

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 26 (2002)

Artikel: Beowulf, die Edda und die Aufführung mittelalterlichen Epik : Anmerkungen aus der Werkstatt eines rekonstruierend rekonstruierten "Geschichten-Sängers"

Autor: Bagby, Benjamin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869007>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BEOWULF, DIE EDDA UND DIE AUFFÜHRUNG MITTELALTERLICHEN EPIK
 Anmerkungen aus der Werkstatt eines rekonstruierend rekonstruierten
 „Geschichten-Sängers“*

VON BENJAMIN BAGBY

Seitdem ich meine rekonstruierten Fassungen von *Beowulf* und den *Edda*-Dichtungen aufführe, habe ich oft auch meine Arbeit vorgestellt – entweder in Form eines Vortrages vor dem Konzert oder als Fragestunde danach. Dabei hat es mich immer wieder überrascht, wie unterschiedlich ein bestimmter Aspekt in diesem Vorher-Nachher-Vergleich ausfällt: Vor der Aufführung werden allenfalls ein paar zögernde Fragen gestellt, z.B.: „Klingt es wie Gregorianischer Choral?“, während nach dem Konzert häufig ein wirklich differenzierter Dialog entsteht – zum einen verursacht durch das, was die Zuhörer während der Vorstellung erlebt haben, zum anderen durch ihre Neugier – manchmal auch ihr Befremden – über meinen Arbeitsprozess. Dankbar erfahre ich bei solchen Gelegenheiten, mit welcher Leichtigkeit mein Publikum das, was ich über meine Arbeit zu sagen habe, *nach* der Aufführung aufnehmen kann. Die kurze Veranschaulichung eines gesungenen oder gesprochenen Textes, eine modale Wendung auf der Harfe oder die Vorführung des Instrumentes sind nur im unmittelbaren Zusammenhang mit der Aufführung sinnvoll.

In diesem Sinne sollen die folgenden „Anmerkungen aus der Werkstatt“ ein wenig den Hintergrund meiner Beschäftigung mit epischer Dichtung und Prosa ausleuchten, und dies in ähnlicher Weise, wie ich es nach einem Konzert tue. Meine Anmerkungen richten sich in der Regel nicht an ein spezialisiertes Publikum von Mediävisten, sondern an Menschen, die zum ersten Mal die Aufführung eines mittelalterlichen Epos erleben. Natürlich wird im niedergeschriebenen Text das essentielle Element des Klanges – die hör- und sichtbare Anwesenheit des Darstellers und seines Instrumentes – fehlen. Ich werde gleichwohl versuchen, einen gemeinsamen Raum zu finden, wo reale und potentielle Hörer dem Ausführenden begegnen können und wo aufführungspraktische Fragen, mit denen ein heutiger „Geschichten-Sänger“ sich konfrontiert sieht, diskutiert werden können, so dass der Hörer einige der Faktoren überprüfen kann, die zu einer der möglichen Aufführungs-Rekonstruktionen mittelalterlicher Epik führen.¹

* Im Original: „Singer of tales“; vgl. Anm. 1. In englischer Sprache wird der Artikel unter dem Titel „*Beowulf, the Edda, and the performance of medieval epic: Notes from the workshop of a reconstructed ‚singer of tales‘*“ erscheinen in: *Performing medieval narrative*, hg. von Evelyn Birge Vitz, Nancy F. Regalado und Marilyn Lawrence [im Druck].

¹ Dankbar entlehne ich den Ausdruck „Geschichten-Sänger“ („Singer of tales“) dem Buchtitel von Albert B. Lord's wichtigem und einflussreichem Buch *The singer of tales*, Cambridge, Mass. 1960 (deutsch: *Der Sänger erzählt: Wie ein Epos entsteht*. Aus dem Englischen und Serbokroatischen von Helmut Martin, München 1965). Das Werk befasst sich mit der Struktur und Aufführung mündlicher Dichtung von Homer bis zu den epischen Traditionen Jugoslawiens bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts: „This book is about Homer. He is our Singer of Tales. Yet, in a larger sense, he represents all singers of tales from time immemorial and unrecorded to the present ... Our immediate purpose is to comprehend the manner in which they compose, learn, and transmit their epics“ (Foreward, p.i).

Unabhängig von der Epoche, an der wir jeweils interessiert sind, lebt das Konzept der „historisch informierten Aufführungspraxis“ von der Überzeugung, dass heutige Musiker Anleitung und Wissen aus Quellen beziehen können, die aus vergangenen musikalischen Traditionen überliefert sind: aus Notationen, Traktaten, Schulen, ikonographischen Zeugnissen, aus Beschreibungen von Aufführungen, spielbaren Instrumenten und vielem mehr. Leider lassen alle diese Zeugnisse, die wir so eifrig studieren, ausgerechnet das für eine musikalische Aufführung zentrale Element vermissen, das wir am dringlichsten würden haben wollen: den wirklichen Klang, die Existenz eines lebendigen Meisters. Falls nicht doch noch das Reisen in die Vergangenheit erfunden wird, werden wir niemals unseren Meister finden (und natürlich gehört zu dieser Zeitreise-Phantasie immer auch das beängstigende Szenario: Was wäre, wenn wir Zugang zum Originalklang und zu der lebendigen Kunst der alten Meister hätten, wenn wir aber das, was wir hörten, gar nicht mögen würden?). Weil uns die Kenntnis der Alte-Musik-Praxis „von Angesicht zu Angesicht“ verwehrt ist, sind wir für immer dazu verurteilt, unserer eigenen musikalischen Vergangenheit „durch einen Spiegel, in einem dunklen Worte“ zu begegnen.

Diese Lage ist im Hinblick auf die meisten abendländischen Repertoires fragwürdig genug, und doch hat sie Generationen moderner Praktiker und Forscher nicht davon abhalten können, vor allem hinsichtlich der Barockmusik eine blühende Alte-Musik-Szene zu kreieren. Zudem erschaffen heutige – oft charismatische – Meister-Musiker und Lehrer durch sie geprägte aufführungspraktische Traditionen, so dass unser Blick auf die Vergangenheit klar und deutlich zu sein scheint.

Allerdings wird die Situation komplizierter und der Blick trüber, wenn wir Musik aus den Kulturen des frühen Mittelalters aufführen wollen, aus Lebensbereichen, die meist keine schriftlichen Aufzeichnungen, keine Notation oder Traktate kannten und von denen wir allenfalls ein paar Beschreibungen von Aufführungen oder Bruchstücke von Instrumenten besitzen. Eine solche Musikkultur – oder besser: ein solches Flickwerk von Kulturen – ist die notationslose Welt des mittelalterlich-epischen Gesanges, zu der ich mich hingezogen fühle: eine von nordeuropäischen Völkern belebte Welt, in der, wie wir wissen, die Menschen sangen und Gesängen lauschten, sei es in ihren Hütten, auf dem Feld, im Boot, auf dem Pferd, rund um das Lagerfeuer, vor dem heidnischen Altar und auch noch in den ersten christlichen Klöstern. Es erklangen Geschichten, Heldenepen, Mythen, Instrumentalmusik oder auch lange, gesungene Erzählungen, die von den wahren oder erfundenen Taten der Vorväter berichteten.

Welche Art von Zeugnissen hat aus dem frühen Mittelalter überlebt, die uns für die Rekonstruktion einer seit mehr als 1000 Jahren verstummten Aufführungspraxis hilfreich sein könnte? Oder gibt es andere nutzbringende Informationsquellen? Dies sind einige der Fragen, auf die ich bei meinen Rekonstruktionen von nordeuropäischen Epen wie dem angelsächsischen *Beowulf* oder der isländischen *Edda* zu antworten versucht habe.

Der Textvortrag

Zusammen mit meinem Ensemble *Sequentia* begann ich meine Arbeit an *Edda*-Versen mit einer ersten Produktion – mit Gesängen über die nordischen Götter Odin, Thor, Loki und andere – in den Jahren 1995 bis 1997.² Die zweite Produktion von *Edda*-Gedichten bietet demgegenüber Geschichten über nordische Sterbliche: Über von Neid, Gier nach Gold und Rache bestimmte Haltungen und die schlimme Macht, die sie über die heiligste menschliche Institution haben – die Familie.³ Die drei Sänger und die beiden Instrumentalisten erzählen – als Solisten und in zahlreichen Kombinationen – vom jungen Helden Sigurd, der den Drachen Fafnir tötet, um an das Rheingold heranzukommen; vom unglücklichen Burgunderkönig Gunnar und seiner schönen Schwester Gudrun; vom Hunnenkönig Attila und seiner jähzornigen, selbstmörderischen Schwester, der Walküre Brynhild. Dieses furchterregende Familienepos ist in Dichtungen gefaßt, die widersprüchlich und unheimlich sind. Sie scheinen in einer Traumlandschaft zu spielen, die mit Leichtigkeit den berühmten Myrkwid-Wald, den Rhein und die Gletscher von Island zusammenbringt. Es ist eine Sage, in der sich Namen realer Orte und Menschen zwanglos mit denen heidnischer Götter, listiger Zwerge, Drachen, Verwandlungs-Geister, magischer Schwerter und Pferde, übernatürlicher Wesen und sprechender Vögel vermischen. Es ist eine archaische Geschichte, die Generationen von Europäern in Bann schlug, und die, vorgetragen von den Barden, das Fundament ihrer kollektiven Erinnerungen formte.

Die *Edda* – selbst ein rätselhaftes isländisches Wort, dessen Bedeutung unklar ist, obgleich etwas wie „Altes Wissen“ damit gemeint sein mag – ist eine mittelalterliche Sammlung von 29 altisländischen Gedichten. Zehn von ihnen handeln von nordischen Göttern und Mythen, und 19 erzählen Geschichten von germanischen Helden, von denen einige, so etwa der Hunne Attila, als historische Figuren identifizierbar sind.⁴ Diese erstaunliche Sammlung ist in einer anspruchslosen Pergamenthandschrift überliefert, die im 13. Jahrhundert in Island kopiert wurde,⁵ zu einer Zeit also, als Attila bereits seit 800 Jahren tot war, während die Geschichten um ihn Inhalt einer lebendigen mündlichen Überlieferung geblieben waren. Überall wird die *Edda* als kost-

² *Sequentia: Edda: Myths from medieval Iceland* (Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics, 05472 77381), veröffentlicht 1999. Das booklet enthält die vollständigen Texte, Übersetzungen und Kommentare.

³ *Sequentia: The Rheingold curse: A Germanic saga of greed and revenge from the Medieval Icelandic Edda* (Marc Aurel Edition, MA 20016), veröffentlicht 2002. Das booklet enthält die vollständigen Texte, Übersetzungen und Kommentare.

⁴ Vgl die deutsche Ausgabe *Die Edda. Götter- und Heldenlieder der Germanen*. Aus dem Altnordischen übertragen, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Arthur Häny, Zürich 1987 (=Manses Bibliothek der Weltliteratur).

⁵ Reykjavik, Stofnun Árna Magnússonar, Gml. Kgl. Sml. 2365 4to („Codex Regius“).

barer Schatz der europäischen Kultur und als ein seltenes – und sicherlich das älteste – Zeugnis für Bräuche, Religion und Mythen der heidnischen Germanenstämme gewürdigt. Die *Edda*-Texte sind in anspruchsvollem Stabreim abgefaßt, der von den Isländern noch lange, nachdem sich auf dem Kontinent andere Versformen durchgesetzt hatten, geschätzt und praktiziert wurde. Über Jahrhunderte wurden diese Texte von stammesgebundenen und fahrenden „Geschichten-Sängern“ in ausschließlich mündlicher Überlieferung weitergegeben. In anderen germanischen Sprachen, in denen sie gleichfalls gesungen worden sein dürften, haben sie nicht überlebt. Aber die zutiefst sprach- und literaturfreudigen mittelalterlichen Isländer, die übrigens im 9. Jahrhundert, aus West-Norwegen kommend, auf jene nordatlantische Vulkaninsel eingewandert waren, eigneten sich die Texte in ihrer nordischen Sprache an; und so ist es uns auch heute noch möglich, in Island vieles von der Vortragskunst der alten Geschichtenerzähler zu hören.

Wie konnte ich der Versuchung widerstehen, für diese spannenden und geheimnisvollen, von isländischen Sängern und Schreibern vor dem Vergessen bewahrten Texte, die an langen Winterabenden nicht nur in Island, sondern auch in Nordeuropa gesungen worden waren, eine Stimme zu rekonstruieren? Zuerst schien es freilich eine unlösbare Aufgabe zu sein, die fast zwangsläufig in die Untiefen von pseudo-historischem Kitsch und *new age*-Banalität führen müsste. Aber ich war entschlossen, auf meine langjährige Erfahrung als Mittelalter-Sänger und auf einige sorgfältig durchdachte Hilfsmittel zu setzen, die ich später besprechen werde, um diese gesungene Dichtung von der Druckerschwärze zurück in die Welt des Geschichtenerzählens zu holen; in eine Welt, in der die menschliche Stimme zu einem Instrument kultureller Identität und Vermittlung wird – das mündliche Medium einer alten erzählerischen Kraft.

Obgleich nach allgemeiner, auf Aufführungs-Beschreibungen gegründeter Auffassung mittelalterliche Epik die Domäne stammesgebundener oder fahrender Barden war, sind von der *Edda* bislang keine schriftlichen musikalischen Quellen aus dem Mittelalter bekannt. Tatsächlich haben wir allen Grund zu der Annahme, dass es solche Quelle nie gegeben hat. Der Lebensraum, in dem die Dichtungen ursprünglich überliefert, gesungen und gestaltet wurden, war durch ausschließlich mündliche Überlieferung bestimmt; die Berufssänger gaben Repertoire und Techniken von Generation zu Generation weiter, ohne sich mit dem umständlichen Aufwand des Niederschreibens aufzuhalten. Fast immer beim mittelalterlichen Gesang ist der Gebrauch von Notation verbunden mit der Welt des Skriptoriums und einem adligen oder geistlichen Sammler, nicht aber mit der Welt des praktischen Musikers. Abgesehen davon wird ein christlicher Schreiber kaum mit freundlichem Blick auf die von heidnischen Göttern handelnden Gesänge geschaut haben – und dies schon gar nicht, wenn sein Abt ein Auge auf ihn gerichtet hatte.

Wir müssen davon ausgehen, dass die lebendige Tradition des *Edda*-Singens im 13. Jahrhundert, als die älteste Quelle – der *Codex Regius* – von einem offenkundig wohlwollenden Mönch kopiert wurde, in Island schon zu verfallen begann. Wie können wir unter diesen Umständen gesungene Aufführungspra-

xis von *Edda*-Gesängen rekonstruieren, die man etwa zur Zeit von Islands offizieller Christianisierung im Jahre 1000 praktizierte?⁶

Das erste bekannte Zeugnis, das sich auf gesanglich vorgetragene *Edda*-Dichtung bezieht, findet sich in Benjamin de la Bordes *Essai sur la musique ancienne et moderne* aus dem Jahr 1780. Neben anderen Beispielen, die ein dänischer Hofmusiker für de la Borde sammelte – wobei dieser sein Material von dem isländischen Gelehrten Jón Ólafsson bezog – finden wir eine Strophe aus der *Edda* zu einer einfachen Melodie gesetzt. Leider werden wir nie erfahren, ob diese recht pedantisch notierte Melodie tatsächlich seit ihren Ursprüngen als mündlich tradierte musikalische Formel für *Edda*-Dichtung überlebt hat, oder ob sie einer mit den alten Wurzeln nicht verbundenen Volksmusik-Tradition des 17. oder 18. Jahrhunderts angehört; oder auch, ob sie nur ein Beispiel dafür ist, wie *Musique ancienne Islandaise* in der Phantasie eines heimwehkranken Isländers im Kopenhagen des 18. Jahrhunderts geklungen haben mag.

Bsp. 1:

Jean-Benjamin de La Borde. *Essais sur la musique ancienne et moderne*, Paris: PH.-D. Pierres et E. Onfroy 1780–81, Tome 2, 403. Übersetzung: „In uralten Zeiten, da hauste der Ymir, keinen Sand, keine See gab es noch kalte Brandung ...“ (Beginn von *Völuspá*/Weissagung der Seherin).

Ar var Allda þa Ymir bugði vara sandr ne fiar ne

Svalar unnir Tord var æva Neu-phi-min Gap var Ginnunga

Enn gras hvergi.

Schriftliche Quellen aus Nordeuropa, die mittelalterliche weltliche Lieder überliefern, sind extrem selten, und die in Skandinavien erhaltenen Quellen für christliche Musik stammen aus spätmittelalterlichem, lateinischem, kirchlichem Lebensraum mit engem Kontakt zum europäischen Festland.

⁶ Zu dieser Frage vgl. Joseph Harris, „The performance of old Norse Eddic poetry“, in: Karl Reichl (ed.), *The oral epic: Performance and music*, Berlin 2000, 225–232 (=Intercultural Music Studies 12).

Zwar weisen einzelne religiöse Stücke tatsächlich traditionell unübliche regionale Charakteristika auf – so etwa die Vorliebe für Terzparallelen im Fall der zweistimmigen Hymne auf den Heiligen Magnus von den Orkney-Inseln –, aber sie werfen kaum Licht auf die Aufführungspraxis gesungener Dichtung in der heidnischen Welt Jahrhunderte zuvor.

Bei der Suche nach Wegen, die *Edda*-Texte gesanglich zu gestalten, war es klar, dass mehr musikalisches Wissen nötig sein würde als das, was mittelalterliche Kirchenmusik oder ein Melodie-Schnipsel aus dem späten 18. Jahrhundert zu bieten hatten. Ich entschied mich, die Technik der „modalen Sprache“ zu benutzen, die *Sequentia* im Laufe der Jahre im Zusammenhang mit der Arbeit des Ensembles am mittelalterlichen Lied entwickelt hat, ein Verständnis von Musiksprache, für das sich in vielen Kulturen Parallelen finden. Kurz gesagt wird ein Modus nicht als musikalische Tonskala verstanden, sondern eher als eine Sammlung musikalischer Gesten, Signale und Zeichen, die verinnerlicht, variiert, kombiniert und als ein Fundus für musikalischen „Text“ verwendet werden können. Dieser „Text“ kann zwar in der Rekonstruktion gänzlich neu sein, aber er verfügt über die Authentizität und Integrität des ursprünglichen Materials.⁷ Aber wie der magische Met-Trank, der Odin die Gabe der Dichtkunst gibt, ist der modale „Met“ ein Gebräu, das sowohl inspirierend als auch gefährlich sein kann. Dagegen kann uns das Studium der Aufführungspraktiken von epischem Gesang, wie er auch heute noch in vielen Kulturen zu hören ist, Wege zeigen, wie derartige Aufführungen sowohl Struktur als auch Seele haben können, und das hilft, die scheinbar grenzenlose Freiheit modaler Intoxikation zu bändigen.

Was waren, nachdem ich zwischenzeitlich die Beispiele von Monsieur de la Borde beiseite gelegt hatte, die ersten Ingredienzien dieses modalen Gebräus? Natürlich Island. Um ein Beispiel zu geben: In der *rímur* genannten isländischen gesungenen Dichtungsart – sie stammt zwar aus dem späten Mittelalter, dürfte aber ihre Wurzeln in sehr viel früheren, vor-skaldischen Praktiken haben – fand ich ein riesiges Repertoire an modalem Material, das sich klar in unterschiedliche Modus-Familien gliedern liess. Während zweier Forschungsaufenthalte in Reykjavik in den Jahren 1995 und 2001 durfte ich die Tonband-Archive des isländischen historischen Text-Instituts, *Stofnun Árna Magnússonar*,⁸ nutzen. Dort hörte und analysierte ich hunderte von historischen *rímur*-Aufnahmen und solche verwandter Typen; in einem zweiten Schritt erstellte ich Stammbäume von den einzelnen Typen und der Nutzung, den sie von dem modalen Material machten. Das Ergebnis dieser Gedankenarbeit⁹ war eine Reihe modaler „Wörterverzeichnisse“, die mittels struktureller „Signale“

⁷ Authentizität – das gefürchtete A-Wort in der Alte-Musik-Szene – ist hier nicht im historischen Sinne zu verstehen, sondern in dem des Erkennens: In einer Masse von Fremden würde man immer ein authentisches Mitglied der eigenen Familie erkennen.

⁸ Mein Dank gilt besonders Rósa Thorsteinsdóttir, Vésteinn Ólason und Gísli Sigurdsson.

⁹ Verbunden damit war das Aussondern von offenkundig späteren Melodietypen, wobei auch eine isländische Kontrafaktur von „Oh my darling Clementine“ zum Vorschein kam.

zusammengefasst wurden. Diese „Signale“ konnten den anderen Sängern des Ensembles mündlich vermittelt und den hochentwickelten Metren der Edda-Texte zugeordnet – und von diesen gezähmt – werden.

Gelehrt hat uns diese Texte der isländische Philologe Heimir Pálsson, wobei der gesamte Lernprozess inspiriert war durch die Tradition mündlicher Überlieferung. Wir arbeiteten ausschließlich mit unseren *Edda*-Texten und unserem Gedächtnis. Es gab kaum je schriftlich dokumentierte Musik und sicherlich nichts, was den Namen „Partitur“ verdient hätte. Im Lichte dieser Erfahrungen begann die bei de la Borde gefundene Melodie, einen Sinn zu ergeben. Wie auch immer man sich ihre Überlieferung vorstellen möchte, sie weist eindeutige, einem bestimmten modalen Vokabular angehörende Charakteristika auf, die in einigen wenigen, ständig wiederholten und variierten Elementen bestehen. So mag ein aufmerksamer Zuhörer ein Echo ihres „genetischen Codes“ in unseren Rekonstruktionen hören, genauso, wie ein erfahrener isländischer *rímur*-Sänger, der uns diese Texte singen hört, hier und da von einem undefinierbaren Gefühl angerührt sein könnte, er kenne das ihm unbekanntes Stück.

Darin liegt die Schönheit und die besondere Kultiviertheit des modalen Gesanges, besonders dann, wenn er als Vehikel für Geschichten dient: Um einen unendlich komplexen Textbau zu vertonen, benutzt der Sänger einen scheinbar einfachen Tonvorrat und erreicht damit, dass alle Elemente – Musik, Text und Sänger – in einem organischen Prozess verschmelzen, der einzig im Dienste der Geschichte steht. Für diese Aufgabe sind alle Facetten des sängerischen Könnens gefragt – auch ein weites und flexibles Spektrum sprachlichen Ausdrucks: einfache Rede, erhöhte Rede, gesungene Rede, Sprechgesang, einfacher syllabischer Gesang, melismatischer Gesang; ferner die radikaleren Elemente der menschlichen Singstimme: flüstern, stöhnen, ächzen, Heiserkeit, bellen, brüllen – und sogar ein Schrei muss kommen, wenn die Geschichte ihn verlangt. Außerdem agiert der „Geschichten-Sänger“ in unmittelbarer Nähe zu seinem Publikum. Sein ganzer Körper, einschließlich seiner Hände und Füße, die ja auch Geräusche erzeugen können, ist Teil des *instrumentum*, das die Geschichte darstellt. Und wenn wir schon von Instrumenten sprechen: Die Möglichkeit, einen Instrumental-Partner hinzuzuziehen – sei dies ein zweiter Musiker oder ein Instrument, mit dem sich der Sänger selbst begleitet – eröffnet weitere Möglichkeiten für den Dialog, für Kommentare, für die Begleitung und für Zwischenspiele, die alle dem Ziel dienen, das modale Gebräu anzureichern und die Geschichte dichter und spannender zu gestalten. Wenn man darauf achtet, wie Epen auch heute noch in verschiedenen Kulturkreisen gesungen werden, dann entdeckt man eine in ihrer Ähnlichkeit überraschende Verwendung modaler Strukturen sowohl im vokalen Stil wie auch in der stimmlichen Behandlung und der instrumentalen Beteiligung.

Wenn ich *Edda*-Geschichten oder den *Beowulf* aufführe, gelange ich mit meiner Stimme in eine Welt, die sich gleichermassen an die Fähigkeiten des Sängers wie an die des Schauspielers wendet, und in dieser Welt mache ich nur selten Gebrauch von Techniken, die man beim sogenannten „lyrischen Gesang“ braucht – also etwa bei einem Troubadour-*canso*. Diese Techniken,

die stimmliche Ebenmäßigkeit, nuanciertes „Hinüberbringen“ einer ausgedehnten strophischen Form mit ihrer komplizierten Struktur von Reim und Versgestaltung und eine fast träumerische Geringschätzung der Zeit verlangen, eignen sich ideal zur Wiederbelebung eines Seelenzustandes, der im Innern der Hörer für Augenblicke ihre eigenen Erinnerungen, Sehnsüchte und Phantasien zu wecken vermag. Aber in der Kunst des Geschichtenerzählers, in der die Zeit in ganz unterschiedlichem Tempo vergeht und in der an reale Ereignisse erinnert wird bzw. diese Ereignisse wiederbelebt, kommentiert und manchmal buchstäblich vom „Geschichten-Sänger“ gelebt werden, in dieser Kunst muss der Gebrauch lyrischer Techniken auf Momente beschränkt werden, die ihn verlangen – zumeist solche des Nachdenkens und der Innenschau.

Wörter sind Klänge, und ein entscheidendes *musikalisches* Element dieser Texte ist ihre Sprachmelodie. Weil im Hinblick auf die Anwendung der Modi beim Singen Entscheidungen nicht unabhängig von den Eigenheiten der isländischen Sprache getroffen werden können, lehrte Heimir Pálsson die Sänger von *Sequentia*, nicht nur die komplexen metrischen Strukturen zu verstehen, sondern er schulte uns auch intensiv in der Sprachmelodie des Alt-Isländischen. Obgleich die Sprache der *Edda* nahezu identisch mit derjenigen ist, die heute von 270 000 Isländern gesprochen wird, hat sie doch andere Wortformen und eine Aussprache, die vor der Mitte des 12. Jahrhunderts offenbar ziemlich anders war; damals entstanden die ersten schriftlichen Zeugnisse in isländischer Sprache, und diese bezeugen ein phonetisches System, bei dem besonderes Gewicht auf die Aussprache der Vokale gelegt wurde.¹⁰

Wenn zwei oder drei Sänger denselben Text deklamieren, ist es möglich, dass gleichzeitig unterschiedliche modale Phrasen zu hören sind. Dies erklärt sich aus einer Art heterophoner Textur – an der Grenze zu einer improvisierten Polyphonie –, wie sie für althergebrachte Musik-Praktiken typisch ist. Außerdem finden sich Spuren improvisierter vokaler Mehrstimmigkeit, bekannt als *tvisöngur*, die man auch heute noch in Island hören kann. Andere Aspekte der Rekonstruktionsarbeit betreffen das Studium isländischer Quellen außerhalb der *rímur*-Tradition sowie der alten monophonen Tanzlied-Melodien der Faroe-Inseln. Auf dieser kleinen, zwischen Schottland, Norwegen und Island gelegenen Inselgruppe tanzen und singen die 47 000 Einwohner auch heute noch alte Balladen, die die Geschichte von Sigurd und dem Rheingold erzählen. Auch aus anderen Teilen der Welt der weit herumgekommenen Wikinger – z.B. aus dem Baltikum – sind Quellen modaler Musik erhalten, die hilfreich für das Verständnis vom Spiel mit den Modi im frühmittelalterlichen Norden sind.

Ich habe bereits von der Wichtigkeit metrischer Strukturen in diesen Texten sowie davon gesprochen, welche Aufschlüsse sie für den Vortrag und den Gebrauch der Modi bieten. Für jeden, der sich mit den *Edda*-Gedichten oder dem *Beowulf* beschäftigt hat, ist die charakteristische Metrik und die Differenziertheit der germanischen Stabreim-Dichtung offensichtlich. Aber mich als Ausführenden

¹⁰ Vgl. Heimir Pálsson, „The eddic poems“ im CD-booklet von *The Rheingold Curse*, S. 1–18.

interessiert vor allem eines: Wie hätte man einen solchen metrischen Bau bei einer Aufführung in einem Lebensraum ausgedrückt, der kaum das Lesen und Schreiben und gewiss keine musikalische Notation kannte? Unsere Beziehung zu den *Edda*-Texten oder zum *Beowulf* ist durch einen eher intellektuellen Zugang bestimmt: durch Lesen, Analysieren und Ausprobieren, durch die Benutzung von Lehrbüchern, von Ausgaben, Übersetzungen und Faksimilia. Es gibt heute niemanden auf der Welt, der diese Dichtungen nur mündlich kennen gelernt hätte. Unser Intellekt ist fasziniert von den verschiedenen metrischen Strukturen und Funktionen, die wir schriftlich markieren und mittels derer wir uns die sorgfältig abgestimmten Spielarten der „Hauptbetonungen“, „Nebenbetonungen“ und „Akzente“ vergegenwärtigen. Wir haben eine positivistische Freude daran, Metren durch musikalische Notation – und das heißt im Hinblick auf die gegebenen Texte: durch präzise und doch gnadenlose Schriftsymbole – auszudrücken. Wir haben unsere Lehrer diese Gedichte in klar definierten Akzentschemen rezitieren hören, wobei sie zur Verdeutlichung der Betonung vielleicht noch mit einem leichten Tischklopfen nachhalfen, und dies ist für uns zum „Klang“ der germanischen Stabreim-Dichtung geworden.

Wie die meisten Musikstudenten hatte ich in meiner Studienzeit enormen Respekt vor Notation, Metrik und der unangreifbaren Autorität der „Partitur“. Aber der nachfolgende lebenslange Umgang mit abendländischem mittelalterlichem Gesang hat mich für das Geschichten-Erzählen mit einigen etwas geschmeidigeren, differenzierteren Werkzeugen im Hinblick auf die Gestaltung von Text und Melodie ausgerüstet.

Als ich mich mit der Absicht, eine Aufführung zu rekonstruieren, mit dem *Beowulf* zu beschäftigen begann, habe ich alle mir erreichbaren Aufnahmen gehört, auf denen Experten den Originaltext lasen. Dabei überraschte mich ein Phänomen, das ich als übertriebenes Betonen eines rein mechanistischen Metrik-Verständnisses empfand: Die metrischen Muster verschiedenartiger Verstypen, die für einen „Geschichten-Sänger“ normalerweise auf einer tieferen strukturellen Ebene wirken sollten, hatten den Textfluss und damit auch die Geschichte zerbrochen. Im Munde des Rezitators wurden sie überdeutlich und schwer, und dem Ohr des Zuhörers drängten sie sich förmlich auf. Der Musiker und Geschichten-Erzähler in mir stellte sich für diese wunderbar lebendigen und flexiblen Versformen eine feinere Art der Ausführung vor, und ich beschloss, mit dem Text des *Beowulf* – und später der *Edda* – so umzugehen, dass der metrische Bau nicht der Herr, sondern der Diener der Interpretation sei. In langen Stunden des Ausprobierens suchte ich nach Wegen, der Metrik eine zwar gewichtige, aber weniger oberflächliche Rolle im Dienste des Textes einzuräumen. Die Geschichte sollte in aller Freiheit als ein Hörerlebnis entwickelt werden, von innen zusammengehalten durch eine fast nicht wahrnehmbare Vielfalt ineinander greifender Klänge und Impulse.

Wenn ich metrisch abgefaßter Texte interpretiere, gehört es nicht zu meinen Aufgaben, meinen Zuhörern Erkenntnisse zur Metrik zu vermitteln, sondern ich soll eine Geschichte erzählen. Das heißt aber nicht, dass der metrische Bau vernachlässigt werden darf. Wenn ich die Geschichte singe und spreche, ist die Metrik auf einer sehr tiefen Ebene immer dabei. Sie beeinflusst und formt

meine Stimmgebung, meine Instrumentalbegleitung, die Zeiteinteilung, das Tempo und die rhetorische Gestik, kurzum: alle zur Interpretation notwendigen Variablen. Wenn man sich ein überschaubares Publikum mittelalterlicher Kenner vorstellt, das eine Geschichte schon dutzend- wenn nicht hundertmal gehört hat, darf man bei diesen Zuhörern von einem feinen Verständnis für den inneren Zusammenhalt des Textes ausgehen, ja, sogar ein gewisses Vergnügen an der Art voraussetzen, wie der Sänger das Offensichtliche verschleiert und wie bei der Aufführung Töne, modale Formeln und Bedeutung ineinander greifen. Mein Bestreben ist es, Metrum-bezogene Interpretationen vom *Beowulf* und den *Edda*-Gedichten auf der Basis schriftlicher Quellen zu erschaffen, die gleichwohl darauf abzielen, den Geist eines mündlich dargebotenen, in einer notationslosen Tradition beheimateten Gedichtes zu atmen. Ich habe das Ziel, den metrischen Strukturen den ihnen gebührenden wichtigen Platz im Text einzuräumen, sie aber subtil, kreativ, fast als vom Unbewussten gesteuert wirken zu lassen. Alle Elemente der gemessenen Zeit müssen dafür zur Verfügung stehen, ihren Beitrag zur Ausformung der Geschichte zu leisten – von der kleinsten Einheit der einzelnen Silbe bis hin zu dem einzigen, übergreifenden Puls einer Gesamtauführung.

Die instrumentale Begleitung

Von gleicher Wichtigkeit wie der Textvortrag sind bei diesen musikalischen Rekonstruktionen die Musikinstrumente, und hier vor allem Harfe, Flöte und Fidel, die in frühen nordeuropäischen Quellen, die das Musizieren beschreiben oder darstellen, bezeugt sind. Die Harfe, die *Sequentia* für die *Edda* benutzte, ist eine auf den Überresten eines Instruments basierende Kopie, die in einem alemannischen Gräberfeld aus dem 8. Jahrhunderts in Oberflacht (Baden-Württemberg) gefunden wurden. Die Rekonstruktion stammt von Rainer Thurau (Wiesbaden). Dieser früheste bekannte Harfentypus dürfte überall in der nordeuropäischen Welt bekannt gewesen sein.¹¹ Im Übrigen werden auf diesem Gebiet von Seiten der Musikarchäologen laufend neue, interessante Erkenntnisse gewonnen. So entdeckten Archäologen im Winter 2001/02 bei Trossingen (Baden-Württemberg) das Grab eines adligen Alemannen aus der Zeit um 580 n. Chr. Unter den vielen Gegenständen, die dort 1400 Jahre lang begraben waren, fand man „die weitaus am besten und vollständigsten erhaltene Leier Mitteleuropas.“¹²

¹¹ Christopher Page, „Instruments and instrumental music before 1300“, in: *The New Oxford History of Music*, vol. 2, Oxford etc., 2nd edition 1990, 455–484.

¹² So der Bericht der *Basler Zeitung* vom 11.04.2003. Das Instrument wird zur Zeit im Archäologischen Landesmuseum Konstanz untersucht.

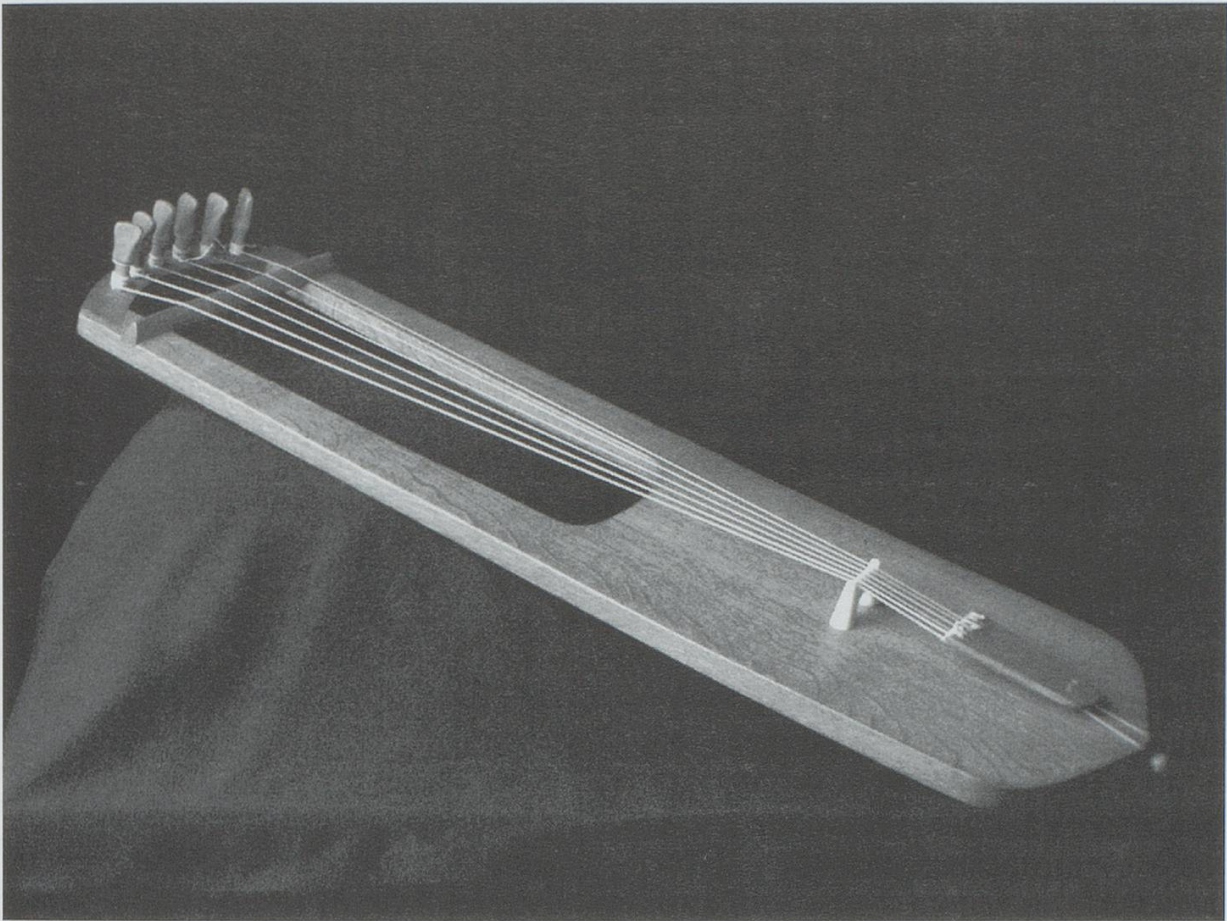
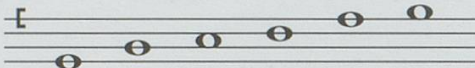


Abb. 1: Die von Rainer Thureau rekonstruierte Harfe

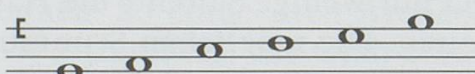
Diese germanische *harpa* wird heute häufig als Leier bezeichnet, weil man sie von der dreieckigen *cithara* mit deren unverwechselbarer Vordersäule unterscheiden will, in der nach wie vor die typische Harfenform gesehen wird; in der *Edda* selbst ist das leierförmige Instrument als Harfe bekannt. Diese Instrumente haben in der Regel nur wenige Saiten – die Harfe aus Oberflacht hatte wahrscheinlich sechs Saiten. Die möglichen Stimmungen – gewonnen aus mittelalterlichen Konsonanz-Theorien, bruchstückhaftem, durch mittelalterliche Quellen vermitteltem Wissen, aus den durch die mittelalterliche Technik der Saitenherstellung gegebenen Möglichkeiten und Grenzen sowie aus in anderen Kulturen gebräuchlichen Harfestimmungen – bieten eine Reihe von Basis-Intervallen, die ihrerseits auf den Text einwirken können, den sie begleiten.

Ich denke, dass wir zu Recht davon ausgehen können, dass eine sechssaitige Harfe wie die von Oberflacht nach einem System gestimmt war, das eine bestimmte Zahl von Konsonanzen erbrachte, wobei die Hauptintervalle die Oktave, die perfekte Quinte und die perfekte Quarte waren. Das würde sowohl mit den Gesetzen der Physik wie auch mit den mittelalterlich-mitteuropäischen, von der Antike ererbten Konsonanz-Regeln übereinstimmen. Auch einem germanischen Bard, der nie etwas von Pythagoras oder Boethius gehört hat, dürfen wir unterstellen, dass er mit den Saiten seiner Harfe ge-

wisse konsonante Intervalle zum Klingen bringen konnte. Es gibt zahlreiche plausible Stimmungen, die in unterschiedlichen Kombinationen diese Intervalle ermöglichen. Eine dieser Stimmungen, die ich für meine *Beowulf*-Interpretation gewählt habe, nenne ich „offene Stimmung“, weil sie eine Oktave zwischen der höchsten und der tiefsten Saite umfasst, wobei die Finalis des daraus resultierenden Modus der in diesem Spektrum tiefste Ton ist. Die sich so ergebende Reihe von sechs Tönen im Ambitus einer Oktave bringt eine Reihe von Tonabständen mit sich, die der Stimmung ihre charakteristische pentatonische Klangfarbe geben. Neben der Oktave enthalten die sich ergebenden Konsonanzen drei perfekte Quinten und die korrespondierenden drei perfekten Quartan, die dafür sorgen, dass diese „offene“ Stimmung besonders ausgeglichen und modal flexibel ist. Sie eignet sich ideal für die spontanen Ausbrüche, die in einer sechsstündigen Gesamtauführung des *Beowulf* notwendig sind, und sie ist von denjenigen Stimmungen, die ich ausprobiert habe, diejenige mit dem reichsten Klangvolumen.¹³

Bsp. 1 (offen): 

Eine ähnliche Stimmung, die ich für zahlreiche *Edda*-Gedichte verwendet habe, behält die Oktavspanne zwischen höchster und tiefster Saite bei, aber sie platziert die modale Finalis auf der zweittiefsten Saite, wobei die tiefste Saite einen Ganzton tiefer gestimmt ist. Daraus resultieren gleichfalls eine Reihe perfekter Quartan und Quinten; ich nenne diese Stimmung „zentriert“, weil das Gewicht des Modus hier auf der zentralen Quart-Quint-Konstellation liegt, was durch die kraftvolle Sub-Finalis des darunter liegenden Ganztones noch unterstrichen wird. Diese Stimmung ist freilich weniger offen, verlangt sie doch von der Spielhand mehr Disziplin und damit mehr auf Präzision gerichtete Aufmerksamkeit beim Geschichtenerzählen:

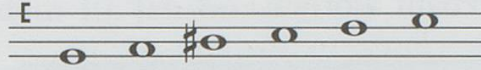
Bsp. 2 (zentriert): 

Wenn die Idee der Oktavspanne zwischen höchster und tiefster Saite durch diejenige einer kontinuierlichen Sechs-Ton-Reihe ersetzt wird, dann ergibt das einen völlig anderen Klang, der sehr viel präziser und sehr viel weniger mitschwingend ist. Christopher Page hat auf eine Quelle aus dem 11. Jahrhundert aufmerksam gemacht, die eine Hucbald von St. Armand (ca. 880) zugeschriebene *Cithara*-Stimmung überliefert. Diese Stimmung tendiert dazu,

¹³ Im Mittelalter gab es für das Stimmen von Instrumenten keine absoluten Tonhöhen. Alle Stimmungen, die hier aufgezeigt sind, geben lediglich die Beziehung von Ganz- und Halbtönen an; hier sind sie um der Klarheit des Vergleichens willen normiert dargestellt.

die Theorie einer diatonischen Harfenstimmung zu bestätigen, zumindest für christliche Gemeinden, denen es darum ging, ein heidnisches Instrument zu zähmen, das traditionell dazu benutzt worden war, das Erzählen von Heldenepen zu begleiten.

Bsp. 3 (Hucbald):



Es gibt noch weitere einleuchtende Stimmungen für die Harfe, etwa die Tetrachord-Stimmung, bei der eine Reihe von vier Tönen in fixierter Reihung – z.B. Ganzton/Halbton/Ganzton – wiederholt wird, wobei die Tetrachorde einander auch überlappen können; aber für diese Stimmung fehlen uns direkte Belege.

Wenn es um die genaue Stimmung der Harfe geht, müssen wir uns auf sachkundige Vermutungen beschränken, wobei es ja gerade die Harfe war, die in der angelsächsischen Legende von Caedmon den beschämten Rückzug des Heiligen in den Kuhstall bewirkte;¹⁴ aber die wirkliche Stimmung kann nicht weit entfernt von denjenigen Stimmungen gelegen haben, die hier genannt worden sind.

Die Stimmung aller dieser Instrumente ist aufs engste mit dem Modus verbunden, den die Tradition des Liedes erfordert; bei wechselndem Modus muss ein Instrument also manchmal umgestimmt werden. Was die Spieltechnik betrifft, so versteht sich von selbst, dass ein sechssaitiges Instrument nicht daraufhin angelegt ist, die kunstvollen Melodien und begleitenden Akkorde auszuführen, die wir mit späteren Harfen verbinden. Hier haben wir es mit einem Harfentypus zu tun, wie er auch heute noch in außereuropäischen Musikkulturen – vor allem in Afrika – in Gebrauch ist, eines Typus, der als Ausdrucksmittel Formeln, Umkehrung und Streuung verwendet und der den modalen „Wortschatz“ ausschöpft.

Weil eine Hand des Spielers das Instrument auf seinem Knie aufrecht halten muss, steht grundsätzlich nur eine Spielhand zur Verfügung, obwohl viele Spieler herausgefunden haben, dass die haltende Hand mühelos den Daumen entbehren kann, wodurch dieser die Melodieformeln durch das Anzupfen der hohen Saiten unterstützen kann. Einige ikonographische Zeugnisse – vor allem Darstellungen vom *cithara* spielenden König David – scheinen diese Praxis zu bestätigen. Ebenso wie der Sänger sich bei der Vokalisierung seiner Texte auf einen schmalen Vorrat wirkungsvoller modalen Gesten stützt, macht die Harfe aus ihren scheinbar wenigen Möglichkeiten eine Tugend; wie ein ver-

¹⁴ Die Legende berichtet, dass Caedmon an einem geselligen Abendessen im Kloster teilnahm, an dem die Harfe von einem der Teilnehmer zum nächsten weitergegeben wurde. Weil Caedmon weder singen noch spielen – geschweige den stimmen – konnte, versteckte er sich beschämt in einem Kuhstall, wo er einschlief. Im Traum erschien ihm der Herr und forderte ihn auf, für IHN von Gott und der Schöpfung zu singen. Da sang Caedmon wunderbar schöne Verse zum Lobe Gottes, die er nie zuvor gehört hatte und die man später „Caedmons Hymne“ nannte.

flochtenes Vikerger-Ornament vermittelt sie dem Ausdruck des Modus – und damit auch der Geschichte – eine reiche Klangbildung.

Der Fidel, die *Sequentia* für einige der *Edda*-Rekonstruktionen benutzte, liegt eine der frühesten Darstellungen eines Streichinstruments in Nordeuropa aus dem frühen 11. Jahrhundert zugrunde. Sie ist von Richard Earle (Basel) eigens für diese Produktion gebaut worden.

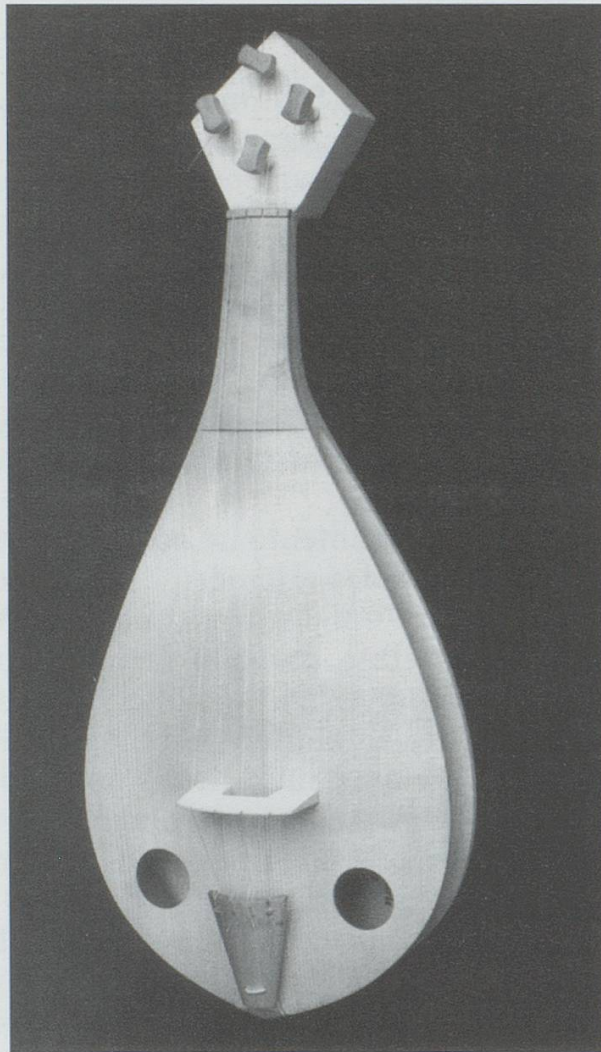


Abb. 2: Die von Richard Earle rekonstruierte Fidel.

Wahrscheinlich lassen sich auch heute noch, verborgen in der reichen norwegischen *hardingfele*-Tradition, Techniken nordischen Fidelspiels finden. Die praxisbezogene Forschung Elizabeth Gavers, die von hier aus Verbindungen zu den möglichen mittelalterlichen Vorläufern sucht, hat zu einem überzeugenden Streich-, Stimm- und Artikulationsstil geführt.¹⁵

¹⁵ Beispiele für solistisches Fidel-Spiel – ausgeführt von Elizabeth Gaver – finden sich auf der CD *Edda: Myths from medieval Iceland*. Die Rekonstruktion der von Richard Earle gebauten Fidel aus dem 11. Jahrhundert kann man auf der CD *The Rheingold Curse* hören.

Ebenso basiert in der auf die *Edda* bezogenen Arbeit von *Sequentia* die Verwendung der Flöte auf Stimm- und Konsonanz-Konzepten des frühen Mittelalters. Ein Instrument hat eine nahezu schamanische Qualität: eine kleine Flöte aus Schwanenknochen, rekonstruiert von Friedrich von Huene (Boston) nach den Überresten eines am Rhein in der Nähe von Speyer gefundenen Instruments aus dem 10. Jahrhundert.¹⁶

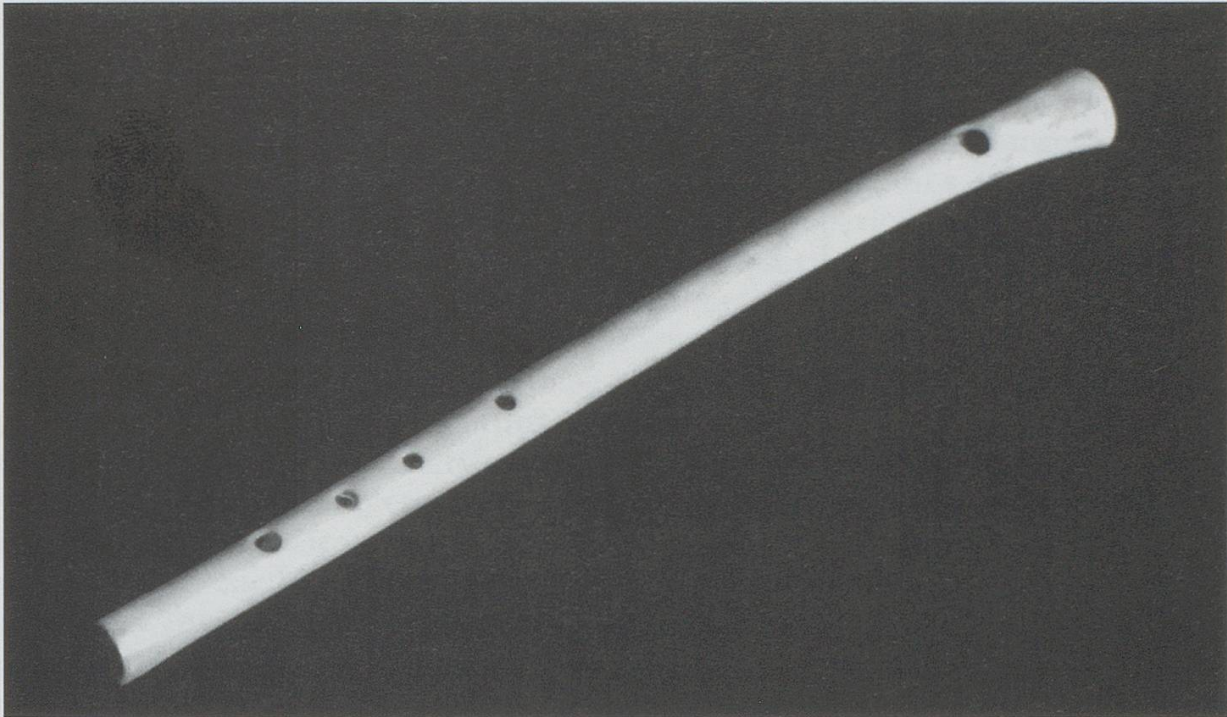


Abb. 3: Die von Friedrich von Huene rekonstruierte Knochenflöte

Dank der Zusammenarbeit mit dem Flötisten Norbert Rodenkirchen war viel über die Position der Grifflöcher und damit auch über die Stimmung auf Instrumenten wie diesem zu erfahren. Im Erarbeiten von Instrumentalstücken und Begleitungen haben die Spieler sich dasselbe modale Vokabular zunutze gemacht wie die Sänger, aber darüber hinaus haben sie die besonderen Spiel- und Stimm-Charakteristika ihres eigenen Instruments einbezogen. Es gibt hier keine „Improvisation“ als solche, und, abgesehen von ein paar Skizzen, auch keine geschriebenen Partituren. Auch hier zielt unser Selbstverständnis auf die Rekonstruktion einer möglichst strikt oral ausgerichteten Tradition.

Natürlich werden wir nie wissen, wie genau unsere Aufführungen die Kunst eines mittelalterlichen Barden in Island oder sonstwo in Nordeuropa wiedergibt; und auch die „Originalmelodie“, nach der irgendein Epos im Frühmittelalter gesungen wurde, können wir nicht wieder entdecken; dies schon deshalb nicht, weil es *die* Originalmelodie zu einer gegebenen Erzählung oder Geschichte

¹⁶ Die Schwanknochenflöte, gespielt von Norbert Rodenkirchen, kann man auf track 1 der CD *The Rheingold Curse* hören.

kaum gegeben haben dürfte. In jeder Region, in jeder Sprache, jedem Dialekt gab es unterschiedliche Spielarten, die in ihrer je eigenen mündlichen Tradition gepflegt und überliefert wurden. Und doch bin ich davon überzeugt, dass, wenn man sorgfältigen Gebrauch von bestimmten Informationen und Techniken macht und gleichzeitig die eigene, auf erarbeitetem Wissen um den mittelalterlichen Gesang und gesungene, mündlich überlieferte Dichtung beruhende Intuition nutzt, es möglich ist, einleuchtende Interpretations-Modelle zu rekonstruieren, die erlauben, dass die ehrwürdigen Geschichten unserer Vorväter zu neuem Leben erwachen.

(Übersetzung aus dem Englischen von Dagmar Hoffmann-Axthelm)