

# Der Klang des mittelalterlichen Gesangs

Von Benjamin Bagby

Das Konzept der historisch informierten Aufführungspraxis basiert auf der Überzeugung, dass heutige Musiker Informationen und Anweisungen in den Dokumenten finden können, die aus der früheren Musikpraxis überliefert sind: Musiknotationen, Aufführungsbeschreibungen und -anweisungen, Traktate zur Musiktheorie, ikonographische Zeugnisse musikalischer Situationen, noch spielbare Instrumente etc. Leider fehlt all diesen Dokumenten, die wir Musiker akribisch ausfindig machen und studieren, genau der Parameter der Musikedarbietung, den wir am allernotwendigsten hätten: der konkrete historische Klang, die tatsächliche Anwesenheit eines alten Meisters. Und das wird bis zur Erfindung der Zeitreise auch so bleiben. (Sobald man an diese Zeitreisen-Phantasie denkt, schwingt aber die beklemmende Überlegung mit, was wohl passieren würde, wenn wir zwar Zugang zum originalen Klang und zur lebendigen Praxis der alten Meister hätten, aber einfach nicht gut fänden, was wir da hören.) Ohne die musikalische Erfahrung von Angesicht zu Angesicht sind wir für immer dazu verurteilt, unserer eigenen musikalischen Vergangenheit – mit dem Apostel Paulus formuliert – »durch einen Spiegel, in einem dunklen Worte« zu begegnen.

Das ist im Hinblick auf die meisten frühen europäischen Musikrepertoires schon eine ungeheure Herausforderung. Es hat aber Generationen von Musikern und Musikwissenschaftlern nicht davon abgehalten, eine florierende Alte-Musik-Szene zu etablieren, mit bewundernswerten Musikern und mit eigenen Traditionen. Und so erscheint uns der Blick auf die Vergangenheit hell und klar. Die Situation wird aber wesentlich verworrener, wenn wir uns daran machen, mittelalterliche Vokalmusik aufzuführen, vor allem, was das Repertoire aus der Zeit vor 1300 betrifft. Ich beziehe mich hier auf einstimmigen Gesang, den liturgischen Gesang der westlichen Kirche eingeschlossen. Denn unter den Anhängern der verschiedenen Theorien hat die Frage, wie dieses Repertoire vor 700, 800 oder auch 1.000 Jahren klang, die meisten Diskussionen ausgelöst (und entsprechend Zwiertacht gesät). Einstimmiger Gesang ist nur schwer zu verorten – irgendwo an einem Schnittpunkt von mündlicher Tradition und Schriftlichkeit, Stimmen und Instrumenten, Latein und Volkssprache. Einstimmigkeit war der Ausgangspunkt für viele musikalische Aufführungsweisen, die von den mittelalterlichen Musikern – wenn überhaupt – nur selten in einer Art beschrieben wurden, die für die heutige Aufführungspraxis aussagekräftig ist. Über all die Jahre haben Generationen von Musikern versucht, dieses Repertoire wieder zum Leben zu erwecken – wie zu erwarten, mit unterschiedlichen Ergebnissen: Wir mögen mitunter wissen, wie diese Musik aufgeführt wurde, aber wir werden niemals wissen, wie sie klang.

Diese Sachlage hält aber niemanden davon ab, Aufnahmen mit einstimmigem mittelalterlichen Gesang anzuhören oder Konzerte zu besuchen, von denen die meisten die Musik des Mittelalters im Gewand eines wohldurchdachten und eleganten Kammerkonzerts präsentieren. Hinter vielen dieser Aufführungen stehen ernstzunehmende Musiker, die ihr Leben dem gewissenhaften Studium der Texte und Quellen widmen und ihre aufführungspraktischen Erkenntnisse in eine lebendige und ausdrucksvolle Kunst einfließen lassen. Die prominentesten dieser Solisten und Ensembles sind mehr als nur »historisch informiert«. Sie erreichen die Herzen ihres Publikums mit Interpretationen, bei denen es keine Rolle spielt, dass die erklingende Musik schon mehr als 700 Jahre alt ist. In solchen Aufführungen fühlt man eine wahre »Authentizität«, ja sogar eine

Nähe zu den ursprünglichen Musikern, Dichtern und Sängern, die auch einmal »modern« waren und für die es den Begriff »Mittelalter« noch nicht gab.

Allerdings kann man in der heutigen Mittelalter-Szene ebenso Konzerterlebnissen begegnen, die als präventöse Pseudo-Liturgien daherkommen, als ironisch-provokante Kabarett-Veranstaltungen, tiefgründige Mysterien- oder rührende höfische Kostümspiele, als ekstatische Ethno-Percussion-Session, als extravagant orchestrierte sinfonische Dichtungen oder als gut gemeinte Folgen trockener musikalischer Klangbeispiele. Für einige dieser Aufführungsarten werden die technischen Fähigkeiten, ein Instrument zu spielen oder mit einem ausgeglichenen Timbre zu singen, für nicht so wichtig gehalten. Der mittelalterliche Gesang, der keine lebendige Tradition außer derjenigen kennt, die wir ihm schaffen, erblüht sogar in der unwirtschaftlichsten Umgebung und lässt sich ohne große Mühe in alle Kostüme zwingen, die Musiker ihm zumuten. Keine andere historische Musik ist so dem Schicksal ausgeliefert, die individuellen Vorstellungen und Phantasien ihrer heutigen Interpreten in sich aufzunehmen.

Für diese Situation gibt es viele Gründe, einer aber ist ganz offensichtlich: Die Trivialisierung des Mittelalters und damit auch seiner Musik in unserer Popular-Kultur hat die Realitäten des mittelalterlichen Musiklebens überdeckt, mit weitreichenden Folgen für die Vorstellungen und Erwartungen an die Ausführenden dieses Repertoires in unserer eigenen Zeit (Carl Orff's *Carmina Burana* haben dazu sicherlich 1937 schon eine Menge beigetragen). Wir leiden immer noch unter einem Syndrom, das sich als »Drums and Fun« umschreiben lässt. Das wiederum ist verbunden mit unserer nostalgischen Einstellung gegenüber einer europäischen Volksmusik, die längst Geschichte ist. Manch einer wendet sich außereuropäischer traditioneller Musik zu, um deren Klänge und Techniken trostvoll auf sich wirken zu lassen; man spürt ihnen teilweise auf deren Instrumenten nach, in der Hoffnung, eine ursprünglichere – aber nichtsdestoweniger hypothetische – Verbindung zum Mittelalter herstellen zu können.

Die Tatsache, dass sich mittelalterliche Musik heute in einer solch heterogenen Weise darstellt, mit solch einem weiten Spektrum von offenbar akzeptablen, wenn auch zum Teil widersprüchlichen Aufführungsweisen, hatte grundsätzliche Auswirkungen auf ihren Status in der Musikwelt. Vergleichen wir sie mit der Praxis in der Barockmusik: Die erfuhr in den vergangenen 40 Jahren eine Wiederentdeckung und reifte zu einem wirklich lebendigen Amalgam von Traditionen heran, mit hohen Leistungsstandards (und -erwartungen) und einer internationalen Gemeinschaft von Musikern, die Wissen und Erfahrungen teilen. Im Gegensatz dazu hat die Praxis der Musik vor ca. 1300 nie eine solche »kritische Masse« erreicht, wie sie für die Herausbildung einer reifen und lebendigen Musikkultur nötig wäre. Es sind keine professionellen Ausbildungsinstitute entstanden, die sich ausschließlich der Aufführung des Gregorianischen Gesangs und des mittelalterlichen Liedes widmen, und so haben noch unerfahrene junge Interpreten wenige Studienalternativen. Viele haben keine andere Möglichkeit zur eigenen Vervollkommnung, als einen der gelegentlichen Workshops zu besuchen oder – als schlimme Alternative – Aufnahmen nachzuzuhören, die sie bewundern, ohne unbedingt etwas über die Musik an sich zu wissen. So lange es keinen allgemein anerkannten Ausbildungsgang für die Musik des Mittelalters gibt, sind die jungen Interpreten darauf angewiesen, selbst professionelle Ensembles zu gründen –



König David als Harfenspieler nach einer Abbildung aus dem Psalter Notkers des Deutschen (um 1000), Quelle: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 21, S. 5 ([www.e-codices.unifr.ch](http://www.e-codices.unifr.ch))

bands und der Folk-Bewegung, erscheint sie andererseits auch als ökonomische Notwendigkeit: Solch eine Gruppe kann kosteneffizient auf Tournee gehen (sie passt zum Beispiel in ein einziges Taxi). Nachhaltig aber hat die schnelle Vermehrung dieser Trios und Quartette Maßstäbe in der Klangqualität und der Aufführungsweise ausgeprägt, die das Publikum inzwischen als ›das‹ Erscheinungsbild mittelalterlicher Musik akzeptiert. Diese Ensembles lassen sich in zwei Kategorien einteilen: weibliche oder männliche Vokalensembles gleicher Stimmen mit einem Klangideal, das größten Wert auf Homogenität und perfekte Intonation legt (sie widmen sich in der Regel der spätmittelalterlichen Polyphonie), und gemischte Gruppen aus Sängern und Instrumenten, die in der Regel das Bild vom mittelalterlichen Sologesang als Kammermusik-Genre betonen. Manchmal, wenn das Budget es zulässt, wächst die Größe so eines gemischten Ensembles bis zu einer Art mittelalterlicher Bigband an. In all diesen Gruppen trifft man wieder und wieder auf das Phänomen des Nachmachens, um nicht zu sagen des Klonens eines ›Ensemble X‹. Nebenbei bemerkt: Historiker würden bezweifeln, dass das mittelalterliche Europa musikalisch im Banne eines halben Dutzends professionell tourender Ensembles war, von denen jedes aus einer Handvoll attraktiver, gebildeter und wohlgenährter Damen und Herren um die Vierzig (mit makellosem Gebiss) bestand. Neben den Schallplattenaufnahmen formt auch die Institution des Konzerts unser Bild von der Aufführungsweise mittelalterlicher Musik. Die Konzert-Idee war der Musik des Mittelalters aber vollkommen fremd. Egal in welchem Genre: Die Aufführungsumstände waren damals entweder halb privat oder liturgisch (im Kontext lokaler Gottesdiensttraditionen) oder im Fall der höfischen Musik verbunden mit Festlichkeiten für den Adel. In der vor-literarischen Kultur war die Konzentrationsfähigkeit der Zuhörer wesentlich größer – im Hinblick auf die Dauer wie auch auf die Intensität. Heute erwartet das Publikum ein Konzerterlebnis mit allem Drum und Dran – bequeme, hell erleuchtete Kirchen und Konzertsäle, Programmhefte, Einführungsvorträge, eine Atmosphäre andächtiger Stille und die übliche Konzertlänge. Das hat Auswirkungen auf die Präsentation und entsprechend auch auf die Wahrnehmung der mittelalterlichen Musik. So sind die Künstler zu schmerzhaften Entscheidungen gezwungen, wenn sie mittelalterliche und moderne Zeitvorstellungen in Einklang bringen müssen. Extrem lange oder wiederholungsreiche Stücke wie im liturgischen Gesang oder in epischen Dichtungen müssen gekürzt werden, damit das Programm nicht allzu ernst oder monoton wirkt und dadurch das Publikum – oder schlimmer noch: den Veranstalter – befremdet (bezeichnenderweise findet sich in der Werbung für Mittelalter-Konzerte fast immer das beruhigende Attribut ›abwechslungsreich‹). Dass diese Angst vor der Andersartigkeit, vor einer ungewohnten Ausdrucksebene auch schon mal in Lächerlichkeit umschlagen kann, wird jedes Ensemble bestätigen, das einmal spitze Schuhe angezogen hat, nur um mittelalterlich zu erscheinen.



In allen Einspielungen ›ernster‹ Musik (sie sind in ihrer Länge auf jene knapp 80 Minuten beschränkt, die auf eine CD passen) erwarten wir eine klare, unverfälschte Akustik, absolute Stille in den Pausen und den perfekten Klang. Dies alles gehört zum schweren Gepäck der Klassikbranche, das Mittelalter-Musiker mit sich herumschleppen müssen. Wir stecken jedes Stück, das wir aufnehmen, in das digitale Äquivalent einer aseptischen, ausführlich beschrifteten kugelsicheren Ausstellungsvitrine, und wir können uns anscheinend auch keine andere Wirklichkeit mehr vorstellen als diese.

Die 1990er Jahre haben das Entstehen einiger erfolgreicher Mittelalter-Ensembles gesehen, deren Popularität beweist, dass mittelalterliche Musik in die höchsten Gefilde der Klassik vordringen kann. Für alle, die auf diese Weise das ›Ghetto der mittelalterlichen Musik‹ in Richtung des musikalischen Mainstream verließen, kann diese wohlverdiente Anerkennung und Freiheit ein trügerischer Segen sein. Das ausgeklügelte Marketing für eine CD (oder, um es

im Jargon der Plattenfirmen zu formulieren, für ein ›Produkt‹) hat die Erwartungen des Publikums, der Kritik und der Musikkollegen an solche prominenten Ensembles weiter beeinflusst. Da die Expansion der Schallplattenindustrie in neue Märkte anhält, finden wir Aufführungen mittelalterlicher Musik inzwischen im Cross-over-Segment, in Produktionen, die das frühe Repertoire mit traditioneller Musik, Improvisationen und mit Neuer Musik kombinieren, die speziell für die Fähigkeiten einzelner Mittelalter-Musiker und ihre Klangvorstellungen geschrieben wurde. Hier hat die nachrückende Generation ambitionierter junger Interpreten neue ›mittelalterliche‹ Rollenmodelle gefunden.

Was wissen wir wirklich über den Klang der mittelalterlichen Musik? So wie ich es gerade beschrieben habe, würde ein Zyniker sagen, der Klang der mittelalterlichen Musik sei der Klang unserer eigenen ›historisch informierten‹ Vorstellungen, da wir die Vergangenheit nun einmal durch die stark geschliffene Brille der Gegenwart betrachten. Aber es steckt mehr dahinter. Obwohl für uns der mittelalterliche Gesang zeitlich immer weit entfernt sein wird und die Quellen, die uns den Zugang zu dieser Musik eröffnen, immer die gleichen bleiben, können wir Interpreten uns bemühen, redlicher an sie heranzugehen und uns intensiver mit ihnen auseinanderzusetzen. Wir wissen, dass die Musiker des Mittelalters Menschen wie du und ich waren, die in einer realen Welt lebten – und nicht in einer phantastischen Neuschöpfung. Sie waren mit ernsthaften zeitgenössischen Dingen wie dem Glauben, der Moral, dem Eros und der Politik befasst und damit, diesen Dingen in einer musikalisch-poetischen Weise Ausdruck zu verleihen. Diese Musiker, die eingebunden waren in mächtige und erhabene Traditionen, arbeiteten zum großen Teil innerhalb einer mündlichen Überlieferung, von der uns die erhaltenen Manuskripte nur eine bescheidene Ahnung vermitteln. Doch können wir genug davon begreifen, um zu wissen, dass diese Traditionen und die neue Musik, die aus ihnen erwuchs, eng mit den damaligen Lebensbedingungen, den Bedürfnissen und Vorstellungen verbunden waren.

Das war dann keine mittelalterliche Musik, es war schlichtweg Musik. Wir wissen viel über die rhetorischen Wertigkeiten und Systeme, die mittelalterliche Sänger übernahmen und weitergaben, und wie sie sich entwickelten. Wir wissen, dass sich die Gesangskunst regional unterschied, oft sehr virtuos war, also den jungen Sängern die anspruchsvollste Ausbildung abverlangte. Wir wissen um die hohe Bedeutung der metrischen Strukturen, die darüber Auskunft geben, wie eine Sprache – Latein und die vielen volkssprachlichen poetischen Dialekte – anzuwenden war, wir wissen um den Reichtum und die Komplexität der poetischen Formen und um die Rolle des Gedächtnisses in der mündlichen Tradition. In all dem wird eine Welt musikalischer Kultiviertheit und technischer Souveränität erkennbar, die fast jenseits unserer Vorstellungskraft liegt. Jeder, der einmal die Subtilität, die technische Meisterschaft und die ausdrucksvolle Brillanz der bildenden Künste im Mittelalter bewundert hat, wird verstehen, dass die musikalische Kunst damals keineswegs ein Gegenstand war, dem man mit niedrigeren Maßstäben und Erwartungen begegnete. Wie können wir heutigen Musiker den großen vokalen und instrumentalen Traditionen des Mittelalters also wirklich gerecht werden? Die vergangenen 30 Jahre haben eine bemerkenswerte Expansion in der Vermittlung der musikalischen Aufführungspraxis innerhalb und außerhalb der so genannten ›klassischen‹ Musik erlebt: experimentelle und Multimedia-Performances, elektronische Musik, Neue Musik, Jazz, Welt-

musik, Barockmusik-Aufführungen – alle haben sie heute eine bedeutende Stellung in den Konservatorien und Musikabteilungen der Universitäten eingenommen. Die ganze Zeit über blieb aber das Studium der mittelalterlichen Musik Europas (die eine Zeitperiode von fast 600 Jahren repräsentiert und Dutzende unterschiedlicher Repertoires umfasst) einigen wenigen Spezialinstituten und gelegentlichen Workshops von Gastinterpreten vorbehalten. An diesen Instituten für Alte Musik, die Unterrichtseinheiten zur Musik des Mittelalters anbieten, hat man das Gefühl, dass die schiere Menge des Repertoires die meisten Unterrichtsansätze unter sich begräbt. So wird es schon als Erfolg gewertet, wenn zwei Semester der ganzen Musik vor 1300 einschließlich der Gregorianik gewidmet werden können, bevor man zum 14. und 15. Jahrhundert mit ihren vielen und außerdem weitaus polyphonen Quellen weitergeht.

Ungewöhnlich genug: Obwohl die musikwissenschaftliche Erforschung des Mittelalters, insbesondere des Gesangs und der Gregorianik, seit den 1960er Jahren große Fortschritte machte, ließ sich in der Aufführungspraxis gleichzeitig nur eine wesentlich geringere Dynamik ausmachen und nur ganz selten einmal ein erwähnenswerter Synergieeffekt zwischen Theorie und Praxis, der seine logische Fortsetzung in Aufführungen und Einspielungen von Weltrang gefunden hätte. Neue Generationen motivierter junger Musiker, die den Künstler und den Gelehrten in sich vereinen und sich für die Musik des Mittelalters interessieren, brauchen Orte einer professionellen Ausbildung auf höchstem Niveau. Daher ist unbedingt eine Institution notwendig, die talentierten Studenten ein umfassendes Studium und eine technische Unterweisung in der Aufführung dessen bietet, was das Kernrepertoire der europäischen Musikkultur darstellt:

- die unermesslich vielfältigen, virtuoson Traditionen des liturgischen Gesangs
- die Traditionen improvisierter Polyphonie, die schließlich ihren Niederschlag in den polyphonen Kompositionen fanden
- die Myriaden in Vergessenheit geratener paraliturgischer Gesangsformen (einstimmig oder polyphon), wie sie für Jahrhunderte die Gottesdienste der Klöster und großen Kirchen ausschmückten
- die vielfältigen Gesangstraditionen in der Landessprache (wie etwa die der Troubadours), die als grundlegend angesehen werden für das Verständnis aller folgenden Gesangsarten
- die älteste bekannte Instrumentalmusik
- das Musikdrama (sowohl weltlich als auch geistlich)

All dies – zusätzlich zum Studium früherer Notationssysteme, der Musiktheorie, der mittelalterlichen Tonarten, improvisatorischer Techniken, von Latein, den Volkssprachen des Mittelalters, der Rhetorik und der Dichtkunst – muss schließlich im Unterricht mittelalterlicher Aufführungspraxis aufgehen.

Wenn das einmal möglich ist, wird das Qualitätsniveau steigen und die ›Drums and Fun‹-Trivialisierung wieder in die Pop-Kultur zurückkehren, in die sie gehört. Meine Hoffnung ist, dass wir eines Tages zu ebenso mutigen wie tiefgreifenden Initiativen fähig sein werden, durch die sich die jetzige Situation ändert, so dass die mittelalterliche Musik – wie die Barockmusik – zum Mainstream des Kulturlebens zählen wird. Denn genau dort gehört sie hin.

*Übersetzung: Bernd Heyder*

Dieser Beitrag ist der Festschrift ›10 Jahre Forum Alte Musik Köln‹ entnommen, der vor wenigen Wochen im CONCERTO VERLAG erschienen ist. Sie finden das Buch im Handel und in unserem Internet-Shop unter [www.concerto-verlag.de](http://www.concerto-verlag.de) zum Preis von 15 EUR (inkl. 2 CDs).