instrumentierung verleiht dem Stück aber mehr Klangfülle und das Tempo ist ebenfalls höher. Die Interpretation wirkt, inklusive Textvortrag, chaotisch. Ob sich das Stück daher zum Tanzen und Mitsingen eignet bzw. eventuell so im Mittelalter aufgeführt wurde, ist zu hinterfragen.

2.8.3. Skalden

2.8.3.1. Biographie

Über die Gruppe *Skalden* gibt es auf ihrer Homepage nicht viel zu erfahren, was aber in diesem Fall nicht wichtig ist, da diese Gruppe nicht ganz in das Schema der Mittelaltermarkt-Gruppen passt. Warum ich sie trotzdem ausgewählt habe, werde ich nun erklären. Schaut man nur auf das Instrumentarium, so deutet die übliche Besetzung mit Dudelsäcken, Trommeln, Schalmeien auf kein abweichendes Rezeptions-Schema hin. Zusätzlich finden sich noch die Davul und die Gaita unter den verwendeten Instrumenten. Auch ihre Auftrittsorte sind mit Stadtfesten und Mittelaltermärkten nicht ungewöhnlich. Auf die Gruppe stieß ich über ein Video, dass sie bei einem Auftritt in einer Fußgängerzone zeigt. Eher ungewöhnlich und vielleicht nur eine spontane Aktion, aber die Spielleute im Mittelalter waren genau dort zu finden – auf der Straße. Auf diese Weise wären sie authentischer als Mittelaltermarkt-Gruppen, die auf organisierten, hochprofessionellen Festivals auftreten. Wie fast alle Musiker verwenden auch sie

Spielmannsnamen – in ihrem Fall „Fredegard der Treiber“ (Trommeln), „Radulf, der Glöckner vom Kirchberg“ (Sackpfeifen, Schalmeien, Instrumentenbau), „Gulrott von Daremundestat“ und...etwas bizarr...„Dr. Maddox“. Schon hier fängt es an, sehr eigenwillig zu werden.

2.8.3.2. Konzept

Auf Grund der fehlenden Information beziehe ich mich hier nur auf „In taberna“ und die Informationen, die man der Homepage entnehmen kann. Die Gruppe scheint ihre Musik aus Jux und Tollerei zu machen. Ihre auf der Homepage platzierten Hörproben und auch einzelne Kommentare („Dr. Maddox der Spielmann aus dem keltischen Teil Spaniens. Gefunden haben die Spielleute der Skalden ihn mit seiner unter dem Arm geklemmten Gaita schlafend an einem leerem 750 Liter Weinfass. Klein im Wuchs aber sehr groß an der Sackpfeife, Schallmeyer und galicischen Gaita.“¹⁴⁷) lassen darauf schließen, dass sie das „Business“ nicht allzu ernst nehmen.

2.8.3.3. Kontext

Das Stück „In Taberna“ befindet sich auf ihrem Album „Furor Teutonicus“ und ist mit Sicherheit fixer Bestandteil des Repertoires bei Live-Auftritten. Ob sie einen persönlichen Bezug zu den Carmina Burana haben, ist auf Grund ihrer Art der Interpretation zu bezweifeln. Dies wird auch die folgende Analyse verdeutlichen.

2.8.3.4. Analyse

Bei dieser Interpretation muss man, auf Grund der Qualität, klar Text und Musik voneinander unterscheiden. Die Einspielung beginnt mit einem Bordunton und einem Trommel-Intro. Als Einleitung werden die drei Melodiezeilen nach Vorlage zweimal gespielt – begleitet von dem nach wie vor gehaltenen Bordunton, der das ganze Stück gespielt wird. Beim Gesang setzen die Dudelsäcke aus. Die erste Strophe ist eine derbe Variante der deutschen Übersetzung. Das Zwischenspiel ist der Einleitung gleich, die Strophe zwei ist wieder eine Variante der deutschen Übersetzung, es folgt ein neuerliches Zwischenspiel, dann kommt ein Ausruf und eine Aufforderung zum Saufen, weiter geht es mit dem Zwischenspiel, es folgt eine kurze Variante des Zwischenspiels, danach noch

¹⁴⁷ Zitat Skalden – siehe Homepage www.skalden.de, zuletzt eingesehen im Juni 2011.

einmal das erste Zwischenspiel, als dritte Strophe kommt ein derber eigener Text, gefolgt von einem neuerlichen Zwischenspiel, danach wird ein Trommelzwischenspiel eingestreut. Schließlich wird das Stück mit dem gewohnten Zwischenspiel und einem Ausruf („In taberna!“) beendet.

Durch die vielen Zwischenspiele, wirkt die Interpretation sehr primitiv und monoton, vor allem weil es keine Steigerungen, keine Abwechslung, keine Dynamik gibt. Die derben eigenen Textpassagen sind hier innovativer. Ob sie den Geschmack des Mittelaltermarkt-Publikums treffen, ist eine andere Sache. Im Vergleich zu den zwei anderen Interpretationen ist jene der *Skalden* mit 4:37 Minuten doppelt so lang. Die Authentizität liegt im Umgang mit dem Material, das fast ins Lächerliche gezogen wird. Sollte es den äußerst primitiven Spielmann im Mittelalter gegeben haben, so ahmen ihn die *Skalden* perfekt nach. Dennoch kann man die Gruppe kurioserweise schon fast wieder als „authentisch“ in Bezug auf die musikalische Mittelalter-Rezeption betrachten, wenn man annimmt, dass Spiel Männer der untersten Schicht Melodien übernahmen und auf Grund von musikalischer Unwissenheit diese verfälschten oder auf Grund ihrer fehlenden Lateinkenntnisse einen einfacheren Text in der Muttersprache sangen. Dann wären die Skalden sogar authentischer als *Corvus Corax* samt ihrer geleisteten Pionierarbeit.

2.9. Fazit Mittelaltermarkt-Gruppen

Die zuvor analysierten Vertreter der Mittelaltermarkt-Gruppen unterscheiden sich auf Grund des verwendeten Instrumentariums mit Dudelsäcken, Schalmeien und Trommeln und auch auf Grund des gewählten Tempos und der Art der Interpretation ästhetisch gesehen nur in Details voneinander. Abweichungen gibt es was die Verwendung des Textes betrifft. *Corvus Corax* haben einen Strophenteil zu einem Refrain umfunktioniert, *Saltatio Mortis* haben eine Strophe als Übersetzung gebracht und die *Skalden* haben sogar einen eigenen deutschen Text verwendet. Weniger Abweichungen gibt es in Bezug auf die Verwendung eines Zwischenspiels oder einer Einleitung. Die Struktur lässt sich vor allem mit der Intention, das Lied als tanzbares Stück aufzuführen, erklären. Die Gruppen haben also ähnliche musikästhetische Vorstellungen, vertreten alle das Image von armen, umherziehenden, spiel- und trinksüchtigen Spiel Männern und verwenden die gleiche Melodievorlage, die sie nur geringfügig verändern. Dennoch gibt es zwischen den drei Gruppen einen großen Unterschied: *Corvus Corax* waren eine der ersten Gruppen, die sich

dem mittelalterlichen Repertoire auf diese Weise gewidmet haben. Sie waren Pioniere, die gezwungen waren, in Bibliotheken nach Melodien zu suchen und bezüglich des Instrumentennachbaus Forschungen anzustellen. Sie bauten ihre Instrumente in der eigenen Werkstatt und fingen an, auf kleinen Märkten ihre damals neuartige Form der Mittelalter-Rezeption darzubieten. Teilweise mussten sie die Märkte sogar selbst organisieren. *Saltatio Mortis* gehören bereits zur nächsten Generation von Gruppen, die durch die vorige Generation auf eine Vorlage zurückgreifen und sich an dieser orientieren können. Es wurde bereits auf die auf der Homepage der Band befindlichen Informationen hingewiesen (Instrumentenbauer, Fotografen, Gewandhersteller). Diese Dinge weisen auf eine bereits sehr gut organisierte Szene hin, in der Bands bereits die Möglichkeit haben, sich ihre Instrumente zu bestellen, auf Festivals gebucht zu werden und die Integration in die Szene abgeschlossen ist, sobald man die „Hits“ des Mittelalters einstudiert hat. So einfach funktioniert natürlich auch diese Subkultur und das dazugehörige Business nicht, aber viele Dinge, die die Szene ursprünglich sehr „authentisch“ erscheinen ließen, sind mittlerweile nicht mehr als eine Art Geschäftsmodell, auch wenn die Musiker begeistert sind von den mittelalterlichen Melodien und ihr Handwerk beherrschen. Aber schon die Tatsache, dass zum Beispiel *Saltatio Mortis* mit dem zweiten Album ihre ursprüngliche Intention der Mittelalter-Rezeption für Heavy Metal Musik mit mittelalterlichen Elementen (und somit für die Kommerzialisierung ihrer Musik) aufgaben, spiegelt einen Trend wider. *Saltatio Mortis* halten sich weniger an wissenschaftliche Konventionen und stellen höchstens eine Gruppe mit mittelalterlichem Bezug dar. Sie stehen stellvertretend für viele solcher Gruppen, die mittelalterliche Elemente in ein neues Konzept einfließen lassen, das sich auch besser verkaufen lässt. Auch *Corvus Corax* haben mit *Tanzwut* ein ähnliches Projekt, das elektronische Elemente mit Heavy Metal und Mittelalter verbindet, trotzdem verfolgten sie aber mit *Corvus Corax* weiter geradlinig ihren musikalischen Weg und veränderten nicht das ursprüngliche Konzept. *Tanzwut* diente den Musikern als musikalische Abwechslung.

Dieser in der Analyse angestellte Vergleich zeigt auch eine Tendenz zur Gleichgültigkeit im Umgang mit historischen Quellen innerhalb der Mittelalter-Markt Szene. Die Kontrafaktur oder das mittelalterliche Original wird willkürlich verändert und angepasst. Melodien sind durch Ausgaben leicht zugänglich, werden vielleicht sogar einfach als Kopie von Gruppe zu Gruppe weitergegeben, man hört was die anderen Gruppen machen und bastelt sich als Band ein eigenes Repertoire. Das beweisen die vielen Stücke, die von jedem Ensemble interpretiert werden und auf dem jeweiligen Album oder

einem Sampler landen. Es wäre vielleicht möglich gewesen, „In taberna“ noch von einigen anderen Gruppen zu analysieren. Dies wäre aber nicht sehr sinnvoll gewesen, da das Ergebnis nicht anders ausgesehen hätte. Die Tendenz zur Gleichgültigkeit in Bezug auf historische Quellen ist offensichtlich. Dazu reicht ein Blick in die einschlägigen Magazine wie *Karfunkel*, *Miroque* oder *Sonic Seducer* aus. Das mittelalterliche Repertoire ist in dieser Szene eine Ware geworden. *Saltatio Mortis* haben das mit ihren Nachfolge-Alben nach „Tavernakel“ bewiesen, ebenso wie die Gruppe *Skalden* mit ihrer Interpretation von „In taberna“. Sie hielten sich zwar musikalisch mehr oder weniger an die Vorlage, wie alle Gruppen dieser Szene, verwendeten dann aber einen eigenen derben Text bzw. eine Variante der deutschen Übersetzung der Korth-Ausgabe und schufen eine Parodie auf die damals ernst gemeinte Mittelalter-Rezeption, wie sie *Corvus Corax* fabrizierte.

2.10. Freies Konzept

2.10.1. Carl Orff

2.10.1.1. Biographie

Carl Orff wurde 1895 in München geboren und starb ebendort am 29. März 1982. Schon als Kind versuchte sich Orff am Klavier, verwendete dieses aber mehr als Trommelbegleitung. Trommeln bekam er auch. Mit diesen begleitete er seine eigenen kleinen Erzählungen. Später kam eine Mundharmonika hinzu, auf der er mit Begeisterung spielte. Mit dem ersten Besuch am Oktoberfest in München sah er auch sein erstes Kasperltheater, von dem er sofort fasziniert war. Erste eigene Theaterimprovisationen folgten. Mit fünf Jahren bekam er von seiner Mutter den ersten Klavierunterricht. Besondere Faszination übte aber mit sechs Jahren das Marionettentheater auf ihn aus. Die Erinnerung an die gesamte Atmosphäre um das Theater herum beschäftigte ihn noch Jahre später. Zwei Jahre später erlebte er auch sein erstes Konzert. Gespielt wurde unter anderem die Kleine Nachtmusik von Mozart und die 1. Symphonie von Beethoven. Zurück blieb eine Euphorie, die ihn dazu verleitete, die gehörten Stücke zu lernen. Tonaufzeichnungen gab es für Orff ja als Kind noch nicht. Die erste Kombination von Musik und Theater stellte für Orff das Figurentheater des Großvaters dar, das noch aus dessen Kindheit stammte. Da sich die Figuren nicht bewegen ließen, richtete er seine Aufmerksamkeit auf

die Dekoration und „technische Einrichtungen‘ wie stürmische Meereswellen, bewegte, ziehende Wolken oder Gewitter mit entsprechender Musik und Geräuschen“¹⁴⁸.

Ab 1905 besuchte er das Ludwigs-Gymnasium. Schon zu dieser Zeit kaufte er sich regelmäßig Reclam-Hefte, die er intensiv studierte. Latein gehörte zu seinen Lieblingsfächern. Von 1907 bis 1912 besuchte Orff das Wittelsbacher-Gymnasium, wo er auch im Kinderchor sang. Durch seine hohe Sopran-Stimme erhielt er bald solistische Aufgaben, begleitete aber auch den Chor am Klavier oder an der Orgel. Auch im Schulorchester spielte Orff mit. Weiters nahm er in dieser Zeit auch Cello- und Paukenunterricht. Daheim schrieb er nun selbst Lieder und Duette. Während ihn die Musik privat sehr interessierte, war es in der Schule nur Griechisch und das Lesen von Homer, für das er sich begeistern konnte.

1909 sah er mit *Der Fliegende Holländer* seine erste große Oper. Ab diesem Zeitpunkt war er besessen von Musik. Regelmäßige Opernbesuche waren von nun an sein Lebensmittelpunkt, seine besten Lehrstunden waren das Partiturlesen während der Aufführungen. Seine Leidenschaft blieb nicht unbeobachtet. Er setzte sogar durch, sein Studium am Gymnasium abbrechen, um sich an der Akademie der Tonkunst zu bewerben, wo er auch 1912 aufgenommen wurde. Auch wenn sein Talent in der Familie erkannt wurde, so war der Großteil der Familie über die Schritte des jungen Orff entrüstet.

In dieser Zeit fiel ihm das *Hausbuch Deutscher Lyrik* von Avenarius in die Hände, das er unbedingt vertonen wollte. Auch für Nietzsche's *Zarathustra* konnte er sich begeistern. Musikalisch beschäftigte er sich mit einem größeren Liederzyklus. Die Texte dafür fand Orff in den Hochlandliedern von Karl Stieler – *Eliland, ein Sang vom Chiemsee*. Es kam zu einer halböffentlichen Aufführung. Zusätzlich wurde, mit Unterstützung des Großvaters, mit *Eliland, op. 12* sein erstes Liederheft gedruckt. Bald arbeitete er an einem dreiteiligen Chorwerk für Bariton, drei Männerchöre, Blasorchester, mehrere Klaviere und Schlagwerk: *Zarathustra*. Zu dieser Zeit war sein Vorhaben noch größer als sein Können. Er begann die *Harmonielehre* von Schönberg zu studieren. Vieles brachte sich Orff im Selbststudium und durch Experimentieren bei. Von der Akademie der Tonkunst war er nicht sonderlich begeistert. Er empfand sie als „konservativ und altväterlich“¹⁴⁹. Erlösung fand er in den Studienpartituren der Werke von Claude Debussy, die er bis ins kleinste Detail studierte. Der Stil von Debussy entsprach seiner eigenen Klangvorstellung. Durch

¹⁴⁸ Zitat Orff – siehe *Welttheater – Carl Orff und sein Bühnenwerk – Texte von Carl Orff aus der „Dokumentation*, hrsg. von Hans Jörg Jans, Tutzing 1996, S. 30.

¹⁴⁹ Zitat Orff – siehe *Welttheater*, S. 47.

Debussy ließ er sich auch für ein javanisches Gamelan-Ensemble begeistern. Fremde Klänge und *Pelléas et Mélisande*, das er als Meisterwerk empfand, inspirierten ihn zu einem eigenen Bühnenwerk. Auch das japanische Theater entdeckte er für sich. Das Exotische zog ihn magisch an und so wuchs die Idee heran, aus einem japanischen Theaterstück ein europäisches Musikdrama zu machen. Ihm war bewusst, dass er die japanische Vorlage durch seine Interpretation „zerstörte“ und gegen die japanische Theatertradition arbeitete, aber er wusste auch, dass auf diesem Weg etwas Neues entstehen konnte. Im Nachhinein sah er sein Experiment eher als Spiel mit dem Feuer. Auch in der Akademie, wo er Teile daraus vorspielte, stieß er auf Unverständnis.

Als nächstes verfasste er das Orchesterspiel *Tanzende Faune*, inspiriert von Darstellungen von Faunen und Satyrn. Auch dieses Stück wurde für unspielbar befunden. Für die Ideen bekam er dennoch Lob. Die *Im Treibhaus*-Gedichte dienten als Vorlage für die nächste Idee zu einem Bühnenstück für Musik und Tanz mit einem Lichtspiel ohne Handlung – eine Art Traumspiel. Geräusche spielten bei diesem Stück eine Rolle. Auch wenn er es gar nicht wollte, kamen nun Schönberg-Einflüsse zur Geltung.

1917 folgte ein Ausflug ins Theater. Orff dirigierte „Wie es Euch gefällt“ von Shakespeare (Musik: Hermann Zilcher) und wurde daraufhin Kapellmeister an den Münchner Kammerspielen. Ein Jahr später wurde er Kapellmeister am Nationaltheater in Mannheim und am Großherzoglichen Hoftheater Darmstadt. Dazwischen folgte eine Einberufung zum Kriegsdienst. Im Krieg wurde Orff an der Ostfront bei einem heftigen Artilleriebeschuss seiner Batteriestellung im Unterstand verschüttet. Ein zeitweiliger Gedächtnisverlust, schwere Sprachstörungen und eine Bewegungsgehemmtheit der ganzen linken Körperseite waren die Folge. Orff wurde daraufhin als kriegsunfähig erklärt. An Musik war vorerst nicht zu denken. Bald dirigierte er aber doch wieder und schrieb zum Lustspiel „Leonce und Lena“ von Georg Büchner neue Musik, für die er Teile seiner *Sommernachtstraum*-Musik verwendete.

1919 kehrte der Komponist nach München zurück und ein neuer Lebensabschnitt begann. Er wandte sich nun zeitgenössischer Literatur zu, die ihn inspirierte. Nach einer Reihe von Klavierliedern und zahlreicher Ideen wurde *Des Turmes Auferstehung* vollendet – ein Werk für zwei Männerchöre und ein aus Klavieren, Harfen und Orgeln zusammengesetztes großes Orchester. 1920 heiratete Orff die Sängerin Alice Solscher, ein Jahr später wurde seine Tochter Godela geboren.

2.10.1.2. Konzept

Ab 1920 lernte Orff bei Heinrich Kaminski. Durch Kaminski lernte er auch Curt Sachs kennen, der ihn ermutigte, sich mit Monteverdi auseinanderzusetzen. Sachs sah in Orff den geborenen Musikdramatiker. Der junge Komponist entdeckte daraufhin seine Verbundenheit zu Monteverdi und beschäftigte sich intensiv mit seinen Werken, speziell dem *L'Orfeo*. Bald entstand der Plan, dieses Werk für eine moderne Bühnenaufführung einzurichten. Schnell erkannte Orff aber auch die vielen Schwierigkeiten, die mit diesem Vorhaben verbunden waren. Bei der Neubearbeitung versuchte er dem originalen Klangbild möglichst nahe zu kommen, speziell im Hinblick auf die Aussetzung des Generalbasses. Die Uraufführung fand im April 1925 am Nationaltheater Mannheim statt und wurde zu einem großen Erfolg, den Orff vor allem Monteverdi selbst zuschreibt, „dessen Genie über alle Unzulänglichkeiten der Aufführung hinwegtrug“¹⁵⁰. Es folgten Neugestaltungen von Monteverdis *Lamento d' Arianna* und *Ballo dell' Ingrate*. Weiters entstand auch der Plan für eine Monteverdi-Festwoche, für die Bearbeitungen von Monteverdis *Poppea* und *Il ritorno d'Ulisse in patria* nötig waren. Man überlegte auch, Instrumentenbauer einzubeziehen, die für dieses Vorhaben alte Instrumente bauen bzw. wieder spielbar machen sollten. Leider verstarb der Initiator des Unternehmens (und gleichzeitig guter Freund von Orff), Ferdinand Wagner im Juli 1926 - und somit auch die Pläne. Dennoch führte Orff die Bearbeitungen noch weiter. Gleichzeitig begann er die Arbeiten an seinem *Schulwerk*, das eine *Entwicklung einer neuen, elementaren Musikerziehung*¹⁵¹ darstellte und 1930 veröffentlicht wurde. Anfragen verschiedener Bühnen führten zu einer zweiten Bearbeitung von *Orpheus*. Die Aufführung dazu fand im Oktober 1929 im Münchner Residenztheater statt und wurde ebenfalls ein großer Erfolg.¹⁵² Die *Orpheus*-Bearbeitung führte den Komponisten auch zu Rudolf von Ficker, der ihn bezüglich seiner Neufassung der *Poppea* ansprach. Er ermutigte ihn zu einer dritten Fassung der *Orpheus*-Partitur, die sich an den Freiheiten der *Poppea*-Bearbeitung orientieren sollte. Dies stellte für Orff die Rückkehr zu seiner „alten Liebe mit neuer

¹⁵⁰ Zitat Orff – siehe Welttheater, S. 78.

¹⁵¹ Siehe Welttheater, S. 111.

¹⁵² Das Werk wurde von nun an von einigen Bühnen in ihren Spielplan aufgenommen. Die erste konzertante Aufführung fand in einem Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien statt – ein überwältigender Erfolg laut Presse.

Begeisterung“¹⁵³ dar. Diese dritte Fassung wurde im Oktober 1940 in Dresden uraufgeführt.

Nachdem Orff sechs Jahre am *Schulwerk* gearbeitet hatte, unternahm er eine Reise nach Italien, die seine Musik wesentlich beeinflussen sollte. Nach Wochen am Gardasee besuchte er die „Grotten des Catull“¹⁵⁴ auf der Halbinsel Sirmione am Südende des Sees. Orff wurde auf das berühmte Distichon¹⁵⁵ von Catull aufmerksam. Diese Zeilen waren Musik für ihn und führten ihn zu den Catull Gedichten, zu dem er den Chor skizzierte. Bald entstand ein erster Zyklus. Nahezu alle Gedichte spiegelten ein Teil seines eigenen Lebens wider. Es folgte ein zweiter Zyklus mit Chören, die weiträumig konzipiert waren. Allerdings konnte Orff für keinen der beiden Zyklen prominente Chorleiter begeistern und es kam nur zu eher unbedeutenden Aufführungen.

Was Orff aber noch mehr begeisterte als zuvor die Catulli Carmina waren die Carmina Burana. Im Würzburger Antiquariatskatalog entdeckte er eher zufällig die Ausgabe von Johann Andreas Schmeller. Schon die ersten Verszeilen zu „O Fortuna“ und das dazugehörige Bild mit dem Rad der Fortuna machten ihn sprachlos. Sofort machte er sich an die Arbeit für ein neues Bühnenwerk mit Sing- und Tanzchören, im Kopf immer die Verszeilen und Bilder der Dichtung. Der Textaufbau wurde immer wieder überarbeitet, einzelne Strophen sogar in neue Zusammenhänge gebracht. Was die Musik betrifft, so war er sich schon bewusst, dass einzelne Gedichte in der Originalhandschrift „notiert“ waren, aber er konnte und wollte keine Studien diesbezüglich betreiben und ließ diese daher unberücksichtigt. Was mehr ins Gewicht viel bei seinen Überlegungen, war die Sprache und die Bilder, die die Dichtungen in ihm entstehen ließen. Orff skizzierte seine Ideen zur Musik und behielt das Konzept nur im Kopf. „Die Musik war in mir so fertig und lebendig, daß ich keiner Notenstütze bedurfte“¹⁵⁶. Beim Verlag war man von dem Vorhaben und den zu erwartenden Erfolg überzeugt. Was kritisch betrachtet wurde, war zum einen der lateinische Text, zum anderen war das Werk nicht abendfüllend.

Die Partitur war erst im Sommer 1936 fertig. Die Ideen zur Musik gehen bis zu den Anfängen seiner Tätigkeiten am *Schulwerk* zurück. Aus diesen Aufzeichnungen konnte er

¹⁵³ Zitat Orff – siehe Welttheater, S. 85.

¹⁵⁴ Ruinen einer Badeanlage aus spätrömischer Zeit.

¹⁵⁵ „Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris./nescio, sed fieri sentio et excrucior“ – siehe Welttheater, S. 112.

¹⁵⁶ Zitat Orff – siehe Welttheater, S. 120.

immer wieder Bausteine entnehmen. Für Orff war die statische Architektonik ein besonderes Stilmerkmal seiner Carmina Burana-Musik: sie bleibt ohne Entwicklung in ihrem strophischem Aufbau, die einmal gefundene musikalische Formulierung bleibt bei allen Wiederholungen gleich. Diese Wiederholungen beruhen auf der Knappheit der Aussage.¹⁵⁷ In der Partitur wollte Orff keine bindenden Hinweise für szenische Lösungen. Sein Plan war, mit verschiedenen Aufführungsstilen zu experimentieren.

2.10.1.3. Kontext

Die Aufführung gestaltete sich als schwieriges Unterfangen. Ursprünglich sollte das Werk im Rahmen des „Berliner Musikfestes“ im März 1937 uraufgeführt werden. Für Orff stimmten auch alle Rahmenbedingungen und Voraussetzungen, nur die mündlichen und schriftlichen Verhandlungen zogen sich so lange hin, sodass das Angebot einer Aufführung mit dem Lehrergesangsverein und der Philharmonie aus Dresden bevorzugt wurde. Auch diese Pläne zerschlugen sich - „...aber letzten Endes hätte eine konzertante Uraufführung das Werk doch falsch geprägt“¹⁵⁸ meinte Orff rückblickend. Schlussendlich war es Orffs Verlag, der mit Hilfe von Operndirektor Bertil Wetzelsberger (Frankfurt/Main) die Uraufführung für das Opernhaus in Frankfurt fixierte. Diese wurde für den 8. Juni 1937 angesetzt. Allerdings gab es auch in Frankfurt mehr Einwände als Begeisterung. Man empfand den lateinischen Text sogar als Provokation. Regie führte Dr. Oscar Wälterlin, Ludwig Sievert war für das Bühnenbild verantwortlich, Bertil Wetzelsberger, der sich von Anfang an für das Werk begeistern konnte, stand am Dirigentenpult. Schon bei der geglückten Generalprobe entstand für Orff der Eindruck, vielleicht sein größtes Werk geschaffen zu haben. „Alles was ich bisher geschrieben und Sie leider gedruckt haben, können Sie nun einstampfen. Mit den Carmina Burana beginnen meine gesammelten Werke“¹⁵⁹ sagte er zu seinem Verleger. Dieser Spruch sollte noch oft zitiert werden.

Die Aufführung wurde ein großer Erfolg, dennoch zogen mehrere große Bühnen ihre Angebote später wieder aus „fadenscheinigen Gründen“ zurück. Es stellte sich heraus, dass das Werk für „unerwünscht“ erklärt worden ist. Erst 1940 fand am Sächsischen Staatstheater Dresden eine weitere Aufführung statt. Im Jänner 1941 dirigierte Herbert von

¹⁵⁷ Vergleiche Welttheater, S. 121.

¹⁵⁸ Zitat Orff - siehe Welttheater, S. 122.

¹⁵⁹ Zitat Orff – siehe Welttheater, S. 122.

Karajan die Carmina Burana in Aachen. Hier wurde auf die Szene verzichtet und stattdessen dem Publikum die Texte ausgehändigt. 1942 folgte die Aufführung an der Wiener Staatsoper. Ebenfalls anwesend an diesem Abend war Richard Strauss, der Orff bat, ihm einen Klavierauszug der Carmina Burana zu übersenden.

Der Erfolg der Carmina Burana ließ verschiedene Bühnen nach einer Ergänzung für ein abendfüllendes Programm fragen. Nach einigen verworfenen Plänen kam Orff 1941 der Gedanke, aus den Catull-Chören etwas zu gestalten. Dafür musste er die Sätze ausbauen und dramatisieren, Solostimmen einfügen und weitere Gedichte aufnehmen und neu setzen. Für Orff waren die Chöre eine Grundlage für eine Madrigalkomödie. Die Catulli Carmina sollten von Tänzern dargestellt und von einem a-cappella-Chor gesungen werden. Zusätzlich verwendete er beim Chor des Rahmenspiels ein reines Schlagwerkorchester.¹⁶⁰ Am 6. November 1943 wurden die Catulli Carmina schließlich im Opernhaus Leipzig uraufgeführt – zusammen mit den Carmina Burana. Mehr dazu im folgenden Analyse-Teil.

2.10.1.4. Analyse

Die Besetzung¹⁶¹ zur Carmina Burana-Aufführung:

Vokalpartien: Sopran, Bariton, Tenor

Chor: Großer Chor, Kleiner Chor, Knabenchor

Orchester: 3 Flöten, 3 Oboen (auch Englisches Horn), 3 Klarinetten (verschiedene Stimmung, auch Bass Klarinette), 2 Fagotte, Kontrafagott, Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 5 Pauken, 1 Celesta, 2 Pianoforti, Violinen, Violincellos, Kontrabässe und Schlagwerk mit Glockenspiel, Xylophon, Kastagnetten und Trommeln.

Die Carmina Burana von Orff bestehen aus 25 Nummern, die zunächst ohne sichtliche Verbindung dargeboten werden. Analysiert man die einzelnen Stücke und deren Zusammenhang mit anderen Stücken eines Abschnitts genauer, so ergibt sich dennoch ein Handlungsfaden.¹⁶² In welchem Kontext das Stück „In taberna quando sumus“ steht, soll anhand des Gesamtaufbaus erklärt werden.

¹⁶⁰ Auch die Klaviere mit verschiedenen Anschlags- und Spieltechniken sind hier gemeint.

¹⁶¹ Siehe Welttheater, S. 203 bzw. Carl Orff, *Carmina Burana – Studienpartitur*, Mainz 1981, S. 94-111.

¹⁶² Auf die genaue Handlung wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen, da dies ein Thema für sich ist.

Es beginnt mit dem mächtigen „O Fortuna“, das in den Anfangstakten 150 bis 250 Musiker vereinen muss und daher für jede Aufführung eine große Herausforderung in Bezug auf das Innehalten und Beschleunigen und auf die Zäsuren darstellt. Orchester und Dirigent müssen bei diesem wohl bekanntesten Stück aus dem Werk *eins* werden. Zusammen mit „Fortune plango vulnera“ bildet „O Fortuna“ den Beginn-Teil *Fortuna Imperatrix Mundi*. Es folgt *Primo Vere*, der erste Hauptteil¹⁶³, *Uf dem Anger* bildet das zweite Kapitel¹⁶⁴ des ersten Hauptteils. Der zweite Hauptteil *In taberna* folgt mit den Stücken „Estuans interius“, „Olim lacus colueram“, „Ego sum abbas“ und „In taberna quando sumus“. Bei *Primo Vere* waren der Frühlingsbeginn, die Natur und auch der Tanz auf der Wiese die Themen. Mit *In taberna* wechselt der Schauplatz in das Wirtshaus. Die Themen, die in diesem Kapitel verarbeitet werden, sind das Leben auf der Straße bzw. außerhalb der Gesellschaft, das Glücksspiel und das Trinken. Da diese Themen eher eine Männerdomäne darstellen, werden die Stücke ausschließlich von Männern gesungen. *Cour d'Amours*¹⁶⁵ nennt sich der dritte und längste Teil, *Blanziflor et Helena* mit dem Stück „Ave formosissima“ und wieder *Fortuna Imperatrix Mundi* mit „O Fortuna“ bilden den Schluss.¹⁶⁶

Insgesamt kann Orffs *Carmina Burana* nicht als Oper gesehen werden, da es keine wirkliche Handlung gibt. Auch sind die Texte nach wie vor Gedichte und wurden auch nicht für die Aufführung umgestaltet. Allerdings baute Orff aus den Gedichten eine szenische Kantate, die für eine Aufführung auf einer Bühne gedacht war. Somit kann zwar jedes einzelne Stück als Kunstwerk betrachtet werden, dennoch ist jede Komposition Teil eines größeren Ganzen. Zusätzlich wurde das *Carmina Burana*-Werk zu einem Teil des dreigliedrigen Zyklus der *Trionfi* und somit ebenfalls wieder zu einem Teil eines größeren Werkes.¹⁶⁷

Nach der Uraufführung der *Carmina Burana* am 8. Juni 1937 verlangte man nach einer Verlängerung des Werkes, da die Aufführung mit 65 Minuten nicht in die

¹⁶³ Dieser Teil bestehet aus den Stücken „Veris leta facies“, „Omnia sol temporat“ und Ecce gratum“.

¹⁶⁴ Das zweite Kapitel des ersten Hauptteils besteht aus den Stücken „Tanz“, „Floret silva nobilis“, „Chramer, gip die varwe mir“, „Reie – Swaz hie gat umbe – Chume, chum geselle min – Swaz hie gat umbe“ und „Were diu werlt alle min“.

¹⁶⁵ Stücke: „Amor volat undique“, „Dies, nox et omnia“, „Stetit puella“, „Circa mea pectora“, „Si puer cum puellula“, „Veni, veni, venias“, „In trutina“, „Tempus est iocundum“, „Dulcissime“.

¹⁶⁶ Details zum Aufbau des Gesamtwerkes – siehe Susanne Gläß, *Carl Orff, Carmina Burana*, Kassel 2008.

¹⁶⁷ Siehe Gläß, S. 138.

Konvention des Konzertbetriebes passte. Dennoch veränderte Orff die ursprüngliche Form nicht mehr.¹⁶⁸ Statt die *Carmina Burana* zu erweitern hatte Orff die Idee, diese mit zwei anderen Werken zu kombinieren und zu einem dreigliedrigen Bühnenfestspiel auszubauen. Mit den „*Catulli Carmina*“ kam ein zweiter Teil hinzu, der „*Trionfo di Afrodite*“, der auf Gedichte von Catull und griechische Texte von Sappho und Euripides aufbaute, bildete den dritten Teil des „*Trionfi – Trittico teatrale*“. Die Uraufführung zum dazu fand am 14. Februar 1953 an der Mailänder Scala statt.

Orff vertonte alle sieben Strophen von „*In taberna quando sumus*“. Die Aufzählung wird durch den Einsatz von Trompeten zusätzlich akzentuiert. Generell findet die Betonung auf der unbetonten Zählzeit statt.¹⁶⁹ Dieser Offbeat verleiht dem Stück eine zusätzliche Dynamik. Das Stück endet in A-Dur und stellt damit, sowohl was Dynamik betrifft als auch durch die Durvariante, eine Verbindung zum Stück „*Estuans interius*“ dar, das in a-Moll steht. Diese zwei Stücke sollen eine Klammer bilden im *In taberna* – Abschnitt und wirken nicht nur dynamisch, sondern heben auch die Heiterkeit und Lebensfreude hervor. Speziell bei „*In taberna quando sumus*“ kommt dies bei der Textstelle *bibit herus, bibit hera* zur Geltung, die fast operettenhaften Charakter besitzt. Die Aufzeichnungen und Anmerkungen der Partitur belegen den lebhaften Charakter von „*In taberna quando sumus*“.¹⁷⁰ Am Anfang schreibt Orff über die Chorstimme „*sempre eccitato*“ – immer erregt, zu Beginn der letzten Strophe kommen die Worte „*subito molto stentato*“, mit denen er auffordert, das Tempo zu bremsen, mit „*sfrenato*“ (zügellos), „*selvaggio*“ (wild) und „*scatenato*“ (entfesselt) will er das Stück beendet sehen. Zusätzlich folgen Ausrufe des Chors. Wie schon erwähnt, besteht der Chor im gesamten *In taberna*-Abschnitt nur aus Männern. Der Gesang wirkt teilweise wie ein Sprechgesang. Dieses gedrängte Singen verleiht neben der Betonung auf dem Offbeat dem Stück die besondere Dynamik. Die Perkussionsgruppe ist ebenfalls am stärksten besetzt.¹⁷¹ Speziell bei den Ausrufen werden die Perkussionsinstrumente gleichzeitig eingesetzt. Der Lärm-Pegel ist hier im gesamten Werk am höchsten – was auch die Szenerie des Wirtshauses widerspiegeln soll. Die Authentizität liegt bei Orff daher im Ausdruck.

¹⁶⁸ Eine Überarbeitung fand 1952 für die Druckfassung der Partitur statt, wobei sich Orff dabei nur auf Kleinigkeiten im Text und Bezeichnungen beschränkte - siehe Gläß, S. 141.

¹⁶⁹ Siehe Gläß, S. 89.

¹⁷⁰ Siehe Carl Orff, *Carmina Burana – Studienpartitur*, Mainz 1981, S. 94-111.

¹⁷¹ Siehe Gläß, S. 91.

2.11. Gesamtfazit

Während sich bei den akademischen Ensembles vor allem die Klangästhetik unterscheidet, die Struktur der Vorlage aber eingehalten wird, ist es bei den Mittelaltermarkt-Gruppen genau umgekehrt. Sie unterscheiden sich musikalisch weniger voneinander, experimentieren aber mit der Struktur. Bei den Mittelaltermarkt-Gruppen spielt viel mehr der Zugang zum Repertoire eine Rolle und wie der Stoff verarbeitet wird. *Saltatio Mortis* diente die Interpretation von „In taberna“ vielmehr als Sprungbrett für ihre Karriere als der unbedingte Wille, sich dem Mittelalter zu nähern. Natürlich taten sie dies auch, doch schon das zweite Album zeigte, wie der Titel verrät, das „Zweite Gesicht“ der Band. Die *Skalden* haben durch ihr musikalisches Treiben (eher unbewusst) vielmehr für eine besondere Art der Mittelalter-Rezeption gesorgt – wenn man davon ausgeht, dass es auch den ungebildeten, trinkfreudigen Spielmann im Mittelalter gegeben hat, der Texte für sich anpasste und Melodien abgeschaut und nachgespielt hat. Die Weitergabe des Repertoires innerhalb der Mittelaltermarkt-Szene durch „Hören-Sagen“ und „Abschauen“ kann durchaus als eigene Form der Mittelalter-Rezeption angesehen werden. Warum sollten Spiel Männer sich nicht auf ihren Wegen musikalisch ausgetauscht haben? Ob die niedrigste Spielmannsschicht tatsächlich mit Dudelsack und Trommel in den Städten aufgespielt hat, bleibt dahingestellt. Laut Walter Salmen ist dies, wie bereits erwähnt, durchaus möglich. Abbildungen, die darauf hinweisen, gibt es. Wenn auch der Ansatz in Frage zu stellen ist, so vereint die Mittelaltermarkt-Gruppen zumindest die Klangästhetik – was die akademischen Ensembles, die sich streng an die Wissenschaft und Vorlage halten, nicht behaupten können. Wenn ein und dasselbe Stück von einem Ensemble nach einem Minnelied klingt, eine andere Einspielung den Charakter eines Tanzstückes hat, eine andere Interpretation eher einem „vornehmen höfischen Charakter“ entspricht, dann spiegelt das die wissenschaftliche Diskussion um den richtigen Ansatz wider. Es wird klar, wie vielseitig eine musikalische Mittelalter-Rezeption dadurch aussehen kann und wie sehr die Vorstellungen in Bezug auf eine mittelalterliche „Authentizität“ auseinandergehen. Das ist das eigentliche Problem. Die Divergenz zwischen Wissenschaft und Praxis gibt es eigentlich nicht wirklich, da die verschiedenen Theorien in der Praxis durchaus hörbar sind. Natürlich können Probleme bei der praktischen Umsetzung der Theorie auftreten, doch die ungelöste Problematik in Bezug auf die „richtige“ Mittelalter-Klangästhetik hat eher eine Divergenz *innerhalb der Praxis* zur Folge. Da es aber nicht nur einen bestimmten

Mittelalter-Klang gegeben haben kann, ist diese Tatsache nicht unbedingt negativ zu bewerten. Bei der Interpretation eines Stückes (eines bestimmten Repertoires) sollte es unter den Ensembles allerdings zu keinen großen Klangdifferenzen und Interpretations-Unterschieden kommen. Genau dies hat aber die Analyse der akademischen Ensembles ergeben. Die Diskussion, ob akademische Ensembles mit ihren Interpretationen näher am Mittelalter dran sind als nicht-wissenschaftliche Gruppen, hat sich mit der Analyse von „In taberna“ erübrigt. Seriöse Mittelaltermarkt-Gruppen betreiben genauso Quellenforschung wie akademische Ensembles auch und auch sie verfolgen einen bestimmten Ansatz, der sich im Klang widerspiegelt. Es kann daher nicht behauptet werden, dass akademische Ensembles ernstzunehmender sind als Mittelaltermarkt-Gruppen, solange die Vorstellungen in Bezug auf die Klangästhetik so auseinandergehen.

Wie nah akademische Ensembles, Mittelaltermarkt-Gruppen und Pop-orientierte Bands mit Mittelalterbezug beieinander liegen können, kann man anhand mehrerer Beispiele belegen. Die Vokalpartien von Catherine Bott und dem *New London Consort* wurden als Samples für die Studioproduktion des Pop-Projekts *Pilgrimage* verwendet. Das Album „9 Songs of Extasy“ wurde auf dem Klassik-Crossover-Label *Point Music* veröffentlicht. Die Texte stammen u.a. aus dem St. Martial- und Notre Dame-Repertoire.¹⁷²

Das 1985 von zwei Mozarteum-Absolventen (Sigrid Hausen und Michael Popp) gegründete Ensemble *Estampie* brachte mit ihren ersten zwei Alben „wissenschaftlich orientierte“, „gemäßigt akademische“¹⁷³ Musik hervor. Die Gruppe orientierte sich zunächst an Alter Musik und brachte später moderne Einflüsse mit ein und war fixer Bestandteil der Mittelaltermarkt-Szene. Seit Anfang der 1990er betreiben die beiden mit *Qntal* ein Nebenprojekt, das Alte Musik und Elektronik vereint und mit ihrer Musik nicht nur das Mittelaltermarkt-Publikum, sondern auch die „Gothic“-Szene anspricht. Das Repertoire: Troubadours, Trouvères, Minnesang, Carmina Burana, Hildegard von Bingen, Aaelard.¹⁷⁴

Ein weiteres Beispiel sind die Musik-Sampler des Magazins *Miroque*, die seit Mitte der 1990er jährlich erscheinen und dem Mittelaltermarkt-Publikum einen Querschnitt durch die Szene bieten sollen. Neben den Szene-Größen *Corvus Corax* sind auch Ensembles wie *Doulamans Vröudenton*, *Ougenweide* und *Estampie* auf den „Mittelalter,

¹⁷² Siehe Lug, *Übersetzte Zeit*, S. 178.

¹⁷³ Bezeichnung: Robert Lug – siehe *Übersetzte Zeit*, S. 174.

¹⁷⁴ Siehe Lug, *Übersetzte Zeit*, S. 174.

Barock, Gothic-Selection“-Sammlungen vertreten – ein friedliches Zusammenleben von akademischen Ensembles und Gruppen mit Mittelalter-Bezug.

Die „Musik des Mittelalters“ ist seit den späten 1980ern nicht mehr nur in Vortragssälen von Universitäten und Kulturinstitutionen beheimatet, sondern auch in der dunklen Gothic-Szene, auf Mittelalter-Märkten, auf Festivals und sie ist natürlich auch in einer breiten Auswahl in den CD-Regalen diverser Einkaufszentren und Plattenläden zu finden. Viele Gruppen, die sich nicht ausschließlich in den Dienst der Wissenschaft stellten, trugen dazu bei, dass Alte Musik auch für Nicht-Wissenschaftler interessant wurde. Es gibt mit Sicherheit den einen oder anderen Mittelaltermarkt-Besucher, der zu Hause im Regal ein Album eines akademischen Ensembles stehen hat und durch die Musik auch zu einem Konzertbesuch verleitet wurde. Umgekehrt wissen mittlerweile auch Musikwissenschaftler, wer *Corvus Corax* ist, auch wenn es vielleicht noch länger brauchen wird, bis diese Gruppe Gegenstand eines wissenschaftlichen Diskurses wird. Mit dieser Arbeit ist der erste Schritt getan.

Nicht nur den Ideen, Vorstellungen und Fantasien der Forscher und Musiker, die diese Art von Musik für uns hörbar machten, ist es zu verdanken, dass das musikalische Mittelalter in der Gegenwart so präsent ist. Auch die Hörer selbst trugen mit ihrer Bereitschaft für neue Klänge dazu bei. Diese Musik macht nun Sinn für uns, obwohl wir noch so wenig über diese Epoche und deren Klang wissen. Dennoch hat die Forschung in den letzten fünfzig Jahren viele Aufführungs-Ansätze und Strategien hervorgebracht und so eine neue Musiklandschaft geschaffen, obwohl es an Überlieferungen mangelt. Seit man sich mit dem musikalischen Mittelalter auseinandersetzt, rücken immer wieder neue Aspekte in den Mittelpunkt der Forschung. Mittlerweile scheint eine gewisse Stagnation eingetreten zu sein.¹⁷⁵ Was muss nun auf praktischer Ebene passieren, um Fortschritte auf diesem Forschungsgebiet zu erzielen? Wulf Arlt ist der Meinung: „Anregend für die Wissenschaft ist die ‚historische Praxis‘ vielmehr gerade dort, wo sie über das hinausgeht, was sich dem Zugriff des Historikers erschließt, wo die Wissenschaft den notwendigen, aber kontrollierten Sprung des Praktikers über die gesicherte Basis des Wißbaren hinaus in die Ganzheit der klanglichen Realisierung als Hinweis auf weitere Fragen wie einschlägige Quellen, aber auch als Denkanstoß ernst nimmt“¹⁷⁶. Die Analyse hat gezeigt, dass musikalisch viel möglich ist. Was tatsächlich der Wahrheit entspricht werden wir

¹⁷⁵ Die für diese Arbeit gelesene Literatur bestätigt diese Annahme.

¹⁷⁶ Zitat Wulf Arlt – siehe *Basler Jahrbuch*, S. 151.

vermutlich nie wissen. „...*Die Wahrheit* über das Mittelalter passte sich dem Wandel der Zeitströme an“¹⁷⁷ meint Andrea von Ramm.

Neben der historischen Praxis gäbe es aber noch andere Bereiche zu erforschen. Vielleicht wäre es möglich, Fragen in Bezug auf Publikumsreaktionen zu beantworten oder wie Musiker selbst ihre Musik und den Klang empfunden haben. Auch eine intensivere Forschung in Bezug auf die Klangästhetik der verschiedenen Regionen Europas wäre nötig, um weitere Forschungslücken im Bereich der Aufführungspraxis zu füllen. Die wichtigsten Fragen, die in Bezug auf diese Arbeit zu klären wären: Wie haben die verschiedenen sozialen Schichten der Spielmänner musiziert? Mit welchen Instrumenten? Welche Vorlagen hatten sie? Gab es einen Austausch? Wie wirkte sich die gesellschaftliche Hierarchie unter den Spielmannern aus? Antworten auf diese Fragen würden einige Authentizitäts-Debatten ausschließen. Ensembles könnten sich auf eine bestimmte Spielmannsschicht beziehen und die Interpretationen (Wahl der Instrumente, Tempo, Struktur, Ästhetik) würden nicht in dieser Art und Weise hinterfragt werden.

Die Wissenschaft sucht nach *einer* Lösung. Die Lösung liegt aber vielleicht darin, dass jeder Ansatz seine richtigen Elemente enthält. Vielleicht braucht es noch ein weiteres Jahrhundert, um ein paar Schritte weiterzukommen. Eine Ansammlung vieler kleiner musikalischer Mosaik-Steine ergibt auch irgendwann ein großes musikalisches Mittelalter-Bild.

¹⁷⁷ Zitat Andrea von Ramm, *Mittelalter-Sehnsucht?*, S. 281.

Literaturverzeichnis

Zu den Carmina Burana:

Carmina Burana: Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hrsg. von Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt am Main, 1987.

Carmina Burana: Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, hrsg. von Michael Korth, München 1979.

Carmina Burana.: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Vollständige Ausgabe des Originaltextes, hrsg. von Günter Bernt, München 1979.

Carl Orff, *Carmina Burana, Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis – Studienpartitur*, Mainz, 1981.

Faksimile-Ausgabe der Handschrift der Carmina Burana und der Fragmente Burana (Clm 4660 und Clm 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München, hrsg. von Bernhard Bischoff, München 1967.

Zur Mittelalter-Rezeption:

Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln, 2003.

Das Andere: Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Frankfurt am Main 1998.

Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000.

Daniel Leech Wilkinson, *The modern invention of medieval music – scholarship, ideology, performance*, Cambridge, 2002.

Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller, Hofheim, 2001.

Zur Historischen Aufführungspraxis:

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978.

Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis – Eine Einführung*, Darmstadt 1988.

Zum Spielmannswesen:

Der Spielmann im Mittelalter: Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck, 1983

Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

Zu Carl Orff:

Welttheater – Carl Orff und sein Bühnenwerk. Texte von Carl Orff aus der "Dokumentation", hrsg. von Hans Jörg Jans, Tutzing 1996.

Susanne Gläss, *Carl Orff, Carmina Burana*, Kassel 2008

Magazine:

Miroque – Lebendige Geschichte, Ausgabe II/2010, Oberhausen.

Miroque – Lebendige Geschichte, Ausgabe IV/2010, Oberhausen.

Homepage: <http://www.miroque.de/>

Karfunkel – Zeitschrift für erlebbare Geschichte, Reenactment und Histotainment, Ausgabe April-Mai 2010, Wald-Michelbach.

Homepage: <http://www.karfunkel.de/>

Sonic Seducer, Ausgabe April 2010, Oberhausen.

Aufsätze

Zu den Carmina Burana:

Walther Lipphardt, „Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts“, in: *Festschrift Heinrich Besseler*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1962, 101-127.

Walther Lipphardt, „Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12, hrsg. von Wilibald Gurlitt, 1955, 122-142.

Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg:

Susan Fast, „Days of Future Passed: rock, pop, and the yearning for the Middle Ages“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 35-57.

Annette Kreutziger-Herr, „Postmodernes Mittelalter. Musikalische Inszenierung von Alterität“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 153-187.

Stefan Morent, „'The music of Hildegard von Bingen in ist authenticity'?-Mittelalter-Rezeption im Spiegel der Aufführungspraxis“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 243-265.

Donald Graig, „Performance Practice and Fantasy“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 265-281.

Andrea von Ramm, „Wandel der Wahrheit. Mittelalter-Aufführungen: Eine persönliche Meinung und Bestandsaufnahme“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 281-289.

René Clemencic, „Mittelalter-Sehnsucht? Zur Aufführungspraxis einstimmiger weltlicher Musik aus dem Mittelalter“, in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 289-295.

Daniel Leech-Wilkinson, „Yearning for the sound of medieval music“ in: *Mittelalter-Sehnsucht?: Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning, Kiel 2000, S. 295-319.

Das Andere: Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts:

Britta Sweers, „Das Andere im Eigenen entdecken – musikethnologisches Denken in der historischen Musikwissenschaft“, in: *Das Andere: Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr, Frankfurt am Main 1998, S. 145-164.

Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart:

Robert Lug, „Minnesang zwischen Markt und Museum“, in: *Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller, Hofheim, 2001, S. 117-191.

Olav Roßbach, „Alte Musik und Neosakralisierung“, in: *Übersetzte Zeit – Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller, Hofheim, 2001, S. 191-237.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis:

Wulf Arlt, „Einführung“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 11-19.

Thomas Binkley, „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters – ein Werkstattbericht“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 19-77.

Habib Hassan Touma: „’Was hätte Ziryāb zur Aufführungspraxis mittelalterlicher Gesänge gesagt’“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 77-95.

Joseph Kuckertz, „Struktur und Aufführung mittelalterlicher Gesänge aus der Perspektive vorderorientalischer Musik“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 95-111.

Hans Oesch, „Zwei Welten – Erste Gedanken und Fragen nach der Begegnung mit andalusischer Musik aus Marokko“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 131-137.

Wulf Arlt, „Ausblick“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Band I - 1977*, hrsg. von Wulf Arlt, Winterthur, 1978, S. 147-153.

Verzeichnis der Gruppen

Philip Pickett – New London Consort:

<http://www.philippickett.com/>

Quelle: Album: New London Consort, *Carmina Burana Vol. II*, Decca Medieval Series.

René Clemencic – Clemencic Consort:

<http://www.clemencic.at>

Quelle: Album: Clemencic Consort, *Codex Buranus-Original Version*, Oehmsclassics.

Doulamans Vröudenton:

<http://www.altemusik.net/Dulamans-Home.htm>

<http://www.altemusik.net/>

Quelle: Album: Doulamans Vröudenton, *Minnesänger in Österreich – Von den Carmina Burana bis Oswald von Wolkenstein*, Domino Recording.

Artefactum:

<http://www.artefactummusicantigua.com/>

Label: Pressemappe: <http://www.zanfonamovil.com/zanfona/home/prehome.seam>

Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=_7DMcG3UCY0&feature=related

Album: Artefactum, *De la taberna a la Corte – Carmina Burana, cantigas y danzas*, Zanfoñamovil.

Arany Zoltán:

<http://www.aranyzoltan.hu/>

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=zNLoti4sjlI&feature=related>

Album: Arany Zoltán, *The last of the troubadours*, Eigenverlag.

Corvus Corax:

<http://www.corvuscortex.de/>

<http://www.cantusburanus.net/>

Label: <http://www.picamusic.de/>

Quelle: Corvus Corax, *Live auf dem Wäscherschloß*, Pica Records. (Live-Version)

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=yHgFluNDado> (Studio-Version)

Saltatio Mortis:

<http://www.saltatio-mortis.com/>

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=m1WZxg7bs4o>

Album: Saltatio Mortis, *Tavernakel*, Napalm Records.

Skalden:

<http://www.skalden.de/>

Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=CAoFGTB1nAg&feature=related> (Live)

Quelle: Hörprobe auf www.skalden.de

Album: Skalden, *Furor Teutonicus*, Eigenverlag.

La Reverdie:

Album: La Reverdie, *Carmina Burana – Sacri sarcasmi*, Arcana.

<http://www.lareverdie.com/>

Ougenweide:

<http://www.ougenweide.eu/>

Bildnachweis

S. 40: Faksimile von „In taberna quando sumus“ (CB 196) aus:

Faksimile-Ausgabe der Handschrift der Carmina Burana und der Fragmente Burana (Clm 4660 und Clm 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München, hrsg. von Bernhard Bischoff, München 1967, fol. 88r-v.

S. 42: Melodievorlage von „In taberna quando sumus“ (CB 196) aus:

Carmina Burana: Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, hrsg. von Michael Korth, München 1979, S. 127-128.

Abstract

Ziel der Diplomarbeit „Phänomene der Carmina Burana-Rezeption im 20./21. Jahrhundert“ ist, anhand des vielleicht bekanntesten Stückes aus dem Codex Buranus, dem „In taberna quando sumus“ (CB 196), die Vielseitigkeit einer heutigen musikalischen Mittelalter-Rezeption zu veranschaulichen. Dabei werden die „In taberna“-Interpretationen von fünf akademischen Ensembles, drei Mittelaltermarkt-Gruppen und die Vertonung von Carl Orff analysiert und verglichen. Die Gruppen werden zunächst in einer kurzen Biographie vorgestellt, dann wird das Konzept des jeweiligen Ensembles/Künstlers erklärt, welcher Ansatz bei einer Einspielung verfolgt wird, in welcher Form das Stück zu welcher Aufführungssituation präsentiert wird und natürlich mit welchen Mitteln versucht wird, ein „authentisches“ musikalisches Bild des Mittelalters zu kreieren. In Bezug auf die jeweilige Einspielung erfolgt die Analyse nach den Kriterien *Charakteristik* (Rhythmus, Dynamik, Instrumente), *Struktur* und *Ästhetik*. Um die Analyse nachvollziehen zu können, wird in einer längeren Einleitung die Problematik einer historischen Aufführungspraxis veranschaulicht und verschiedene Ansätze vorgestellt, die alle ein Ziel haben: der Musik des Mittelalters so nah wie möglich zu kommen. Die Schwierigkeiten liegen dabei oft in der praktischen Umsetzung der Theorie. Sogenannte Mittelaltermarkt-Gruppen werden mit ihrem Ansatz, im Gegensatz zu akademischen Ensembles, vom wissenschaftlichen Diskurs ausgeklammert. Diese Gruppen ahmen den Spielmann des Mittelalters nach und interpretieren das musikalische Mittelalter mit lauten Dudelsäcken und Trommeln und stellen durch ihre Musik und ihrem Image eine ganz eigene Art der musikalischen Mittelalter-Rezeption dar, die wissenschaftlich aber nicht gesichert.

Das Ergebnis der Analyse dieser Arbeit ergab folgendes Bild: während die akademischen Ensembles, die sich auf die Wissenschaft berufen, große Unterschiede in Bezug auf die Klangästhetik aufweisen, bilden die Mittelaltermarkt-Gruppen zumindest musikalisch eine Einheit. Die Divergenz zwischen Theorie und Praxis, wie sie in der Wissenschaft dargestellt wird, gibt es eigentlich nicht. Man kann die verschiedenen Ansätze, die von der Theorie entwickelt wurden, durchaus in der Praxis heraushören. Das Problem liegt im „Authentizitäts-Gedanken“. Die auseinandergehenden Klangvorstellungen in Bezug auf die Musik des Mittelalters ergeben unter den akademischen Ensembles, trotz Benutzung der gleichen Text- und Melodievorlage, ein vielseitiges musikalisches Bild des Mittelalters.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Geburtsdaten	1. Mai 1979, Graz
Staatsbürgerschaft	Österreich
Religion	o.B.
Familienstand	ledig

Ausbildung

Ab WS 2011 – Doktoratsstudium an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Historische Aufführungspraxis, Aufführungspraxis antiker und mittelalterlicher Musik.

- 2007 - 2011 Universität Wien - Studium der Musikwissenschaft, Nebenfächer: Klassische Philologie, Vergleichende Literaturwissenschaft und Romanistik.
- Abschluss TEFL - Examen (Teaching English as a foreign language)
- 2001 – 2005 diverse Spanischkurse (Univ. und Institute)
- 2000 – 2001 Cambridge Business Certificate
- 1998 – 2000 Berufsreifeprüfung VHS Stöbergasse, Wien
- 1996 – 1998 Handelsakademie, Handelsschule Hetzendorf, Wien
- 1993 – 1996 Handelsakademie, Mödling
- 1989 – 1993 Bundesrealgymnasium Keimgasse, Mödling
- 1985 – 1989 Volksschule in Laxenburg

Berufliche Tätigkeiten

- 11/2005 – 08/2007 – Korrespondent bei Construct Data Verlag AG
- 06/2005 – 08/2005 – Activity Leader für Step Language Services
- 03/2005 – 11/2005 – Englischlehrer für Canterbury English Institute in Madrid, Spanien
- 07/2003 – 11/2004 – Anzeigengestaltung bei Construct Data Verlag AG
- 10/2001 – 09/2002 – Customer Service bei Pioneer Investmens in Dublin, Irland
- 10/1999 – 09/2001 – Kundendienst Data Austria
- 10/1998 – 10/1999 – Zivildienst