

Martin Clauss, Christian Jaser, Gesine Mierke (Hg.)

Medialisierung des Ephemeren

Dimensionen des Akustischen in Texten, Bildern
und Artefakten des Mittelalters



böhlau

SONUS MEDIÆVALIS



Sonus mediaevalis

Klangkulturen des Mittelalters/Sound Cultures of the Middle Ages

Herausgegeben von

Therese Bruggisser-Lanker, Martin Clauss, Gesine Mierke und Heike Schlie

Wissenschaftlicher Beirat

Christian Freigang, Andrea Gottdang, Frank Hentschel, Michael Klaper,
Tino Licht, Harald Müller und Markus Stock

Band 1

Das Mittelalter war durch das vielschichtige Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit geprägt. Dem Produzieren und Rezipieren von Klängen sowie ihrer Medialisierung in Bild und Text kam deshalb eine besondere Bedeutung zu. Kulturwissenschaftliche Forschungen betonen dabei die Bedeutung auditiver und akustischer Phänomene für unser Verständnis dieser Epoche.

Die Reihe „Sonus mediaevalis“ bietet eine fächerübergreifende mehrsprachige Plattform, die sich mit den Klangkulturen des Mittelalters auseinandersetzt. Sie ist interdisziplinär ausgerichtet, was sich in der Zusammensetzung des Herausgeber:innen-Gremiums und des wissenschaftlichen Beirats sowie in einem weiten Verständnis der behandelten Themen und Zugänge widerspiegelt. „Sonus mediaevalis“ berücksichtigt sowohl ästhetisch gestaltete Klangkompositionen als auch Alltagsgeräusche, sinnesgeschichtliche Analysen und rezeptionsästhetische Ansätze, die sich auf Texte, Bilder, Notationen, Artefakte, Architekturen und vieles mehr beziehen.

Martin Clauss / Christian Jaser / Gesine Mierke (Hg.)

Medialisierung des Ephemeren

Dimensionen des Akustischen in Texten, Bildern und
Artefakten des Mittelalters

BÖHLAU

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2026 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink,
Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen
Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Jubal der Erfinder der Musk, Jans Enikel „Weltchronik“, München, BSB, Cgm 250,
fol. 6vb.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: le-tex publishing services, Leipzig
Druck und Bindung: CPI books, Ulm
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-412-53369-4

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Medialisierungen des Akustischen als interdisziplinäres Forschungsfeld	7
<i>Johannes Helmrath</i> <i>Soundscapes</i> . Die Stimme der Redner, vornehmlich auf Versammlungen des späten Mittelalters	49
<i>Jan-Friedrich Missfelder</i> <i>Pfiffen, orenblasen und schwetzen jm chor</i> . Klang und Gesellschaft bei Sebastian Brant	87
<i>Michael Grünbart</i> Mächtiger Klang und materielle Manifestation. Akklamationen und die akustische Durchdringung des Alltags vom 4.–12. Jahrhundert	115
<i>Boris Gübele</i> Gefährliche Stimmen? Lautstarke Kommunikation im Umfeld der Mailänder Pataria	129
<i>Tino Licht</i> Passionsbuchstaben. Zur Frage ihrer ältesten Handschriftenüberlieferung . . .	155
<i>Martin Clauss</i> Zur Belliphonie der Schlacht von Hastings. Medialisierung von Kriegslauten in den „Gesta Guillelmi“ und auf dem Teppich von Bayeux	167
<i>Christoph Schanze</i> Minne als vertexteter und verschrifteter Klang. Zum medialen Status der mittelhochdeutschen Minnesang-Überlieferung und ihrer präsenten Klanglichkeit	189
<i>Almut Schneider</i> <i>verr uz der himel kore</i> . Zur Musik der Engel in deutschen Texten des Mittelalters	215

Gesine Mierke

Klangkunstwerke. Zur Metapher des Schmiedens in der Literatur des
Mittelalters 235

Christian Jaser

Kakophonie, Schofarblasen und das Schweigen der Glocken. Zur akustischen
Dimension religiöser Exklusionsstrafen im Mittelalter 259

Margret Scharrer

Höfische Räume im Ritual gestalten. Burgunds Eliten als Tänzer, Musiker,
Sänger und Sprecher 279

Antje Sablotny

Das Heilige Land mit der Stimme sehen. Singen, erleben und erzählen in Felix
Fabris „Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti Peregrinationem“ .. 305

Joanna Olchawa

Predigtauscher und bellende Hunde. Figürliche Manifestationen des
ephemeren Hörens und Sprechens an Kanzeln um 1500 331

Einleitung: Medialisierungen des Akustischen als interdisziplinäres Forschungsfeld

1. Zum Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“ und zum Sammelband (Martin Clauss)

Seit 2021 fördert die Deutsche Forschungsgemeinschaft das Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“. In diesem Rahmen tauschen sich Mittelalterforscher:innen verschiedener Disziplinen darüber aus, wie sich akustische Dimensionen des Mittelalters für kulturwissenschaftliche Forschungen erschließen lassen.¹ Ausgangspunkt hierfür ist zunächst eine Hinwendung etlicher Fächer zu Themen und Fragen rund um die Akustik und das Hören, was unter dem Schlagwort *acoustic turn* subsumiert wird.² Die titelgebende Lautsphäre ist die Übersetzung des von einem der Begründer der *sound studies*, Murray Schafer, geprägten Begriffes *soundscape*³ *Sound* wird dabei bewusst deutungsoffen und möglichst breit mit „Laut“ übersetzt, um so zu verdeutlichen, dass alle Arten von akustischen Phänomenen adressiert und keines per se ausgegrenzt werden soll. Das Netzwerk und der vorliegende Sammelband wollen Laute von der höfischen Musik bis zum Glockengeläut, von klirrenden Schwertern der Heldenepik über den Lärm der Stadt bis zu den vielfarbigem Klängen des *locus amoenus* in die Untersuchung einbeziehen. Alle Laute müssen in ihre historischen Deutungsrahmen eingeordnet werden und stehen damit nicht gleichberechtigt neben-, sondern in Beziehung zueinander.

1 Vgl. www.lautsphaeren.de (letzter Zugriff: 2.9.2024). Für die Mitarbeit und Unterstützung bei der Tagungsorganisation und der Arbeit am Sammelband danken wir Ricarda Rausch und Katja Seyffert-Weiß (beide TU Chemnitz).

2 Vgl. etwa Meyer, Petra Maria (Hg.): *Acoustic Turn*, München 2008.

3 Vgl. Schafer, Raymond Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994 und die deutsche Übersetzung ders.: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, übers. v. Sabine Breitsameter, Mainz 2010. Schafer hat *soundscape* ursprünglich im Kontext einer akustischen Ökologie und eng verbunden mit einem Verständnis von Lärmbelastung in der Moderne konzeptualisiert. Dieser Zugang und das Anlehnen an einen statischen Landschaftsbegriff sind Kernpunkte diverser Kritiken an dem ursprünglichen Konzept. Vgl. dazu etwa Breitsameter, Sabine: *Soundscape*, in: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018, 89–95, hier 93.

Scape wird nicht als Landschaft, sondern als „Sphäre“ wiedergegeben.⁴ Damit wird weniger das betrachtend Abstrakte, sondern der fluide Konstruktcharakter betont, wie er dem Lautlichen aufgrund seiner Dynamik inhärent ist. Lautsphären existieren nicht als konstante Entitäten, sondern werden als soziale Wirklichkeiten beständig (neu) geschaffen. Somit stehen nicht als unveränderlich gedachte Lautereignisse im Zentrum der Analyse, sondern diverse und divergente Raumkonstruktionen.⁵

Die Kategorie der Lautsphäre ist auf unterschiedliche Räume und Konzepte von Räumlichkeit anwendbar und umfasst Gebäude ebenso wie Siedlungsformen, mediale, soziale oder performative Räume; hinzu kommen fiktive und imaginierte Räume. Verschiedene Lautsphären sind dabei nicht immer trennscharf voneinander abgrenzbar, weder im akustischen noch im konzeptionellen Sinne. Sie können sich überlagern oder gegenseitig bedingen, wobei ihre Ausgangspunkte sehr verschieden sein können: einzelne Lautgeber (Glocke, Stimme, Instrument), soziokulturelle Gegebenheiten (Gebet, Gerichtsverhandlung, Adventus) oder der analytische Zugriff der Forschung (Mittelalter, Gender). Der Vorzug dieses deutungsoffenen und anschlussfähigen Verständnisses von Lautsphäre liegt in der analytischen Fokussierung auf das Akustische in unterschiedlichen Konstellationen.

Produktion und Rezeption von Lauten sind immer auch als soziale Handlungen zu verstehen, die von sehr unterschiedlichen Kontexten beeinflusst wurden, welche die mediävistische Lautsphärenforschung historisieren und einordnen möchte. Es geht dabei oftmals nicht um die Laute an sich, etwa im Sinne einer Klangrekonstruktion, sondern um die Bedeutungen, die der Produktion und der Rezeption jeweils zugeschrieben werden. Historische Lautforschung zielt nicht auf physikalische Beschreibungen, sondern auf soziokulturelle Ausdeutungen. In diesem Sinne ist „laut“ keine Frage von Dezibel, sondern von Zuschreibung.⁶ Wichtige Kategorien sind in diesem Kontext Hörwissen bzw. -erfahrung, über die sich historische *sound studies* der soziokulturellen Bedeutungen annähern, welche verschiedenen Lauten

4 Einleitung und Sammelband sind nicht von der Bemühung um eine vereinheitlichende (und einengende) Terminologie geleitet, sondern dem Potenzial offener Definitionen und Begrifflichkeiten verpflichtet. In diesem Sinne betonen verschiedene Beiträge unterschiedliche Aspekte grundlegender Termini und Kategorien, was u. a. mit sich bringt, dass das englische *soundscape* unterschiedlich ins Deutsche übertragen wird, so etwa als „Klanglandschaft“. Vgl. dazu etwa Werner, Hans-Ulrich: Von der Soundscape-Ökologie zur Soundscape-Kompetenz. Klanglandschaft als Erfahrungsfeld und als „Anstiftung zum Hören“, in: Frauke Hefß / Jürgen Terhag (Hg.): *Bach – Bebop – Bredemeyer. Sperriges lebendig unterrichten*, Oldershausen 2008, 85–103.

5 Vgl. hierzu Clauss, Martin: Klangräume des Mittelalters. Zusammenfassung und Ausblick, in: Nikolas Jaspert / Harald Müller (Hg.): *Klangräume des Mittelalters*, Ostfildern 2023, 373–387, hier 377.

6 Vgl. hierzu Müller, Harald: Lärm vor Dezibel. Bausteine einer Semantik der Klänge, in: Jaspert / Müller (Hg.): *Klangräume* (Anm. 5), 347–369.

in unterschiedlichen Kontexten zugeschrieben werden. Dabei wird – im Sinne der vom Anthropologen Steven Feld entwickelten Kategorie der Akustemologie – Hören als veränderliche Praxis verstanden, in der abhängig von Zeit, Situation und Ort Verständnis kreiert wird.⁷ Diese situativ-dynamisierende Konzeption von Hören lässt sich auch auf die Produktion von Lauten und auf alle Formen ihrer Rezeption – auch jenseits des Hörens – übertragen. Beide Aspekte des Akustischen, die Lautproduktion und die -rezeption sind soziale Handlungen, die von historisch und situativ veränderlichen Vorstellungen getragen werden. Diese stehen im Fokus des Netzwerkes „Lautsphären des Mittelalters“.

Zeichenhaft steht das Läuten der Glocken im Logo des Netzwerks für diese Forschungsperspektiven (Abb. 1): Es ist an eine Randzeichnung in den „*Historia Anglorum*“ des Matthäus von Paris († 1259) angelehnt und zeigt zwei Hände, die über Seile zwei Glocken zum Schwingen und Klingen bringen.⁸

Das Logo steht beispielhaft für die Tatsache, dass alle mittelalterlichen Laute, Klänge und Geräusche verklungen und der mediävistischen Forschung nur über verschiedene Medien zugänglich sind, was im Folgenden als Medialisierung bzw. medialisierte Klänge bezeichnet wird. Matthäus von Paris erzählt im Text von der Aufhebung des Interdikts über England im Jahr 1214, indem er auf zwei lautliche Phänomene verweist, mit denen die große Freude durch das ganze Königreich verkündet wurde: Die Glocken wurden geläutet und die Hymne „*Te deum laudamus*“ gesungen: „*pulsato classico et decantato hymno, Te Deum laudamus*“.⁹ Am Rand dieses Eintrages findet sich die Zeichnung der schwingenden Glocken. Das Läuten der Glocken wird also einmal in textlicher und einmal in bildlicher Form erzählt. Die textliche Erzählung bezieht sich auf die Ebene der *Histoire* (Handlungsebene), die dem Glockenklang eine soziale Funktion am Ende des Interdikts zuweist.¹⁰ Die Erzählung fällt dabei denkbar knapp aus und liefert keinerlei Details zum Klang selbst (Tonhöhe, Lautstärke, Dauer), zum Vorgang der Klangproduktion (Art des Glockenschlagens) oder zu Klangproduzenten (Größe, Anzahl, Art der

7 Vgl. hierzu etwa Feld, Steven: Akustemologie, in: Morat / Ziemer (Hg.): *Handbuch Sound* (Anm. 3), 2–7.

8 Vgl. www.lautsphaeren.de (letzter Zugriff: 5.12.2025). Zur Randzeichnung vgl. Lewis, Suzanne: *The Art of Matthew Paris in the „Chronica majora“*, Cambridge 1987, 184 und Weiss, Miriam: Akustische Phänomene in den *Chronica maiora* des Matthaeus Parisiensis. Eine Spurensuche, in: Martin Clauss / Gesine Mierke / Antonia Krüger (Hg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), Köln 2020, 95–111, hier 100 (mit weiterer Literatur).

9 *Matthaei Parisiensis: Monachi Sancti Albani, Historia Anglorum, sive, ut vulgo dicitur, historia minor*, Bd. 2: 1189–1245 (*Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores* 44, 2), hg. v. Frederic W. Madden, London 1866, 149: „*et factum est gaudium magnum per totum regnum, pulsato classico et decantato hymno, Te Deum laudamus.*“

10 Vgl. zur Medialisierung von Lauten in Texten das Essay von Gesine Mierke ab S. 23.



Abb. 1: Logo des DFG-Netzwerkes
„Lautsphären des Mittelalters“

Glocken oder Angaben zur Person, welche die Glocken zum Klingen bringt).¹¹ All diese Informationen sind für den narrativen Kontext und die Darstellungsabsicht nicht relevant und treten hinter der sozialen Funktion zurück, welche den Kirchenglocken im Kontext des Interdikts zukam.¹² Das gilt auch für die bildliche Darstellung, auch wenn diese mehr Aufwand betreibt, um den Moment der Klangproduktion zu kommunizieren; durch verschiedene Details (schwingende Glocken und Glockenklöppel, unterschiedliche Position der beiden Glockenjoche und der beiden Hände an den Glockenseilen) wird die Bewegung als essentieller Teil der

11 *Classicum* bezeichnet das Geläut mehrerer oder aller Glocken. Vgl. den Eintrag „*classicum*“, in: *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, hg. v. Jan F. Niermeyer, Leiden / New York / Köln 1997.

12 Vgl. hierzu den Beitrag von Christian Jaser in diesem Band, ab S. 259. So wie das Ende des Interdikts mit dem (Wieder)Erklingen der Glocken markiert wird, verdeutlicht in den „*Chronica Maiora*“ eine nicht-schwingende Glocke mit ruhendem Glockenseil den Anfang des Interdikts. Vgl. hierzu Weiss: *Akustische Phänomene* (Anm. 8), 99–100 oder Lewis: *Art* (Anm. 8), 184.

Erzeugung des Klangs einer Kirchenglocke ins Bild gesetzt.¹³ Die Klöppel berühren die Schlagringe der Glocken, womit der Moment der Klangerzeugung nach der Anläutphase gezeigt wird. Damit werden im Bild mehr Details zu den Glocken greifbar, ohne dass sich diese mit spezifischen Instrumenten oder einer Lokalität in Verbindung bringen ließen. Ähnlich wie in der textlichen Erzählung stehen die Glocken im Bild stellvertretend für eine spezielle Art von Klangproduktion und ihre Bedeutung im Kontext der Kirchenstrafe.¹⁴ Das erklärt auch, warum beide Formen der Darstellung sich auf die Klangproduktion konzentrieren und dessen Rezeption unkommentiert lassen bzw. implizit miterzählen. Bildliche und textliche Medialisierung folgen der gleichen Narrationslogik und kommunizieren bei allen darstellerischen Unterschieden den Laut der Kirchenglocken im Kern ähnlich. Hier wird deutlich, dass Klänge durch Texte und Bilder medialisiert werden konnten, wobei die Form der Medialisierung vom Medium und vor allem vom narrativen Setting bestimmt wurde. Auch wenn sich verschiedene Disziplinen auf unterschiedliche Medien spezialisieren, zeigt das Beispiel der „*Historia Anglorum*“, dass eine einseitige Verengung auf eine Form der Medialisierung einer Überlieferungssituation nicht gerecht wird, die Klänge in Wort und Bild (und etliche andere Formen) setzt. In diesem Sinne sind das Netzwerk und dieser Sammelband einem multi- und interdisziplinären Ansatz verpflichtet.

Jede historische Lautforschung ist mit einem Problem konfrontiert, das sich aus der Struktur des Akustischen und den technischen Möglichkeiten seiner Aufzeichnung ergibt.¹⁵ Laute sind grundsätzlich ephemere, weil sie aus einer Dynamik des Er- und Verklingens bestehen, die erst in einer spezifischen Rezeptionskonstellation manifest wird. Damit sind sie weder beliebig reproduzierbar noch wiederholt erfahrbar. So betont die Geschichte des Hörens zu Recht, dass historische Laute nur mehr indirekt erschließbar sind und uns lediglich als Resultat eines Transformations- und zum Teil Abstraktionsprozesses zugänglich sind, der sich idealtypisch zwischen dem Laut und seiner medialen Repräsentation abspielt. Ist ein Laut einmal verklungen, ist nur dessen Repräsentation fassbar, etwa in Form von Texten, Bildern, Notationen oder Artefakten. Folglich müssen die Annahmen einer Geschichte

13 Zur Kirchenglocke und ihren Bestandteilen vgl. Kramer, Kurt: Art. „Glocke. A. Okzident. VI. Die Glocke als Musikinstrument“, in: *Lexikon des Mittelalters* 4 (1989), 1499.

14 Vgl. zur Medialisierung von Lauten in Bildern das Essay von Daniela Wagner ab S. 41. Hier wird auch deutlich, dass es sich damit mehr um die Darstellung eines Klangereignisses als des Klangs selbst handelt.

15 Vgl. zu den Möglichkeiten der Lautaufzeichnung den Beitrag von Johannes Helmrath in diesem Band, ab S. 49. Ausgehend von der Entwicklung des Phonographen bieten sich in der Moderne verschiedene Möglichkeiten der Lautaufzeichnung und -wiedergabe. Diese verändern die Ausgangslage für die Lautforschung fundamental, weil Laute so speicherbar und reproduzierbar werden. Fragestellungen rund um soziokulturelle Rahmungen von Lautproduktion und -rezeption sind davon aber zunächst grundsätzlich unberührt.

des Hörens um Erkenntnisse der Musik- und Literaturwissenschaften sowie der Kunstgeschichte erweitert werden. Diese verweisen zum einen auf die mittelalterlichen Vorstellungen von Musik und vom Hören, welche etwa die modernen Unterscheidungen zwischen Klang und Geräusch verschwimmen und die Musik auch als funktionalen Teil eines außerweltlichen Dialogs erscheinen lassen.¹⁶ Die Kunstgeschichte behandelt u. a. die klangliche Dimension bildlicher Darstellungen und rückt im Sinne der auch von anderen Disziplinen eingeforderten Multisensorik die Verschränkung von Visuellem und Auditivem in den Mittelpunkt. Die Literaturwissenschaften machen deutlich, dass das Gehörte keineswegs der einzige Bezugsrahmen für akustische Beschreibungen ist und dass die Texte selbst über eine akustische Dimension verfügen. In diesem Sinne will Lautsphärenforschung dieses Bandes mehr sein als eine Adaption der Geschichte des Hörens für das Mittelalter.

Die erste vom Netzwerk organisierte Fachtagung war der „Medialisierung des Ephemeren. Dimensionen des Akustischen in Texten, Bildern und Artefakten des Mittelalters“ gewidmet und fand vom 20. bis zum 22. Oktober 2021 digital statt.¹⁷ Die Tagung hatte zum Ziel, die Medialität von Lautrepräsentationen stärker in den Blick zu nehmen und einen Ausgangspunkt für weitere interdisziplinäre Dialoge zu schaffen. Da die disziplinäre Verortung die Verständigung zwischen den Disziplinen erleichtern kann, sind dem Sammelband im Anschluss an die Einleitung vier Essays vorangestellt, die sich dem Thema aus jeweils einer disziplinären Perspektive nähern und dieses in die entsprechende Forschungstradition einordnen: Matteo Nanni (Hamburg) für die Musikwissenschaft, Gesine Mierke (Bamberg) für die Germanistik, Christian Jaser (Kassel) für die Geschichtswissenschaft und Daniela Wagner (Wolfenbüttel) für Kunstgeschichte/Bildwissenschaft.

Danach folgen zwei hinführende Aufsätze, in denen einige grundlegende methodische Ansätze und zentrale Themenfelder vorgestellt werden: Der Beitrag von Johannes Helmuth (Berlin), welcher auf der Tagung den Abendvortrag gehalten hat, „Soundscapes: Die Stimme der Redner, vornehmlich auf Versammlungen des späten Mittelalters“, bildet eine erste Brücke zwischen Einleitung und Aufsatzteil, indem er zunächst einen Einblick in die mediävistische Lautforschung und die Entwicklung dieser Forschungsrichtung gibt. Anschließend führt er an Beispielen von Versammlungsreden des Spätmittelalters die fruchtbare Verbindung der beiden

16 Vgl. ganz grundlegend Berger, Christian / Häußler, Stefan: Die Musik des Mittelalters, Darmstadt 2019.

17 Vgl. Samp, Julia: Tagungsbericht. Medialisierung des Ephemeren. Dimensionen des Akustischen in Texten, Bildern, Artefakten des Mittelalters, In: H-Soz-Kult, 18.3.2022, www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-127912 (letzter Zugriff: 4.9.2024). Die Tagung war ursprünglich als Präsenzveranstaltung an der Humboldt Universität in Berlin geplant, musste aber wegen der Corona-Pandemie digital durchgeführt werden.

Ansätze Lautsphäre und Oratorik vor und betont die Wechselwirkung von akustischer Präsentation und Redeinhalt: Die Bedeutung der akustischen Performanz war auch den Zeitgenossen bewusst, welche in verschiedenen Formen diese Aspekte von Reden dokumentiert, narrativiert und medialisiert haben.

Jan-Friedrich Missfelder rekurriert in seinem Beitrag „*Pfiffen, orenblasen und schwetzen jm chor*. Klang und Gesellschaft bei Sebastian Brant“ auf zentrale Kategorien einer Geschichte des Hörens – wie Hörwissen oder Klanghandeln – und stellt die Bedeutung akustischer Kommunikation für soziale Handlungen dar. Städtische Räume wurden akustisch gegliedert, besetzt und gedeutet, wobei akustische Agency und Regime von Hörbarkeiten zentral waren.

Anschließend folgen einzelne Fallstudien zu unterschiedlichen Aspekten des Themas, die in loser chronologischer Reihenfolge und nicht in disziplinärer oder thematischer Ordnung präsentiert werden. Diese Anordnung der Probebohrungen soll die Bandbreite der methodischen, kategorialen und begrifflichen Zugriffe auf das Thema deutlich machen und eher Grundlage als Abschluss des Austauschs zwischen den Disziplinen sein. Hierbei stehen Gattungskonventionen ebenso im Fokus wie narrative Zusammenhänge zwischen Erzählabsicht, Erzählgegenstand und Adressat:innen auf der einen und der Ausgestaltung von Lautsphären in Texten, Bildern und Artefakten sowie ihrer spezifischen Wirkmächtigkeit auf der anderen Seite.

Der deutungsoffene Ansatz der Lautsphären erlaubt vielfältige Zugänge und Zugriffe auf das Thema, die sich zunächst an bestimmten Überlieferungsträgern orientieren können: Michael Grünbart fokussiert in seinem Aufsatz „Mächtiger Klang und materielle Manifestation: Akklamationen und die akustische Durchdringung des Alltags vom 4.–12. Jahrhundert“ auf die Bedeutung der politischen Klangproduktion in Konstantinopel und ihre Überlieferung in Graffiti und Inschriften: Akklamation und Missfallen wurden akustisch ausgedrückt und textlich erinnert.

Einige Beiträge gehen von einem konkreten Lautereignis bzw. einer situativen Lautsphäre aus. In „Gefährliche Stimmen? Lautstarke Kommunikation im Umfeld der Mailänder Pataria“ fragt Boris Gübele nach dem Widerhall, welche die stimmliche Dimension in den textlichen Zeugnissen zu dieser Mailänder Reformbewegung des 11. Jahrhunderts gefunden haben. Die hohe Bedeutung der Stimme für die öffentliche Kommunikation bildet hier den Ausgangspunkt für die Medialisierung und führt zu mannigfachen Hinweisen in chronikalischen Texten.

Freilich lässt sich nicht jeder medial repräsentierte Laut an ein konkretes Hör- oder Klangereignis rückbinden. Dies wird bei fiktiven Lautkonstellationen ebenso greifbar wie bei solchen, die außerhalb des Erfahrungswissens der Autor:innen liegen. Ein Beispiel hierfür liefert Almut Schneider mit ihrem Beitrag: „*verr uz der himel kore*. Zur Musik der Engel in deutschen Texten des Mittelalters“. Hier

geht es um die textliche Medialisierung eines imaginierten Klangraumes und den Engelsgesang als Übergang zwischen Immanenz und Transzendenz.

Aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive bleibt dabei zu fragen, inwiefern und auf welche Weise Medialisierungen die Einbindung des Hörsinns für die Rezeption einfordern. Danach fragt unter anderen Christoph Schanze in seinem Beitrag „Minne als vertexteter und verschrifteter Klang. Zum medialen Status der mittelhochdeutschen Minnesang-Überlieferung und ihrer präsenten Klanglichkeit“, dem es um Bedeutung und Spuren von Klang in den Texten und den performativen Ausgestaltungen geht. Er betont dabei die Bedeutung der intermedialen Transformation, an deren Ende Texte stehen, die sich durch Präsenzeffekte auszeichnen, die auf Klanglichkeit beruhen.

Das historische Hörwissen ist ein integraler Bestandteil der Lautsphärenforschung, die soziokulturelle Bedeutungszuschreibungen an Laute, deren Funktionen und spezifische Semantisierungen in verschiedenen medialen Kontexten entschlüsseln will. Am Beispiel adliger Akteur:innen untersucht Margret Scharrer in „Höfische Räume im Ritual gestalten: Burgunds Eliten als Tänzer, Musiker, Sänger und Sprecher“ die aktive Ausgestaltung der höfischen Lautsphäre und damit die akustischen Dimensionen der Performanz und ihre medialen Repräsentationen. Einem Beispiel für kontext- und situationsabhängige Bedeutungszuschreibungen geht Christian Jasers „Kakophonie, Schofarblasen und das Schweigen der Glocken – Zur akustischen Dimension religiöser Exklusionsstrafen im Mittelalter“ nach. In normativen Texten, Ausführungsbestimmungen und juristischen Auslegungen wird hier Bezug auf die performative Bedeutung von Lauthandlungen als soziale Praxis genommen.

Der Transformationsprozess, der dynamische Laute in beständige Formen überführt, in denen sie uns heute – ausschließlich – zugänglich sind, verweist auf die hierfür benutzten Zeichensysteme. Wie werden Laute umschrieben, beschrieben, festgehalten, kodifiziert oder evoziert? Tino Licht untersucht eines dieser Zeichensysteme: „Passionsbuchstaben. Zur Frage ihrer ältesten Handschriftenüberlieferung“. Er verweist damit auf die klanglichen Aspekte der Liturgie, die durch Regieanweisungen in ihrer performativen Dimension greifbar wird.

Die Bandbreite der benutzten Medien – Texte, Notationen, bildliche Darstellungen, Architekturen und Artefakte – verweist dabei nachdrücklich auf die hohe Bedeutung des Akustischen für die Epoche und die Notwendigkeit der interdisziplinären Kooperation, der Netzwerk und Tagung gleichermaßen verpflichtet sind. Deren Ziel war es, Absichten, Funktionen und Zusammenspiel unterschiedlicher Zeichensysteme zu verstehen und zu vergleichen, um so Transformationsprozess und -ergebnis einordnen zu können. Es ging also einerseits darum, wie Lautsphären medial vermittelt werden, andererseits sollte das Verhältnis unterschiedlicher Medien- und Zeichensysteme zueinander, ihre Bezugnahmen aufeinander und die damit verbundene Semantisierung untersucht werden. Martin Clauss bezieht

sich auf zwei Medialisierungen einer kriegerischen Lautsphäre: „Zur Belliphonie der Schlacht von Hastings. Medialisierung von Kriegslauten in den ‚Gesta Guillelmi‘ und auf dem Teppich von Bayeux“. Hier werden die Unterschiede in der textlichen und bildlichen Narration von Lauten auf die Erzählabsichten in und die Eigenschaften von den jeweiligen Medien zurückgeführt.

Dabei standen auch Phänomene wie Medienkombination und -konkurrenz, Bezüge zwischen Literatur und Musik, die Präsentation des Akustischen in Bild und Text, in Gesten und Spruchbändern sowie ekphrastische Beschreibungen zur Diskussion. Texte stehen im Zentrum der geschichts- und literaturwissenschaftlichen Analysen und stellen den größten Fundus für die Untersuchung mittelalterlicher Lautsphären dar. Sie sind im Fokus etlicher Beiträge dieses Bandes. Für ihre Erforschung sind geschichtswissenschaftliche Methoden der Quellenkritik und -exegese ebenso anzuwenden wie literaturwissenschaftliche Ansätze und spezifisch narratologische Fragestellungen, wie etwa Antje Sablotny mit ihrem Beitrag „Das Heilige Land mit der Stimme sehen. Singen, erleben und erzählen in Felix Fabris ‚Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Aegypti Peregrinationem‘“ zeigt. Die narrativen Funktionen der Verweise auf das religiöse Singen werden hier ebenso aufgezeigt wie die damit verbundene Bedeutung für das (Re)Imaginieren und (Wieder)Erfahren des Heiligen.

Bei allen narrativen Repräsentationen ist die Handlungsebene der Akteur:innen – in Erzählungen und in der historischen Wirklichkeit – von der Darstellungsebene ebenso zu unterscheiden wie die Funktions- von der Bedeutungsebene. Eine Schwierigkeit besteht darin, die Simultanität der Laute von der Linearität der Texte analytisch zu trennen. Gleichzeitiges muss nacheinander erzählt werden, was grundsätzlich die Frage nach Reihungslogiken und Bedeutungszuschreibungen aufwirft. Überdies ist zu untersuchen, wie Klangphänomene vertextet werden, welche Spuren etwa des gesungenen Liedes sich beispielsweise in der Überlieferung der Literatur des Mittelalters finden lassen und wie Texte auf formaler Ebene (Reim, Strophenbau, rhetorische Gestaltung) einen jeweils spezifischen Wortklang erzeugen. Gesine Mierke lenkt in ihrem Beitrag „Klangkunstwerke. Zur Metapher des Schmiedens in der Literatur des Mittelalters“ das Augenmerk auf die Bedeutung der Multisensorik für die Rezeption von Texten und die sprachliche Inszenierung des Akustischen im Kontext der Schmiedemetapher als Versinnbildlichung des dichterischen Produktionsprozesses.

Nicht-textliche Medien finden einen anderen Zugang zur Simultanität der Laute, da sie in speziellen Zeichenformen (z. B. Notationen) die Gleichzeitigkeit abzubilden versuchen oder diese im Fall von Bildern als Rezeptionsphänomen gleichsam auf den Betrachter auslagern. Bildliche Darstellungen tendieren – hierin vergleichbar den Notationen – dazu, eher intentionale Klänge darzustellen, was auf die Notwendigkeit zur Kontextualisierung verweist. Eine besondere Stellung in der medialen Transformation nehmen architektonische Gestaltungen von Lautsphären

ein, die auf Klänge und Geräusche gleichermaßen verweisen, indem sie beide steuern wollen. Hier wird der räumliche Bezug der Lautsphärenforschung besonders deutlich greifbar, wie der Beitrag „Predigtlauscher und bellende Hunde. Figürliche Manifestationen des ephemeren Hörens und Sprechens an Kanzeln um 1500“ von Joanna Olchawa zeigt, in dem es um inszenierte Klanglichkeiten im Predigt-kontext geht. Die hohe Bedeutung, die in diesem Kontext der Produktion und Rezeption des gesprochenen Wortes zugesprochen wird, bildet hier die Grundlage für die Materialität einer dinglich-räumlichen Medialisierung des Ephemeren im Kirchenraum.

Erkenntnisleitende Spannung entsteht besonders im Bereich der in etlichen Beiträgen thematisierten Intermedialität – und das in zwei Richtungen: einmal mit Bezug auf die Laute und die zur Transformation genutzten Medien, und dann für diese Medien untereinander. Jedes Medium stellt eine je eigene Beziehung zu „seinen“ Lauten her und wertet und selektiert diese entsprechend. In Texten, Bildern oder architektonischen Ensembles wird Auditives in Visuelles übersetzt, sodass im Transformationsprozess verschiedene Sinneseindrücke miteinander korrespondieren und sich überlagern. Im Seherlebnis, im Rezeptionsakt des Textes oder Bildes werden Laute evoziert, das Bild oder auch die Metapher wird zum Resonanzkörper des Klangs. Daneben finden sich zahlreiche intermediale Bezüge, die den Transformationsprozess gestalten, etwa Text-Bild-Beziehungen im Kontext handschriftlicher Überlieferungen, Bild-Architektur-Beziehungen, Beziehungen zwischen Text und Notation oder intertextuelle Bezüge.

2. Musikwissenschaftliche Perspektiven (Matteo Nanni)

Die Frage nach der Medialisierung von Klang fußt auf einer weitreichenden theoretischen Tradition, deren Anfänge in der antiken Philosophie liegen. Im Zuge einer umfassenden Untersuchung zu den Sinneswahrnehmungen erläutert Aristoteles in seiner Schrift „De Anima“ zwei wesentliche Aspekte des Klangs: Zum einen besteht dieser aus Bewegung, da er durch das Schlagen auf einen tönenden Gegenstand verursacht wird. Zum anderen bedarf es, damit er gehört wird, eines Zwischenraumes zwischen Klangerzeuger und Hörenden. Ist mit der ersten Teildefinition das konkrete akustische Phänomen gemeint, das aus Schwingungen besteht, so bringt der zweite Teil der Definition die Grundbedingung zur Sprache, damit Klänge überhaupt existieren können. Denn nach Aristoteles ist Klang nicht gegenständlich, es gibt ihn nur, insofern ein Bezugsraum *zwischen* dem, was erklingt, und den Hörenden vorhanden ist:

„Wir sagen ja von einigen Dingen, dass sie keinen Schall erzeugen, z. B. von Schwamm und Wolle; von anderen dagegen (sagen wir), dass sie dies tun, z. B. von Erz und allem, was fest und glatt ist, weil es vermögend ist zu erschallen, und das heißt, in dem, was sich zwischen ihm und dem Hörorgan befindet, einen wirklichen Schall zu erzeugen.“¹⁸

Aristoteles bringt hier die Frage nach der Medialität des Klangs ins Spiel: Das, was er mit dem Wort *zwischen* (μεταξύ) ausdrückt, ist nichts anderes als das Medium, in dem sich die Klangschwingungen entfalten können: „Das Dazwischenliegende für Schall ist Luft“.¹⁹

Ausgangspunkt für die späteren theoretischen Auseinandersetzungen mit der Frage nach der Medialität von Klangphänomenen sowohl in der arabisch-persischen, als auch in der lateinischen Kulturwelt bildet stets die aristotelische Vorstellung, dass Klang „eine gewisse Bewegung der Luft ist.“²⁰ In den spätantiken und mittelalterlichen Diskursen der Musiktheorie, Naturphilosophie, Theologie und Medizin galten grundsätzlich folgende Prämissen für die Definition des Klangs: Erstens muss, damit ein Klang hörbar ist, eine Bewegung vorhanden sein, die durch das Brechen der Luft entsteht, zweitens muss die entstehende Schwingung regelmäßig sein, und drittens bedarf es eines Mediums, in dem der Klang sich ausbreiten kann.

In der theoretischen Tradition, die von Boethius und von den arabisch-persischen Musiklehren des 9. und 10. Jahrhunderts geprägt wurde und die sich anschließend mit der scholastischen Rezeption der Naturphilosophie des Aristoteles im 12. und 13. Jahrhundert ausbreitete,²¹ stellte sich immer wieder das Problem,

18 Aristoteles: Über die Seele. De anima, II, 8 (419b, 7–10), übers. und hg. v. Klaus Corcilius, Hamburg 2017, 115.

19 Aristoteles: De anima (Anm. 18), II, 7 (419a, 32), S. 113. Im Kommentar zu „De Anima“ von Thomas von Aquin heißt es: „Set quod fiat sonus in actu, hoc pertinet ad medium et ad auditum“, Thomas von Aquin: Sentencia libri De Anima, II, 16, ed. Leonina, Opera Omnia, Bd. XLV, 1, Rom 1984, 136.

20 Aristoteles: De anima (Anm. 18), II, 8 (420b, 12), S. 111.

21 Siehe folgende exemplarischen Quellen: Boethius: De institutione musica, I, 3, hg. v. Gottfried Friedlein, 189–191; Al-Fārābī: Kitāb al-mūsīqī al-kabīr, in: La musique arabe, übers. und hg. v. Baron Rodolphe d’Erlanger, Paris 1930, Bd. 1, 80–82; Ibn-Sīnā (Avicenna): aš-Šifā’: ar-riyāḍiyāt. 3. ǧawāmi‘ ‘ilm al-mūsīqī, hg. v. Zakariyyā Yūsuf, Kairo 1956 (teilweise übersetzt: Ibn-Sīnā (Avicenna): al-Šefā’, al-riāḍiyāt, 3. Jawāme‘ ‘elm al-mūsīqī, in: La musique arabe, übers. und hg. v. Baron Rodolphe d’Erlanger, Paris 1935, Bd. 2, 105–245); Robert Grosseteste: De generatione sonorum, in: Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, hg. v. Ludwig Baur, Münster 1912, 7–10; Albertus Magnus: Liber de anima, II, 3, 17, in: Albertus Magnus. Opera Omnia, hg. v. Auguste Borgnet, Paris 1890, Bd. 5, 263–271; Thomas von Aquin: Sentencia libri De Anima, II, 16, ed. Leonina, Opera Omnia, Rom 1984, Bd. XLV, 135–138; Petrus de Abano: Problematum Aristotelis translatio duplex antiqua S. & ea quam Theodorus Gaza edidit. Cum Petri Apponensis Expositionibus nuper correctis, Particula XI, Problema 1, Venedig 1519, fol. 124rb–125ra und

dass Klangphänomene ephemere sind, denn das Klangmedium selbst ist unsichtbar und unfassbar, es ist, aristotelisch ausgedrückt, Leere.²² Während Albertus Magnus den Klängen eine selbstständige Existenz absprach („sonus non habet esse nisi quamdiu durat motus ille“),²³ hatte zuvor Ibn-Sīnā (Avicenna) im Anschluss an Al-Fārābī zwar auch die Flüchtigkeit des Klangs konstatiert, diese jedoch durchaus in dialektischer Weise positiv beurteilt, indem er in jener Flüchtigkeit musikalischer Klänge die Ursache von Schmerz und Aufhebung des Schmerzes, also des Genusses, sah:

توهم فكأنها الشماثل من شمالاً النغمة حاكت وإذا الإنسان، عند وخصوصاً لذيدة المحاكاة ثم|8.7| أعني الأسباب، لهذه جداً لذيد الصوتي فالتأليف. مستحقاتها من يتبعها بما تكيفاً أو بها تكيفاً النفس فيه يوجد ولما الحاسة، دون بها خاصية كأنها المميزة، القوة إلى المتأدي النظام من فيه يوجد لما التاليفات، لسائر ليس خاصية الصوت لتأليف ولأن الشماثل، محاكع من

جديد لكل هشاشها النفس، إليها تهش مثلًا، المؤلفتين النغمتين من الأولى النغمة لأن ذلك|8.11| حصوله، النفس على يعزّز ممّا فواته. يسرع لما انخزالها بعد تتحرّك ثم إليها، الواصلة المستحبات من في معاودة الأولى، تلك كأنها أخرى نغمة طلوع الانكسار، ذلك ويتلافى الانخزال، ذلك يتدارك ثم معروض²⁴ الأول

Johannes de Muris: Notitia artis musicae, hg. v. Ulrich Michels, [Rom] 1972, (= Corpus scriptorum de musica 17), 49–51 und 71–73.

22 Aristoteles: De anima (Anm. 16), II, 8 (419b, 34), S. 119.

23 Albertus Magnus: Summa de creaturis, II, Quaestio 24, in: Albertus Magnus, Opera Omnia, hg. v. Auguste Borgnet, Paris 1896, Bd. 35, 233. „Der Klang existiert nur solange, wie jene Bewegung andauert.“ (Übers. M. N.).

24 Ibn-Sīnā: *aš-Sifā* (Anm. 21), 8–9. „Imitation ist angenehm (,köstlich‘ *laḍīḍa*), insbesondere für den Menschen. Und wenn der Ton eine gute Eigenschaft imitiert, dann ist es so, als ob er die Seele Vergnügen darüber vorspiegelt, oder Vergnügen über das, was aus seinen Erfordernissen folgt. Die klangliche Komposition (*at-taʿlīf aš-šawṭī*) ist aus den folgenden Gründen sehr angenehm (*laḍīḍ ḡiddan*): ich meine, weil es in ihr eine Ordnung gibt, die zu einem Unterscheidungsvermögen führt, das eine Eigentümlichkeit von ihr ist, ohne [Hör-]Sinn zu sein; [außerdem,] weil es in [der Komposition] die Imitation guter Eigenschaften gibt und weil die Komposition von Klang (*taʿlīf aš-šawṭ*) eine Eigenart besitzt, die andere Werke (*sāʾir at-taʿlīfāt*) nicht besitzen.

Dies rührt daher, dass z. B. dem ersten zweier harmonisch angeordneter Töne die Seele freundlich begegnet (*tahiššu*), so, wie sie jedem Neuen [und] Liebenswerten [*li-kulli ḡadīḍin mina l-mus-taḥabbātī*] mit Freundlichkeit begegnet, das sie erreicht. Dann ist sie nach dem abrupten Ende [*inḥizāl*] und schnellem Vorübergehen* [des Tones, *li-mā yasraʿu fawāṭuhā*] bewegt, weil das Ereignis sie schmerzt. Diesem abrupten Ende (*inḥizāl*) schließt sich das Aufsteigen (*ṭulūʿ*) eines weiteren Tones an, und jenen Bruch / jene Verwerfung (*inkisār*) macht dieser wieder gut. (Der zweite Ton erscheint), als wäre er der erste, der an anderer Stelle wieder auftritt, und den man auf angenehme Weise auf das erste Auftauchen zurückführt.“ (Übers. Yasemin Gökpinar, der ich meinen herzlichen Dank für die Hilfe im Zusammenhang mit dieser Quelle aussprechen möchte).

*Der Ausdruck *fawāt* ist das Substantiv, das dem Begriff des Ephemeren am nächsten kommt. Es bedeutet das „Vorübergehen, Entschwinden, Verschwinden“.

Eine übergreifende Einigkeit hingegen herrschte darüber, dass die Existenz vom Erklingenden zeitlich beschränkt ist, da es nur so lange besteht, so lange es Bewegung gibt. Al-Fārābī, beispielsweise, hebt ausgehend von einer präzisen Beschreibung der Klangerzeugung und Klangübertragung hervor, dass die Bewegung der Luft sich nur für eine begrenzte Zeit fortsetzt, weil sie zunehmend an Intensität verliert.²⁵ In den Kulturen des lateinischen und des islamischen Mittelalters wurde die Frage nach der Medialisierung des Klangs, die im Grunde als eine Re-Medialisierung zu verstehen ist, stets ausgehend von dessen primärer ephemerer Medialität gestellt.

Das Problem eines medialen Transfers von einem ephemeren zu einem bleibenden Phänomen spielte eine zentrale Rolle bei der historischen Entwicklung der musikalischen Notation. Die Verwobenheit der musikalischen Klänge mit Zeit und Bewegung, die Unfasslichkeit und Unsichtbarkeit ihres zeitlich-räumlichen Wesens stellte die Musiktheorie vor das Problem der medialen Übertragung eines hörbaren Phänomens in das sichtbare Medium der Notenschrift. Isidor von Sevilla verneinte diese Möglichkeit. Im Musikkapitel seines enzyklopädischen Werkes „*Etymologiae*“ stellte er fest, dass erklingende Musik ein vergängliches Geschehen ist und dass sie als ephemeres Phänomen dazu verurteilt ist, nach dem Augenblick des Erklingens sofort wieder zu entschwinden: „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.“²⁶ Der iberische Kirchengelehrte brachte die Unmöglichkeit zum Ausdruck, all jene Klänge, die nicht sprachlich artikuliert sind, in Schrift zu fassen, die Unmöglichkeit also, Stimme und Laute, sofern es sich nicht um Worte handelt, im visuellen Medium der Schrift festzuhalten. Die Begründung dafür lieferte er in der Beobachtung, dass der Klang ein sinnliches Phänomen ist, das an das zeitliche Kontinuum und an das räumliche Medium der Luft gebunden ist und daher, wie er bildhaft in Anschluss auf Augustinus ausdrückt, wie Wasser vorbeifließt.²⁷ Seit der antiken und spätantiken Grammatiklehre etwa

25 Vgl. Al-Fārābī: *Ketāb al-mūsīqī al-kabīr* (Anm. 19), 82.

26 *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum*, III, 15, hg. v. Wallace M. Lindsay, Oxford 1911, Nachdruck 1985, 139. „Wenn die Töne nämlich nicht von einem Menschen in Erinnerung gehalten werden, vergehen sie, weil sie nicht aufgeschrieben werden können“, *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. v. Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, 133. Zu den Quellen, auf die Isidor zurückgreift, sowie zur historischen Einbettung dieses Zitats siehe Hentschel, Frank: Art. „Sonus“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 2000, 4–5 [nicht durchgängig paginiert]. Siehe auch: Nanni, Matteo (Hg.): *Die Schrift des Ephemerem. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015.

27 Der Satz „*Quarum sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus*“ (*Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum* (Anm. 26), III, 15, S. 139, „Weil der Ton der Musik eine fühlbare Sache ist, entschwindet er auch mit der vorübergehenden Zeit“, *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla* (Anm. 26), 133) ist ein fast wörtliches Zitat von Augustinus: „*sonus autem quia sensibilis res est praeterfluit in praeteritum tempus*“, aus: Augustinus: *On Order [De ordine]*, II, 14. 41, übers. und hg. v. Silvano Borruo, South Bend 2007, 104.

bei Marcus Terentius Varro und Diomedes galt das Medium Schrift weniger als eine phonographische Visualisierung vom Sprachklang, denn vielmehr als graphische Fixierung von Begriffen mit eindeutig erkennbaren Denotaten, sodass Isidor behaupten konnte: „Litterae autem sunt indices rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur. Verba enim per oculos non per aures introducunt.“²⁸ Das Fehlen eines begrifflichen Denotats stellte jede andere Art von Klang, wie etwa musikalische Klänge, aber auch Naturlaute und sprachliche Interjektionen, vor die Unmöglichkeit einer Verschriftlichung. Die reine Phänomenalität des Klangs mit ihren feinen Nuancen und ihrer ephemeren medialen Daseinsweise schien von jeder weiteren Medialisierung ausgeschlossen zu sein, es sei denn, und das ist entscheidend, wenn sich ephemere Klänge in der memoria einprägen und so in ihr gleichsam eingeschrieben bleiben.

Die im lateinischen Mittelalter ab dem 9. Jahrhundert eingeführten notationalen Praktiken der Verschriftlichung des liturgischen Chorals hatten als Ziel die mündlich tradierten Gesänge vom Medium der Oralität in die Schriftlichkeit zu übertragen. Die größte Herausforderung aus medientheoretischer Perspektive war es, diskrete Zeichen zu erfinden, die das Kontinuum der ephemeren Klangbewegung „transkribieren“²⁹ und somit fixieren konnten. Seit der durch Augustinus und Boethius überlieferten antiken Musiktheorie wurden in der Musik sowohl Elemente, die kontinuierlich sind – wie etwa die Lautstärke und die Klangfarbe der Stimme –,³⁰ als auch diskrete Elemente – wie die Tonhöhestufen und die quantifizierbaren Dauern – erkannt.³¹ Lag die visuelle Logik der Neumen, der frühesten Notationsformen im karolingischen Mittelalter, auf der Gratwanderung zwischen kontinuierlichen (gestischen) und diskreten Aspekten begründet, auf der Kippe also zwischen Segmentierung und Zusammenbindung melodischer Verläufe, so erfassten die gleichzeitig (wieder)eingeführten alphabetischen Notationen die

28 Isidori Hispalensis episcopi *Etymologiarum sive originum* (Anm. 26), I, 3, S. 26. „Die Buchstaben sind aber die Symbole der Dinge, die Zeichen der Wörter, die alle Kraft besitzen, durch die uns die Worte der Abwesenden ohne Stimme mitgeteilt werden. Sie führen die Worte nämlich durch die Augen, nicht durch die Ohren ein.“, *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla* (Anm. 26), 20.

29 Zum Begriff der Transkription aus medientheoretischer Sicht siehe: Jäger, Ludwig: *Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis*, in: Arnulf Deppermann / Angelika Linke (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift – Bild und Ton. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache* 2009, Berlin 2010, 301–324 und Jäger, Ludwig: *Transkription*, in: Christina Bartz u. a. (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, München 2012, 306–315.

30 Siehe dazu die Unterscheidung verschiedener Klangfarben der Stimme bei Isidori Hispalensis episcopi *Etymologiarum sive originum* (Anm. 26), III, 15.

31 Siehe dazu im Buch I die Kapitel 7–9 in Augustinus: *De Musica*. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, hg. v. Frank Hentschel, Hamburg 2002, 34–43 sowie Boethius: *De institutione musica* (Anm. 19), II, 1–3, S. 227–229.

Struktur des Tonhöhenverlaufs durch diskrete Zeichen. Im Laufe ihrer historischen Entwicklung standen dann immer mehr die zwei diskreten Parameter des Klangs im Vordergrund: Musiktheoretisch relevant waren alleine die Tonhöhestufen und die quantifizierbaren Dauern. Die Geschichte der musikalischen Notation, so kann man festhalten, ist im Wesentlichen als Übertragung von einer kontinuierlichen Medialität in das diskrete Medium der Schrift charakterisiert.

Zu Beginn des 11. Jahrhunderts setzte sich die räumliche Darstellung der Tonhöhen auf Linien durch, die eine Verschriftlichung des exakten Verlaufs einer Melodie mittels einer metaphorischen Räumlichkeit³² erlaubte, welche die Kategorien „oben“ und „unten“ zu diagrammatischen³³ Koordinaten musikalischer Notation werden ließ. „Hoch“ und „Tief“ wurden zu anschaulichen Korrespondenzen zwischen der Medialität des Klanglichen und der des Visuellen. Mit der frühen Mehrstimmigkeit entstand bald das Bedürfnis, unterschiedliche gleichzeitig aufgeführte Stimmen zu synchronisieren, und so wurde ab dem 12. Jahrhundert eine erste Form der Notation, die sogenannte Modalnotation eingeführt, die den Zeitverlauf der Gesänge, also die Notendauern, ins Notenbild fasste. Mit der *musica mensurabilis* wurde ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein Notationssystem implementiert, das rhythmisch proportionierte Dauerverhältnisse durch differenzierte Schriftzeichen lesbar machte.³⁴

In der musikwissenschaftlichen Forschung zum Mittelalter wurden Fragen, die über die philologische Rekonstruktion der Notensysteme hinausgehen, vergleichsweise spät angegangen. Ein für die Frage nach der Medialisierung des Ephemerens wichtiger Ansatz erfolgte dank Leo Treitler, als er den medialen Wechsel von der Oralität zur Literalität³⁵ als grundlegend für die Erfassung der musikalischen Kultur

32 Vgl. Walter, Michael: Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum, Stuttgart 1994, 234–256.

33 Siehe dazu Franconis de Colonia: *Ars cantus mensurabilis*, hg. v. Gilbert Reaney und André Gilles, [Rom] 1974, 23–82.

34 Aus der Vielzahl der Theorietraktate des Mittelalters siehe vor allem: Johannes de Garlandia: *De mensurabili musica*. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre, Bd. 1, hg. v. Erich Reimer, Wiesbaden 1972; Franco de Colonia: *Ars cantus mensurabilis* (Anm. 33); Philippe de Vitry: *Ars nova*, hg. v. Gilbert Reaney, [Rom] 1964, sowie Johannes de Muris: *Notitia artis musicae*, hg. v. Ulrich Michels, [Rom] 1972. Für eine medientheoretisch relevante Diskussion zur Entwicklung der mittelalterlichen Notation siehe Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern 2005 und Tanay, Dorit: *Noting Music, Marking Culture. The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250–1400*, Holzgerlingen 1999.

35 Treitler, Leo: *The Early History of Music Writing in the West*, in: *Journal of the American Musicological Society* 35/2 (1982), 237–279; ders.: *Reading and Singing. On the Genesis of Occidental Music-Writing*, in: *Early Music History* 4 (1984), 135–208; ders.: *Mündliche und schriftliche Überlieferung. Anfänge der musikalischen Notation*, in: Hartmut Möller / Rudolf Stephan (Hg.): *Die Musik des Mittelalters*, Laaber 1991, 54–93 sowie ders.: *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and how it was Made*, Oxford 2003.

des europäischen Mittelalters ansah. Daraus entstand eine intensive Debatte,³⁶ die insbesondere die Semiotik der musikalischen Notation³⁷ sowie die Rolle der Notenschrift als kulturelles Gedächtnis³⁸ berücksichtigte. Weiterhin medientheoretisch relevant ist die Reflexion über die Relation von Hörbarem und Sichtbarem, die unter der Perspektive der immanenten visuellen Logik und der Schriftbildlichkeit von Notenschrift geführt³⁹ und unter den vier Grundkategorien der Materialität, Operativität, Ikonizität und Performativität⁴⁰ theoretisch erfasst wurde. Im Dialog zwischen Musikwissenschaft und Kunstgeschichte wurde schließlich von Martin Zenck, Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann und Gregor Wedekind⁴¹ die Frage nach der Medialität von Musik im Hinblick auf die Kategorien der Transmedialität, der Medienkombination und des Medienwechsels erweitert und dabei die „intermedialen Bezugnahmen von Bild und Musik für die Selbstbegründung des jeweiligen Mediums“⁴² von der Frühen Neuzeit bis in die Moderne nachverfolgt.

36 Siehe Levy, Kenneth: *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton 1998; Haas: *Musikalisches Denken* (Anm. 32); ders.: *Mensuralnotation als Bild. Mathematik und Physik als Grundlagenwissenschaften für das Visualisieren von Musik in mittelalterlicher Sicht*, in: Matteo Nanni (Hg.): *Schrift* (Anm. 24), 45–58 und ders. und Matteo Nanni: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Mittelalter*, in: Nicola Gess / Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin 2016, 273–284.

37 Angeregt von Leo Treitlers zitierten Texten siehe Walter: *Grundlagen der Musik* (Anm. 30) und Tanay, Dorit: *The Visible and the Invisible: Rhythmic Notation in the Late Middle Ages*, in: Matteo Nanni (Hg.): *Schrift* (Anm. 24), 59–78.

38 Siehe Busse Berger, Anna Maria: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005 sowie dies.: *Gedächtniskunst und Kompositionsprozess in der Renaissance*, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart / Weimar 2013, 356–366.

39 Siehe Nanni, Matteo: *Klang und Schrift. Das Problem der musikalischen Notation*, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik VIII* (2009), 201–222; ders.: *Das Bildliche der Musik. Gedanken zum iconic turn*, in: Calella / Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft* (Anm. 36), 402–428; ders. / Kira Henkel (Hg.): *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation im 9. bis 11. Jahrhundert*, Paderborn 2020.

40 Vgl. Celestini, Federico u. a.: *Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen*, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2019, 1–50.

41 Zenck, Martin / Elisabeth Oy-Marra / Klaus Pietschmann / Gregor Wedekind (Hg.): *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn 2018.

42 Oy-Marra, Elisabeth: *„Intermedialität und die Kunst-Diskurse in der Frühen Neuzeit. Einführende Überlegungen“*, in: Zenck u. a. (Hg.): *Intermedialität* (Anm. 41), 37.

3. Germanistische Perspektiven (Gesine Mierke)

Will man sich den Klangwelten des Mittelalters zuwenden, sieht man sich grundsätzlich mit dem methodischen Problem konfrontiert, dass die akustische Dimension des Mittelalters nicht reproduzierbar ist.⁴³ Nur wenig ist über konkrete Laute und Klänge, über Rezeptions- und Aufführungspraktiken bekannt. Lautsphären sind somit als historische Phänomene zu betrachten, und sie sind nur aus Texten, Bildern, Notationen oder aus vergleichbaren „Spuren“ erschließbar, aus medialen Transformationen also, welche die akustischen Erscheinungen entweder bewusst in ein anderes Medium übertragen oder nicht-intentional zentrale oder auch marginale Informationen über ihre Beschaffenheit liefern. Diese Prozesse der Transformation bzw. Übersetzung sind mit Wertungen verbunden und werden von Konventionen geleitet; sie sind nicht nur selektiv, sondern stiften auch einen von den gesellschaftlichen Normen abhängigen Kontext. Zudem sind die medialen Bedingungen durch bestimmte Faktoren geprägt, etwa durch Besonderheiten der Manuskriptkultur, der Verflechtung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Bedingungen der Aufführungspraxis, durch Aufzeichnungskonventionen oder durch spezifische historische Konstellationen.

3.1 Medialität und Multisensorik

In den vergangenen Jahrzehnten sind zahlreiche Arbeiten entstanden, die sich mit der besonderen Medialität der vormodernen Literatur beschäftigen und sich „Kulturtechnologien der Speicherung, Übertragung und Verbreitung von Informationen“⁴⁴ also Zeichenträgern wie Schrift, Bild, Ton, Körper, Stimme oder Gesten zuwenden.⁴⁵ An diese und weitere Arbeiten zu Bedingungen und Funktionen von

43 Vgl. Missfelder, Jan-Friedrich: Geschichtswissenschaft, in: Morat / Ziemer (Hg.): Handbuch Sound (Anm. 3), 107–112, hier 109–110: „Das an sich ebenso fundamentale wie triviale Problem, dass der allergrößte Teil der historischen Sounds verklungen, technisch nicht gespeichert und also nicht reproduzierbar ist, legt die Konzentration auf Klangwahrnehmungen, Bedeutungszuschreibungen und akustische Praktiken nahe, die als solche in traditionellen, meist schriftlichen Zeugnissen überliefert sind. Schall, so das Argument, wird als gehörter und reflektierter Klang zu einem historischen Phänomen.“

44 Kiening, Christian: Einleitung, in: Ders. / Martina Stercken (Hg.): Medialität. Historische Konstellationen, Zürich 2019, 9–16, hier 12.

45 Vgl. dazu grundlegend Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, darüber hinaus die einschlägigen Arbeiten, die im Kontext des SNF-Schwerpunkts „Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen“ der Universität Zürich, der sich umfassend mit der Geschichtlichkeit von Medien und Medialität beschäftigt, entstanden sind, vgl. etwa Kiening, Christian: Medialität, in: Christiane Ackermann / Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin 2015,

Medien lässt sich anschließen. Vor allem aber lässt sich daraus ein möglichst breit gefasster Begriff von Medialität ableiten, mit dem Medialität als Umsetzung eines spezifischen Zeichensystems gefasst werden kann, das durch bestimmte Bedingungen geprägt und auf bestimmte Funktionen hin ausgerichtet ist und bestimmte Effekte erzielt.

Die methodischen Schwierigkeiten, die dabei grundsätzlich mit dem Begriff der Medialität und Prozessen der Transformation sowie ihrer spezifischen Dynamik einhergehen, sind omnipräsent,⁴⁶ denn es werden „sekundäre“ Zeugnisse auf Spuren des Auditiven hin befragt. So werden vor allem Phänomene des visuell Wahrnehmbaren sowie die chiastische Verschränkung von Text und Bild untersucht: „[A]uditive Medien der Vormoderne“, darauf hat Elisabeth Lienert bereits hingewiesen, sind „nur indirekt über die visuellen greifbar.“⁴⁷ Auch literarische Texte vermitteln akustische Ereignisse, indem sie gelesen werden, zunächst visuell. Freilich konnten sie ebenfalls vorgetragen und somit hörend rezipiert werden. Auch dabei berichten sie in einer chronologischen Abfolge über auditiv Wahrnehmbares und sind dem akustischen Ereignis strenggenommen zeitlich nachgeordnet. Sie vermitteln Lautphänomene, können aber beim Rezipienten durch stilistische Formungen Eindrücke akustischer Ereignisse steuern bzw. erst hervorrufen.

So werden etwa höfische Feste, Herrschereinzüge oder ritterliche Kämpfe in verschiedenen Gattungen auch als auditive Eindrücke ausführlich beschrieben; die *vreude* des Hofes drückt sich häufig auch akustisch aus. Entsprechend wird beispielsweise der Einzug des Protagonisten Wigalois in Wirnts von Grafenberg Artusroman (um 1215) auf der Burg Joraphas vor allem akustisch inszeniert, denn der Erzähler weist besonders auf den spezifisch „heidnischen“ Klang hin:

dâ was michel vreude vor
von manger hande seitspil;
man hôrte dâ busûnen vil
blâsen nâch der heiden sit;

349–382; Kiening, Christian / Stercken, Martina (Hg.): Modelle des Medialen im Mittelalter, Berlin 2010; Kern, Manfred / Thomas Kührtreiber / Isabella Nicka / Alexander Zerfaß (Hg.): Medialität und Materialität „großer Narrative“. Religiöse (Re-)Formationen, Heidelberg 2021; ferner vgl. insbesondere für die Auseinandersetzung mit Bildlichkeit und Akustik, Bild und Stimme sowie Intermedialität von Bild und Musik Forschungsarbeiten, die im Rahmen des schweizerischen Zentrums für die Theorie und Geschichte des Bildes, „Eikones“, entstanden sind und an denen für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit aus unserem Netzwerkumkreis Matteo Nanni maßgeblich mitbeteiligt ist.

46 Vgl. dazu zuletzt z. B. Clauss / Mierke / Krüger (Hg.): Lautsphären (Anm. 8), 9–11.

47 Lienert, Elisabeth: Zur Einführung. Medialität und Intermedialität im Mittelalter, in: Joachim Hamm / Dorothea Klein (Hg.): Text – Bild – Ton. Spielarten der Intermedialität in Mittelalter und Früher Neuzeit, Würzburg 2021, 1–29, hier 3.

dâ sluogens unde wurfen mit
 die tambûr mit behendicheit;
 der galm dâ wider ein ander streit
 sô daz diu burc al erhal. (Wigalois, V. 8648–8655).⁴⁸

[Davor (vor dem Burgtor) herrschte große Freude durch das Spielen von allerlei Saiteninstrumenten; man hörte zahllose Posaunen, die nach heidnischem Brauch erklangen; dort schlugen und warfen sie die Tamburine mit Geschick; ein Schall übertönte den anderen, so dass die ganze Burg davon widerhallte.]⁴⁹

Laute markieren bestimmte Ereignisse, stehen im Dienst von Ritualen und führen den Rezipienten durch die Textwelt. So folgt Wigalois einer Klangspur und stößt daher auf die nachfolgende *Âventiure* als Bewährungsprobe für den Ritter. Diese Lautphänomene der Textwelt können für den Rezipienten überdies auf der Ebene des Discours in besonderer Weise markiert sein, etwa durch Klangfiguren, durch Reim, Rhythmus und Metrum, die in einer bestimmten Weise auf den Rezipienten wirken sollen. Dies findet seine Begründung bereits in den Vorgaben der antiken Rhetorik. So erklärt beispielsweise Priscian, dass die Sache den Augen durch die Ohren vergegenwärtigt werden solle und die Ausdrucksweise (*elocutio*) erheblich dazu beitrage, einen auditiven Eindruck zu erzeugen.⁵⁰

Das Beispiel aus dem „Wigalois“ verdeutlicht, dass akustische Phänomene rein funktional in die Erzählwelten eingebunden sein können, diese strukturieren, sie zugleich aber auch wahrnehmbar werden lassen, sodass sie rezeptionsästhetisch wirksam werden. Dabei ist die Frage, wie Klang auf Rezipientenseite erfahrbar wird, daran gebunden, auf welche Weise dieser vermittelt, also hörbar gemacht wird. Klang ist eine sinnliche Dimension, die ästhetische Erfahrung evoziert. Als solche korrespondiert er nach mittelalterlicher Vorstellung mit anderen Sinnesebenen. Diese Eindrücke werden im *sensus communis* gesammelt und hier zu einem inneren Wahrnehmungsbild geformt, das schließlich im Inneren des Menschen, im Herzen, seinen Platz findet. Damit ist die akustische Erfahrung, das Hören, immer auch an die anderen Sinnesebenen gebunden.

48 Zitiert nach Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J.M.N. Kapteyn übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen v. Sabine Seelbach / Ulrich Seelbach, Berlin / Boston² 2014.

49 Übersetzung der Verfasserin.

50 Praeexercitamina, X, 29–30: „oportet enim elocutionem paene per aures oculis praesentiam facere ipsius rei et exaequare dignitati rerum stilum elocutionis.“ Zitiert nach: Prisciani Institutionum grammaticarum libri XIII–XVIII, Prisciani Opera minora, hg. v. Heinrich Keil und Martin Hertz, Leipzig 1859, hier 439.