

Mittelalterliches Musikleben im Weserraum

Quelle: Schröder, D. (2000), *Mittelalterliches Musikleben im Weserraum*.
In: Humburg, N., Schween, J. (Hrsg.): *Die Weser – ein Fluss in Europa*, S. 186-201.



Abb. 1 Musikender Engel mit Zogtrompete von Hildesheimrelief im Hildesheimer Münster St. Isidorus, um 1635

Der Musikgeschichte einer sich über Hunderte von Kilometern erstreckenden Flusslandschaft nachzuspüren, ist ein schwieriges Unterfangen: Zu groß ist die Zahl der einzelnen musikalischen Traditionsbezirke, die dabei berührt werden - geistliche und weltliche Herrschaftsbereiche, Land und Stadt, jeweils geprägt durch unterschiedliche historische Entwicklungen, die auch das lokale Musikleben beeinflussten. Sieben Jahrhunderte Musikgeschichte von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Renaissance, variiert in Dutzenden kleiner und kleinster Kulturräume zwischen Hannoversch Münden und dem Land Wursten, lassen sich in ihrer Gesamtheit nicht in einem Beitrag zusammenfassen. Weil überdies erst ein geringer Teil dieser Kulturräume musikhistorisch erforscht worden ist, können hier nur Schlaglichter gesetzt werden. Die Auswahl einzelner Orte, Persönlichkeiten oder Zeitabschnitte soll jedoch nicht vergessen machen, dass weltliche und geistliche Musik stets gleichzeitig und nebeneinander auf unterschiedlichem Niveau ausgeübt wurden: Ein gebildeter Adelige ließ sich von individuellen Kompositionen fahrender Hofsänger oder Instrumentalvirtuosen unterhalten, während seine Bauern und Landarbeiter ihre eigenen Lieder und Tänze pflegten. Beim Besuch der Messe hörten Herr und Knecht bis zur Reformationszeit den einstimmigen lateinischen Choralgesang der Priester oder Mönche, der in den bedeutenden Kloster- und Stadtkirchen mit größerer Pracht und Sorgfalt dargeboten wurde als in den Landgemeinden. Mitglieder aller sozialen Schichten nahmen an Zeremonien teil, bei denen laute Musikinstrumente wie Glocken und Trompeten dazu dienten, die Menschen zusammenzurufen, den

Einzug von Würdenträgern zu begleiten oder öffentlichen Verlautbarungen Rechtskraft zu verleihen'. Höhepunkte im geistlichen wie weltlichen Musikleben waren die großen Feste des Kirchenjahres, Prozessionen, Wallfahrten und Herrscherfeiern, z.B.. Fürstenhochzeiten. Bei solchen Gelegenheiten trafen Musiker aus unterschiedlichen sozialen und geographischen Bereichen zusammen, hier wurde hörbar, was durch ständigen Austausch auf den Ebenen der Höfe, der Klöster und der wandernden Spielleute als repräsentatives, aktuelles Repertoire galt. Während die weltliche Musik zum größten Teil nur mündlich weitergegeben wurde und dadurch für uns verlorengegangen ist, legten die Geistlichen seit etwa 800 ihre Gesänge in Musikzeichen (Neunren) schriftlich nieder. Deshalb stammen auch in der Weserregion die ältesten musikalischen Zeugnisse aus dem liturgischen Bereich.

Musik in Klöstern und Kirchen

Nach heutigem Wissen konzentrierte sich die Pflege der geistlichen Musik an der Weser seit der Karolingerzeit auf drei Zentren: Bremen, Minden und Corvey. Das Erzbistum, das Bistum und die Reichsabtei standen durch ihre Gründungsgeschichte und durch bedeutende, reichspolitisch tätige Kleriker in enger Verbindung mit dem Königs- bzw. Kaiserhaus, so dass einerseits der Austausch mit der Hofmusik gefördert wurde, andererseits auch das eigene Repräsentationsbedürfnis (z.B. bei Herrscherbesuchen) Musikdarbietungen auf hohem Niveau erforderte. In Bremen, wo bereits gegen Mitte des 10. Jahrhunderts *cantores* an der Kirche St. Petri tätig waren, begann im 11. Jahrhundert eine Blütezeit der Kirchenmusik am Dom. Offenbar traf Erzbischof Hermann (1032-35) eine gute Wahl, als er einen fremden, sehr einflussreichen Chormeister namens Guido nach Bremen berief. Vielleicht war Guido der Komponist einer Antiphon zum Fest des hl. Willehad, die wahrscheinlich während der Amtszeit von Hermanns Nachfolger Bezelin (1035-43) entstand und das älteste musikalische Dokument aus dem unteren Weserraum darstellt'. Nach Bezelins Tod wurde im Mai 1043 der thüringische Grafensohn Adalbert von Goseck von Heinrich III zum Erzbischof von Bremen ernannt und in außerordentlich glanzvoller Weise in Aachen geweiht.

Er war, wie viele geistliche Herren des Mittelalters, nicht nur Kleriker, sondern auch Staatsmann und Diplomat. Als treuer Gefolgsmann des Königs übernahm er in den Jahren 1045 bis 1047 die Aufgaben eines Kanzlers für Italien und begleitete Heinrich III. 1046 auf dessen Italienzug zur Kaiserkrönung nach Rom. Das Angebot, zum Papst ernannt zu werden, schlug Adalbert jedoch aus, weil er große Pläne für die Missionsarbeit und die Ausweitung seines eigenen Machtbereichs im Norden hegte. Wichtiger als die faszinierende Biografie Adalberts ist in unserem Zusammenhang die Tatsache, dass er sowohl mit der Zeremonialmusik des deutschen Kaiserhofes als auch mit der römischen Kirchenmusik vertraut war und überdies anscheinend auch die Musik der Ostkirche kannte`. Als einer der mächtigsten Herren des Reiches und in der Absicht, nach ostkirchlichem Vorbild die Stellung eines 'Patriarchen des Nordens' zu erringen, entfaltete Adalbert in Bremen einen musikalischen Prunk, der schon die Zeitgenossen zur Kritik herausforderte. So berichtet sein Chronist Adam von Bremen mit tadelndem Unterton, der Erzbischof habe an hohen Festtagen den Chor seiner Kirche durch ausgewählte Sänger aus der Umgebung verstärkt und sich dann beim Gottesdienst „am Donner der laut schallenden Stimmen“ erfreut. Als Rechtfertigung habe ihm die Bibelstelle von der Erscheinung der göttlichen Majestät am Berg Sinai (2. Mose 19, 16-19) gedient: Donner, Blitz und der Furcht einflößende Ton einer gewaltigen Posaune repräsentieren dort zum einen die über alles menschliche Begreifen hinausgehende Herrlichkeit Gottes, zum andern erhalten sie das Volk Israel in der Furcht des Herren und seiner Gesetze⁵. Hinter solchen aufsehenerregenden musikalischen Darbietungen und ihrer Begründung stand natürlich Adalberts eigener Machtanspruch, der kaum geringer als der des Papstes war. In diesen Bereich der Repräsentation durch Musik gehört auch Adalberts Einführung von griechischen Gesängen, die im Westen zu dieser Zeit außer im Vatikan nur in Bremen zu hören waren'. Ob sie im Gottesdienst oder bei Festen im erzbischöflichen Palast erklangen, ist nicht überliefert; Adam von Bremen bestätigt jedoch, dass Adalbert eine generelle Vorliebe für byzantinische Pracht und Kunst besaß und behauptete, mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu⁷ verwandt zu sein.

Nachdem Adalbert sich nach dem frühen Tod Heinrichs III. auch unter Heinrich IV. wieder eine Machtposition gesichert und neben anderen Gebieten 1065 die Reichsabteien Lorsch und Corvey erhalten hatte, wurde er den deutschen Fürsten zu mächtig. Sie zwangen den jungen König, Adalbert von Hof zu entfernen. Damit war der große Einflug dieses Mannes, „der so recht den Typ des ehrgeizigen

Kirchenfürsten der slawischen Kaiserzeit verkörperte"⁸, für immer gebrochen. Außerdem stellte sich mit den Jahren heraus, daß seine hohe Besteuerung der Bremer zugunsten des Dombaus und der prächtigen Kirchengestaltung die Wirtschaft der Stadt ruiniert hatte. Spätestens nach Adalberts Tod im April 1072 wurde die Bremer Dommusik auf ein bescheideneres Maß reduziert; Klagen über Verschwendung unter den Nachfolgern scheinen nicht mehr laut geworden zu sein.

Wie Adalbert von Bremen stand auch Bischof Siegebert von Minden (amtierte 1022-1036) in enger Verbindung mit dem salischen Herrscherhaus. Er ist vor allem als Stifter liturgischer Handschriften für den Mindener Dom bekannt, von denen noch acht Bände erhalten sind'. Gesänge, die in diesen Codices in linienlosen Neunen der St. Gallener Art notiert wurden, stellen die ältesten schriftlichen Zeugnisse der Mindener Musikgeschichte dar. Zwei der Siegebert-Manuskripte¹⁰ enthalten so genannte Osterfeiern, d.h. dialogisch ausgestaltete Gesänge für die Feier der Osternacht, die sich im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts zu Oster-Schauspielen ausweiteten. Ausgangspunkt ist der Evangelienbericht vom Besuch der drei Frauen am Grab Christi (Markus 16, 1-7) mit dem Gespräch zwischen dem im Grab sitzenden Engel und den drei Marien:

1 In der grundlegenden Studie zum Repräsentationscharakter der mittelalterlichen Musik, Zak 1979, wird vor allem die Verwendung von Trompeten und Glocken untersucht.

2 Das Datum gilt für die lateinischen Kirche (Westkirche); im altbyzantinischen Bereich wurden schon früher Musikzeichen verwendet. Vgl. Floms 1980, S. 37-41.

3 Der Vicelinus-Codex, in dem die Antiphon überliefert ist, befindet sich im NordrheinWestfälischen Staatsarchiv Münster (Ms. 1, Nr. 228).

4 Adalbert pflegte diplomatische Beziehungen zum Hof von Konstantinopel und empfing kostbare Geschenke des byzantinischen Kaisers; vgl. Dietsch 1978, S. 65.

5 Vgl. Zak 1979, S. 7, nach Adam von Bremen.

6 Im 9. Jahrhundert hatte Bischof Hilduin die 'Missa greca' im Kloster St. Denis eingeführt. Es ist jedoch sehr fraglich, ob sie noch 200 Jahre später zum liturgischen Repertoire gehörte.

7 Gemahlin Kaiser Ottos II, ? 991

8 Schwarzwälder 1975, Bd. 1, S. 32.

9 Vgl. Brandhorst 1991, S. 12-31. - Siegebert ließ die Manuskripte nicht in Minden, sondern in einer von den Reichenau-Klöstern beeinflussten Werkstatt (möglicherweise in Bamberg) herstellen.

10 Berlin, Staatsbibliothek PKB Ms. theol. lat. 4°.11, fol. 45v-46r, und Ms. theol. lat. 4°.15, fol. 120r. Vgl. dazu Young 1932, Bd. 1, S. 243-244., und Smoldon 1980, S. 81, 118 und 421.

„Interrogatio: Quem quaeritis in sepulcro,
o Christicole?

Responsio: Ihesum Nazarenum crucifixum,
o ce(icofo.

[Versus:] Non est hic,
surrexit sicut praedixerat;
ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Antiphona: Surrexit enim sicut dixit Dommus,
etpraecedet uos in Gafieam, a((e(ua;
ibi eum uidebitis, affe(uaia, a(feuia, af(eluia."

„Frage [des Engels]: Wen sucht ihr im Grab,
o ihr Anhänger Christi?

Antwort [der Frauen]: Jesus von Nazareth,
den Gekreuzigten, o ihr Himmlischen.

[Versus:] Er ist nicht hier,
er ist auferstanden, wie er geweissagt hat;
geht, verkündigt seine Auferstehung aus dem Grabe.

Antiphon: Der Herr ist auferstanden, wie er geweissagt hat,
und er wird euch vorausgehen nach Galilaea, alleluja;
dort werdet ihr ihn sehen, alleluja, alleluja, alleluja."

Dieser Text folgt Vorbildern aus dem Kloster St. Gallen; neu ist jedoch die Hinzufügung der Antiphon *Surrexit*, die hier erstmals in einem Osterspiel erscheint und fortan zum festen Bestandteil derartiger Texte wird (vgl. Kat. 97). Ob das 'Mindener Osterspiel' - das älteste überlieferte Osterspiel aus dem westfälischen Raum - bereits von einzelnen Sängern mit verteilten Rollen agiert wurde, ist fraglich.

Die Überschrift „*In die sancto Pasche primo maue ad visitandum Sepulchrum Domini*“ (Am frühen Ostermorgen zum Besuch des Heiligen Grabes) läßt jedoch die Vermutung zu, daß zumindest eine Art Prozession zu und 'Handlung' an einem Sepulchrum (Heiliges Grab, in dem eine Hostie oder Christusfigur zwischen Karfreitag und Ostersonntag begraben lag) stattfanden".

Osterspiele in der späteren, teilweise mit Legendenstoffen und komischen Einlagen angereicherten Form

wurden in ganz Europa aufgeführt, sicherlich auch in zahlreichen Kirchen und Klöstern des Weserraums. Ein Beleg für die Popularität dieser Schauspiele ist die Einbeziehung von zwei

11 Als Heilige Gräber konnten Wandnischen, aber auch aufwendig gestaltete Schreine dienen. Ein reich bemaltes, hausförmiges Grab von 1448 mit der dazugehörigen überlebensgroßen Holzfigur des toten Christus (13. Jh.) ist im Kloster Wienhausen erhalten geblieben.



Abb. 2 Evangeliar Heinrichs des Löwen, Blatt 171r: Maria Magdalena am Grabe Christi (unten rechts) - Christus erscheint Maria Magdalena (unten links) - Maria Magdalena verkündet den Jüngern die Auferstehung Christi (oben). In den Eckmedaillons David und Salomon (oben links und rechts) sowie Ecclesia Sponsa und Synagoga (unten links und rechts).

Osterspielszenen an der entsprechenden Stelle des in Helmarshausen entstandenen Evangeliers Heinrichs des Löwen: Spruchbänder in den Bildern von Maria Magdalenas Besuch am Grab, ihrer Begegnung mit dem Auferstandenen und der Verkündigung an die Jünger (Abb. 2) folgen nicht nur dem Bibeltext (hier Joh. 20, 11-18), sondern zitieren auch eine Sequenz, die in Osterspielen des späten 11. und 13. Jahrhunderts gesungen wurde".

Da das Musikleben in den Weser-Klöstern noch nicht im Zusammenhang untersucht worden ist, lassen sich auch in diesem Bereich nur stichwortartige Notizen anbringen. Corvey, 815 durch Kaiser Ludwig den Frommen im Solling gegründet und 822 an den heutigen Ort verlegt, muss ein weithin ausstrahlendes Zentrum geistlicher Musikpflege gewesen sein. Während seiner ersten Blütezeit im 9. 10. Jahrhundert stand es in regem Austausch mit Frankreichs großen, auch musikalisch progressivsten Abteien. Wenn auch keine erhaltenen Handschriften es bezeugen, liegt die Vermutung nahe, dass keine musiktheoretische Werke wie *De musica* von Remigius von Auxerre oder der *Dialogus de musica* des O von Cluny schon bald nach ihrer Entstehung nach Corvey gelangten - so wie im 12. Jahrhundert das philosophische Lehrbuch *Didascalia* (mit einem Kapitel über die Musik) und andere aktuelle Schrift des Pariser Abtes Hugo von St. Victor in die Bibliothek des Benediktinerinnenklosters Lippoldsberg aufgenommen wurden". Und auch Hilduin von St.

Denis, einer der wichtigsten Kirchenpolitiker der Karolingerzeit, der am Kaiserhof in Ungnade fiel und die Jahre 830/31 als Verbannter in Corvey zubringen musste, brachte sicherlich eine Vielzahl seiner Werke mit an die Weser: Hilduin gehörte zu Organisatoren der karolingischen Liturgie- und Gesangsreform, übersetzte byzantinische Hymnen ins Lateinische, ließ aber in seinem Kloster St. Denis auch Teile der Messe auf Griechisch singen. Dass der Aufenthalt eines philosophisch, literarisch und musikalisch so umfassend gebildeten, tatkräftigen Mannes in Corvey ohne Einfluss auf das Musikleben des Klosters geblieben sein sollte, erscheint undenkbar. Auch der bedeutende Abt Wibald von Stablo (1146-1174), dem Corvey den Erwerb hervorragender Kunstschatze und eine starke Förderung der theologisch-wissenschaftlichen Arbeit verdankte, dürfte auf Kirchengesang von hohem Niveau großen Wert gelegt haben.

Obwohl schon seit der Zeit Karls des Großen eine einfache Art der Mehrstimmigkeit, *Organum* genannt, bekannt war und offenbar an bestimmten Festtagen in Zusammenhang mit dem Kaiser praktiziert wurde¹², blieb der einstimmige Choralgesang während des gesamten Mittelalters die vorherrschende Musikform im Gottesdienst. Wo eine ausreichende Zahl von Sängern zur Verfügung stand, wurde er in Hinsicht auf Stimmlage, Lautstärke und raumakustische Effekte sehr abwechslungsreich aufgeführt. Zeitgenössische Chroniken geben zum Teil Sängerzahlen an, die in die Hunderte gehen und als rhetorische Übertreibungen erscheinen, doch dürfte an hohen Feiertagen ein Chor von etwa 70 bis 80 Geistlichen und Schülern in einem der großen Klöster oder in einer Bischofskirche nichts Ungewöhnliches gewesen sein. Aus den *consuetudines* (schriftlich niedergelegt 'Gebräuchen') etlicher Klöster ist zudem bekannt, wie die architektonischen Gegebenheiten zur Differenzierung des Gesangs und zur Erzielung einer ungemein beeindruckenden Wirkung auf die Laiengemeinde genutzt wurden: Nach dem Vorbild französischer Abteien sangen in Corvey zeitweilig stimmlich und räumlich voneinander getrennte Chöre, nämlich die Chorherren mit mittleren Stimmen der Vierung oder im ersten Joch des Mittelschiffs (*supremus chorus*), die Klosterschüler mit Sopranstimmen auf einer Empore des Westwerks (*angelicus chorus*) und eine Gruppe von ausgesucht tiefen Stimmen in dem Gang, der zu der östlich an die Krypta angefügten Kreuzkapelle führte (*infim, chorus*) (Abb. 3)¹³. Sicherlich wählte man die Einzelchöre nach dem Charakter der Gesänge aus, so dass jubelnde Himmelsfreude oder mahnende Aufrufe zur Buße aus Grabestiefe hier, bei einem viele Sekunden langen Nachhall, für die Gläubigen zu einem ganz unmittelbaren klanglich-körperlichen Sinneseindruck wurden.

Im 13. Jahrhundert werden im Wesergebiet erstmals Kirchenorgeln erwähnt¹⁴. Im nachantiken Abendland war das Instrument zwar seit dem 8. Jahrhundert bekannt, gehörte aber als eine Art akustische Reichsinsignie zunächst ausschließlich in die weltliche Sphäre des Königs- bzw. Kaiserhofes¹⁵. Durch die Übernahme der Herrscherakklamation als *Laudes regiae* in die Liturgie zog die Orgel auch in die Kirche ein, allerdings nur bei seltenen Gelegenheiten. Da eine frühmittelalterliche

12 Dazu Schröder 1988 und Milde 1995.

13 Zum erstaunlich 'internationalen' Schriftenaustausch im Mittelalter vgl. Milde 1993.

14 Es handelte sich dabei um das nach bestimmten Regeln improvisierte Singen in zwei oder drei größtenteils parallel verlaufenden Stimmen. Zur Organuni-Praxis an Kröntagen vgl. Schuberth 1968, S. 130-134.

15 Nach Letzner 1590; vgl. Meyer 1922, S. 158.

16 Für den Dom von Morden sind um 1255 Musiker „qui cantant in organis“ bezeugt; es handelte sich mit größter Wahrscheinlichkeit nicht um Sänger, sondern um Orgelspieler. Vgl. Brandhorst 1991, S. 71.

17 Zur Ableitung des fränkischen Orgelgebrauchs vom antiken römischen und byzantinischen Zeremoniell der Akklamation vgl. Schuberth 1968, S. 24-48.

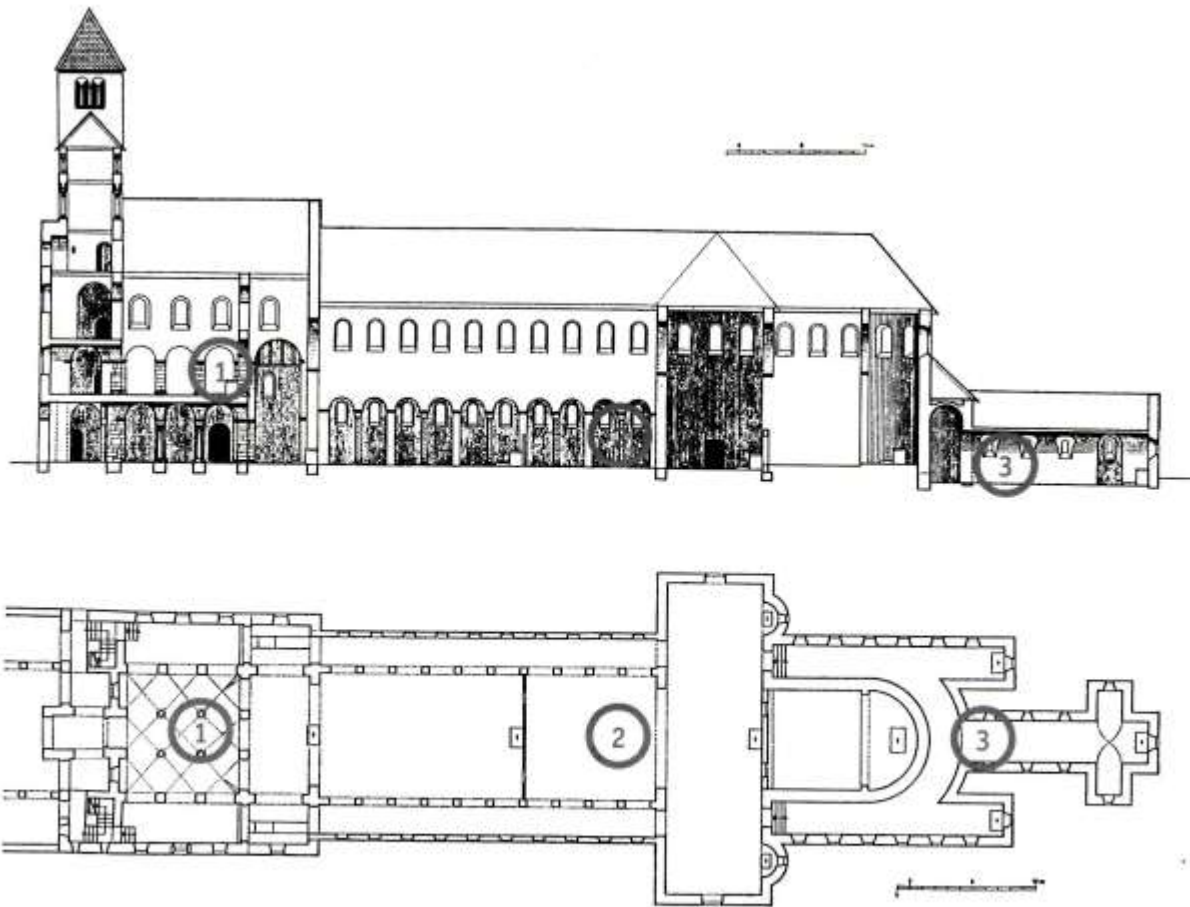


Abb. 3 Aufstellung mehrerer Einzelchöre beim gemeinsamen Gesang in der Corveyer Abteikirche (Rekonstruktion, um 1150): 1 Sopranstimmen des angelicus chorus, 2 mittlere Stimmen des supremus chorus, 3 tiefe Stimmen des infimus chorus

Orgel relativ klein war (dem heutigen Orgelpositiv vergleichbar), konnte sie den Herrscher auf seinen Hofzügen begleiten und wurde so allmählich im Reichsgebiet bekannt. Es ist jedoch auch möglich, dass in den wichtigsten Pfalzen und Reichsabteien, z.B. in Corvey, Orgeln für Herrscherbesuche bereitgehalten wurden. Der Klang dieser Instrumente und der frühen Kirchenorgeln (vor etwa 1250) unterschied sich wesentlich vom heutigen, da sie noch nicht mit einzeln oder kombiniert einzusetzenden Registern ausgestattet waren, sondern als Blockwerke gebaut wurden: Eine Taste betätigte mehrere Pfeifen, die wie ein Mixturregister gleichzeitig erklangen. In größerem Maßstab errichtet, waren diese Orgeln so laut, dass sie bei geöffneten Kirchentüren dazu dienten, die Gemeinde zum Gottesdienst zu rufen. Im liturgischen Rahmen scheinen sie kaum Verwendung gefunden zu haben. Wie sie gefertigt wurden, geht aus einem Teil der *Schedula diversarum artium* des Helmarshausener Künstlers Theophilus Presbyter (Roger von Helmarshausen, um 1100) hervor. Vom Lötten der Pfeifen bis zum Bau eines Schutzbaldachins als Staubschutz für das kostbare Instrument finden sich darin einzigartige Detailangaben; insgesamt jedoch lässt sich - möglicherweise durch den Verlust einiger Abschnitte - die Konstruktion nicht in allen Schritten nachvollziehen.

Im 13. und 14. Jahrhundert machte der Orgelbau große Fortschritte, so dass ein beweglicheres Spiel ermöglicht, der Klang durch die Einführung von Einzelregistern verfeinert und der musikalische Gebrauch der Orgel (z. B. im Wechsel mit dem Chor) üblich wurde. Von den mittelalterlichen Orgeln im Wesergebiet sind jedoch weder Reste noch Bildzeugnisse erhalten geblieben. Schon vor fast 400 Jahren waren sie überall durch Neubauten ersetzt worden: Um 1615 fand der Wolfenbütteler Hofkapellmeister und Musikgelehrte Michael Praetorius nur noch im Mindener Dom eine „alte kleine Orgel“, deren Tasten

drei Finger breit waren. Sie stammte also aus der Zeit, als man die Orgel noch nicht mit einzelnen Fingern spielte, sondern mit der Faust 'schlug'. Noch im 17. Jahrhundert scheint das Instrument, an dem zu Praetorius' Bedauern kein Erbauungsdatum zu erkennen war, vollends zerstört worden zu sein".

18 In Bremen sind Orgeln im Dom und in der St. Ansgarii-Kirche seit 1350 belegt. Sie ähnelten möglicherweise der ältesten spielbaren Orgel der Orgel in Sion/Sitten (Schweiz; Gehäuse und Teil des Werks von 1380) oder der ältesten deutschen Orgel (1457, 1513 erweitert) im ostfriesischen Rysum.

19 Vgl.. Praetorius 1619, S. 109. Details einer ähnlichen, 1361 erbauten Orgel aus Halberstadt sind bei Praetorius abgebildet, s. Tafeln XXIV und XXV.

Weltliche Musik im Hochmittelalter

Am Ausstellungsort Hameln lässt sich nicht über diesen Bereich des Musiklebens reden, ohne i zwar legendären, aber wohl berühmtesten Spielmann des Mittelalters zu erwähnen: den 'Rattenfänger" der ungeachtet aller Erklärungsversuche des Kinderauszugs vor allem einen archetypischen 'fahrende Musiker' darstellt²⁰. Auffällig bunt gekleidet, erscheint der namenlose Pfeifer in der Stadt, gerät in ` mit der Obrigkeit, weil man ihm das versprochene Honorar vorenthält, und verschwindet wieder - die Situation muss für die unterste Klasse der allein oder in kleinen Gruppen herumziehenden Spielleute charakteristisch gewesen sein. Als Vertreter eines unehrlichen Berufs waren sie rechtlos` und von c kirchlichen Sakramenten ausgeschlossen, eine Randgruppe der mittelalterlichen Gesellschaft, die d sozial Höherstehenden zwar für ihr Vergnügen unentbehrlich war, aber ungestraft betrogen und misshandelt werden konnte. Weil er als rechtlich nicht existente Person gilt und seinen Lohn nicht einklagen kann, verübt der gedemütigte Rattenfänger in der Legende seine furchtbare Rache an der Stadt Hameln. Hinter dem Motiv des 'Wegnehmens' der Kinder mag hier auch (in stark überzeichnet Form) die landläufige Vorstellung vom fahrenden Volk als Diebsgesindel und Kindesräuber stehen, i sicherlich oft genug durch Mundraub bestätigt wurde. Ebenso ist es denkbar, dass hungernde, chancenlose Jugendliche sich den Spielleuten in der Hoffnung auf etwas Taschengeld anschlossen. den Gauklern, die oft auch als Jongleure, Trickspieler und Tierdompteure auftraten, ging ja dieselbi Faszination aus wie Jahrhunderte später von den Komödiantentruppen und dem Wanderzirkus: Zahllose Quellen berichten von ihrer fremdartigen, bewusst grotesken Kleidung, die sie schon von weitem kenntlich machte und das Publikum wie ein Werbeplakat anzog - die Fremden brachten ja nicht nur Musik, sondern auch Neuigkeiten mit. Hatten die Gaukler Glück, so wurden sie offiziell für ein gerade anstehendes Fest, eine Hochzeit oder Prozession engagiert. Nach wenigen Tagen zogen sie weiter, vielleicht zu einer der großen Messestädte oder zu einem Wallfahrtsort, wo für einige Zeit gute Einkünfte zu erwarten waren. In keinem Kirchenbuch verzeichnet, stets den Gefahren der Landstraße ausgesetzt, bleibt diese Schicht der mittelalterlichen Musiker schemenhaft und namenlos. Nur von wenigen sind Künstlernamen überliefert: „Nachtigall" oder „Finkenschnäblein" spielten dabei wohl auf das unterhaltsame Musizieren ebenso an wie auf das vogelfreie Leben.

Über den Gauklern, die von Bürgertum und Klerus verachtet wurden, standen die guten' Spielleute, d.h.. Musiker mit umfassender Ausbildung und kultiviertem Auftreten. Sie spielten nicht das Straßenpublikum, sondern für Patrizier und Adelige. Oft zogen sie so reich mit Kleidern und Reittieren beschenkt weiter, dass sie von Bürgern und Geistlichen wegen der ihnen nicht zustehend Prunkentfaltung heftig getadelt wurden. Unter ihnen befanden sich auch Spielfrauen. Während die fahrenden Frauen aus der unteren Schicht der Gaukler als Prostituierte und Lockvögel des Teufels g konnten professionelle Virtuosinnen, die in der höfischen Sphäre auftraten, diese Ächtung überwinden. Ihre Wertschätzung und die typische Art der Entlohnung belegt ein Ausschnitt aus dem anonymen Heldenepos *Der Rosengarten* (Mitte des 13. Jahrhunderts):

*„ein maget spilte mit einer rotten vor der künegin rieh, alle, die et hörten
die wurden Freuden rieh, hinder sich trat der margräve, zöch abe daz
gewant, und gab ez der spilmmen mit siner mitten hant."²²*

20 Als Literaturgrundlage zum Thema 'Spielmann' wurde Salmen 1960 herangezogen.

21 „Kempen unde ir kindere, spelüde, unde alle die unecht geboren sin [...] die sint alle rechtlos“. Elke von Reggow, Sachsenspiegel 1, 38, 1; zit. nach Salmen 1960, S. 84. Zur Rechtssituation der Spielleute vgl. auch Scheele 1991.

22 Als Rote worden verschiedene gezupfte oder gestrichene Saiteninstrumente benannt, z.B. das dreieckige Psalterium oder die im keltischen Bereich beliebte Lyraartige crwth. Text zit. nach Salmen, S. 57.

Manche Spielleute standen fest oder für eine bestimmte Zeit im Dienst eines weltlichen oder geistlichen Herren. Auch sie gingen auf Reisen, genossen dann aber eine weitaus bessere Stellung als die musikalischen Landfahrer. An den Höfen und in den Städten war es üblich, durchreisende herrschaftliche Musiker mit Geld zu beschenken (was oft auch ein Lohn für Kurier- und Spitzeldienste war), so dass sie heute über die Ausgabenbücher fassbar werden: Auf diese Weise läßt sich feststellen, daß im Wesergebiet die Grafen von Hoya ebenso wie die Bischöfe bzw. Erzbischöfe von Verden, Minden und Bremen eigene *joculatores in* Anstellung hielten. Dass auch die kirchlichen Oberhirten weltliche Musik förderten, mag zunächst erstaunen. Die Anwesenheit von Musikanten gehörte jedoch vom Ende des 13. Jahrhunderts an in ganz Europa zu den Kennzeichen einer modernen, weltoffenen Hofhaltung und ließ sich außerdem mit dem Verweis auf die aktive Musikpflege des jüdischen Priesterkönigs David rechtfertigen. So wie der schon erwähnte Adalbert von Bremen jene Gaukler von seinem Hof verbannte, die ihre Darbietungen mit obszönen Gesten pantomimisch begleiteten, dagegen aber Lautenspieler zur Lösung von Bedrücktheit und Spannungen²³ sowie zur noblen Unterhaltung seiner Gäste gerne um sich hatte, akzeptierten auch Thomas von Aquin und weitere bedeutende Kirchenlehrer die Künstler unter den Spielleuten.

Das musikalische Repertoire dieser Sänger und Instrumentalisten war international: Als Begleiter ihrer Patrone oder auf selbstständig unternommenen Reisen waren Spielleute überall zwischen England und Russland, Skandinavien und dem Mittelmeerraum bis in den Vorderen Orient hinein unterwegs, zum Teil mit dem regelrechten Auftrag, neue Musikstücke zu sammeln". In organisierter Form fand der musikalische Austausch bei den so genannten 'Schulen' statt, die seit dem frühen 14. Jahrhundert vor allem im zentral gelegenen Flandern abgehalten wurden. Wie bei heutigen Meisterklassen trafen sich dabei Hunderte von Spielleuten (manchmal nur bestimmte Gruppen, z. B. Fiedler), um unter Anleitung von bedeutenden Virtuosen neue Stücke, neue Spieltechniken und auch neue Instrumente kennen zu lernen. Meistens lag der Termin der 'Schule' vor einer der großen Handelsmessen im Frühjahr, so dass den Scharen von Musikern im Anschluss an ihr Treffen und zur Finanzierung der Rückreise gute Einnahmen in Aussicht standen. Mit dem Aufblühen des Fernhandels seit dem 13. Jahrhundert etablierten sich darüber hinaus musikalische Verbindungen zwischen Regionen, die einen ständigen Warenaustausch betrieben, etwa von den niederländischen Städten ins Rheinland, nach Westfalen und bis Hannover, Hildesheim und Hamburg - also auf Routen, die auch durch das Wesergebiet führten. Die Gelegenheit, sich einem Kaufmannszug anzuschließen, war jedem fahrenden Musiker willkommen: Da die Händler meistens von Bewaffneten begleitet wurden, genoss der Spielmann in ihrem Gefolge relative Sicherheit, und als Garant für musikalische Unterhaltung am Abend oder bei Schlechtwetterpausen konnte er mit freundlicher Aufnahme rechnen. Aus denselben Gründen nahmen Spielleute häufig an den großen Wallfahrtszügen nach Santiago de Compostela, Trier oder Köln teil. Auch die Pilgerfahrten nach Gottsbüren dürften vielen Musikern ein dankbares Publikum beschert haben. Nicht nur als Randfiguren kirchlicher Feiern, sondern als Mitgestalter christlicher Festfreude durften Spielleute, Gaukler und Schauspieler seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert an den farbenfrohen, lauten Fronleichnamsprozessionen teilnehmen: „Dieses Fest zur Verherrlichung der Eucharistie [...] wurde im Jahr 1264 von Papst Urban IV. für die gesamte römische Kirche eingeführt. Der volle Glanz der Kirche sollte beim 'ommegang' als Zeichen des Triumphs der Wahrheit über das Böse und Heidnische zur Geltung gebracht werden. Alles, was der Repräsentation dienlich sein konnte, wurde herangezogen. [...] Die Schaulust befriedigten von York in Nordengland bis hin nach Südfrankreich und Tirol prunkvolle Fronleichnamsspiele mit reichem Szenarium. [...] Ansonsten verdammte und ausgestoßene Spaßmacher gingen dem Zug voraus.""

Die offizielle Eingliederung in das Prozessionswesen trug ebenso wie das steigende Repräsentationsbedürfnis des Stadtbürgertums im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts zu einer

Sesshaftwerdung der Spielleute bei. Da man auf ihre Dienste bei Feierlichkeiten und Zeremonien nicht mehr verzichten konnte, wurden sie in zunehmendem Maße von den Städten fest angestellt und begannen, sich in Bruderschaften zunftähnlich zusammenschließen. Mit der Anerkennung ihres 'Handwerks' gewannen diese Ratsmusikanten oder Stadtpfeifer schließlich auch die Zulassung zu den Sakramenten und die Rechtsfähigkeit. Ein Beleg für die Anstellung von Spielleuten in Minden datiert von 1365²⁰; ob und wie viele Stadtmusikanten es in den übrigen Städten an der Weser gab, bleibt noch zu untersuchen.

23 Nach Adam von Bremen; vgl.. Zak 1979, S. 285. 24 Salmen 1960 (S. 167) nennt das Beispiel einige britischer Herzöge, die ihre menestriers auf

mehrmonatige Kontinentaltourneen entließen damit sie sich ein neues Repertoire aneigneten 25 Salmen 1960, S. 122.

26 Brandhorst 1991, S. 254.

27 Die Zentren der höfischen Musik lagen in Süd Mitteldeutschland (Thüringen). Zur Zeit von Fürst Wiziav von Rügen (reg. 1302 - 1325), der selbst

Minnelieder dichtete und komponierte, zog jedoch auch die abgelegene Ostsee-Insel dank Wizlavs großzügiger Hofhaltung viele Minnesänger an.

Während wir nur einen Bruchteil der größtenteils improvisierten Spielmannsmusik kennen, wissen wir viel mehr über das Repertoire und die Biographien der Minnesänger. Auch sie unternahmen weite Reisen von Hof zu Hof, wurden aber überall ehrenvoll empfangen, da sie meist selbst dem niederen Adel entstammten. Nur wenige von ihnen zogen durch Norddeutschland¹⁷. So ist das Kapitel 'Minnedichtung im Weserraum' lediglich mit zwei Namen verbunden: Heinrich von Meißen und Eberhard von Cersne. „Frauenlob“ war der Künstlernaame des letzten bedeutenden Minnesängers Heinrich von Meißen (um 1250/60 - 1318). Von bürgerlicher Herkunft, gewann er dank seiner hervorragenden Bildung und vorbildlich guten Manieren schnell die Hochachtung des Adels, den er sowohl mit klassischen Minneliedern zum Thema der 'hohen Liebe' als auch mit ironisch-witziger Spruchdichtung und mit Liedern politischen Inhalts bestens unterhielt. Offenbar kannte er Süddeutschland, Österreich, Tirol und Böhmen, hielt sich aber überwiegend im heutigen Nord- und Ostdeutschland auf. Von seinen Reisen durch das Wesergebiet zeugen mehrere Lobgedichte auf weltliche und geistliche Herren, bei denen Frauenlob zu Gast war: Erzbischof Giselbrecht von Bremen (amt. 1273 - 1306) wird von ihm als „*der phaffen bfume*“²⁸; Graf Otto III. von Oldenburg (reg. 1272 - 1301) widmete er ein Lobgedicht, das rhetorisch geschickt um die Suche nach passenden Lobesworten kreist:

*„Ich suche in Sanges krame, vinde ich ein (ob fin. da vor wirf min tichtes schaz nicht gespartt.“*²⁹

Aufrichtige Bewunderung ist im Preislied auf Graf Gerhart II. von Hoya (reg. 1290 - 1311)¹⁰ zu spüren:

Kom, minnen Schüler, dich wil ere in ir tanz!
setze uf den kranz
der manheit unt der milte!

[...]

Uf ritters pris din mut sich schart,
da vor wart nie din schaz gespart.
du Rennewart in strites vart,
dich, heft, von der Hoye Gerhart,
meine ich. hete ich me kunst gelart,
daz vromte dir zu dime lobe....`

Frauenlob war der erste Minnedichter, der nicht mehr nur die unerreichbare adelige, tugendhafte „*frouwe*“, sondern auch das bis dahin gering geschätzte „*wib*“ - die Geliebte, Ehefrau, Hausfrau - besang: „*Der wibe*

narre grozer ist dan vrouwen lob"beginnt eines seiner Lieder, in denen er den neuartigen, anti-idealistischen Bezugskreis seiner Kunst verteidigt. Den großen Sängern der älteren Generation, Wolfram von Eschenbach und Watter von der Vogelweide, wirft er vor: „den grunt han sie verfazen“- er dagegen stehe auf dem Boden der Realität: „Uz kessels grunde gat min kunst, so gicht [spricht] min muht“. 32 Falls die norddeutsche Adelsgesellschaft schon im Mittelalter die ihr später nachgesagte Bodenständigkeit besaß, erklärt sich Frauenlobs Erfolg in dieser Gegend von selbst. Auch seine Wortspielerei - fast schon Nonsens-Dichtung - zeigt ihn eher als volkstümlichen denn als virtuoshöfischen Poeten:

„Der wage simz, der künste bimz, nimz und gimz! tolmetsche,
vernimz!
wift du uns flutsch vertolken? schenke uns nicht surez
molken!“

Am Ende dieses Gedichts tadelt er sich selbst als albernen Kindskopf:

„la, tummer man, din rümen varn, louf spielen mit
den jungen.“³³

28 Das Wort „Pfaffe“ besitzt hier noch nicht die spätere abschätzige Bedeutung. - Neuausgabe des Gedichts bei Stackmann/Bertau 1981, Bd. 1, S. 392f.; Nr. V, 7.

29 Stackmann/Bertau 1981, Bd. 1, S. 395; Nr. V, 12.

30 Die Grafen tierhart III. (reg. 1324 - 1383) und Friedrich (1494-1503) unterhielten nachweislich eigene Spielleute. Der Hof von Hoya scheint also über Generationen hinweg ein Zentrum der weltlichen Musikpflege gewesen zu sein.

31 „Komm, Minne-Schüler, Ehre will dich in ihren Tanz holen! Setz auf den Kranz der Mannheit und der Milde! ... Dein Mut zielt auf den Ehrenpreis des Ritters; dafür sparst du nicht an deinem Vermögen. Du Rennewart im edlen Streit, dich, Held, Gerhart von Hoya, meine ich. Hätte ich mehr Kunst gelernt, sollte sie dir zu deinem Lobe frommen.“ - Stackmann/Bertau 1981, Bd. 1, S. 393-394; Nr. V, 9.

33 „Der Waage Simz, der Künste Bimz, Nimz und Gimz!

Dolmetsche, vernimm es! Willst du uns wohl auf
deutsch erzählen? Gib uns keine saure Molke! ...
Lass, dummer Mann, dein Gereime fahren; lauf
spielen mit den Jungen.“ - Stackmann/Bertau

1981, Bd. 1, s. 458, Nr. V, 117.

Hundert Jahre nach Frauenlob, als die große Zeit der Minnedichtung längst vorüber war, griff noch einmal ein Dichter im Weserraum das alte Thema auf: Eberhard von Cersne, 1408 als Kanonikus am Mindener Dom nachweisbar³⁴, bearbeitete den zwischen 1174 und 1182 entstandenen Traktat *De amore* des Andreas Capellanus. Seine 1404 vollendete deutsche Fassung nannte er *Der Minne Reger*!. Sie enthält drei Teile: „Im ersten gelangt der von Liebesleid geplagte Dichter bei einem Spaziergang in den Garten der Minnekönigin. Diese wird von personifizierten Tugenden wie Zucht, Treue, Milde, Trost bewacht. Er wird eingelassen und erhält von der Minnekönigin die Gebote der Minne. Im zweiten Teil antwortet die Minnekönigin auf 38 Fragen des Dichters zur Minne. Im dritten erwirbt er nach ritterlichen Kämpfen einen Handschuh, einen Habicht und die 31 Minneregeln des Königs Sidrus. Damit gewinnt er die Hand der Minnekönigin.“³⁶ Ein Anhang mit 20 Liedern (teils mit Buchstabennotation versehen) wird ebenfalls Eberhard von Cersne zugeschrieben.

Literaturhistorisch war der *Minne Regel* kein großer Ruhm beschieden. Für den Musikhistoriker ist sie dagegen eine der interessantesten Quellen zur Geschichte der Musikinstrumente des Mittelalters. In einen Abschnitt, der die Schönheit des Vogelgesangs im Minnegarten preist, fügte Eberhard nämlich eine neue, einzigartige Liste von 25 Instrumenten ein - sie alle sowie die Lieder der Menschen, so meint er, klängen nicht so schön wie der Gesang der Zaubervögel:

„Der meyster seffyseren	Das Solmisieren" der (Sing)meister
Nicht waz vor firme Bange,	Übertraf ihren Gesang nicht,
Noch organisieren,	Weder mehrstimmiges Singen'
Noch cymbel mit geclange,	Noch Zimbeln mit ihrem Klingen,
Noch harffe edir flegil,	Noch Harfe oder Flageolett (?),
Noch schachtbret, monocordium,	Noch [Tasteninstrument'], Monochord,
Noch stegereyff, noch begil,	Noch Triangel noch [unbekanntes Instrument],
Noch rotte, clauicordium,	Noch Rotte, Clavichord,
Noch medicinale,	Noch kleines Psalterium,
Noch portitiff, psalterium,	Noch Portativ, großes Psalterium,
Noch figel Bam cannale,	Noch Fidel samt mittelgroßem Psalterium,
Noch Pute, clauicymbolum,	Noch Laute, Cembalo,
Noch dan quinterna, gyge,	Noch auch Guiterne, Geige,
videle, lyra, rubeba,	Fidel, Leier, Rebec,
Noch phife, floyte noch schalmey,	Noch Pfeife, Flöte oder Schalmei,
Noch allirleye horner lud,	Noch der Klang von allerlei Hörnern,
Noch allir tzungē sußlich screy	Noch süßes Geschrei aus allen Kehlen
Sam irgesang wart ny so gud."	Samt ihrem Gesang war niemals so schön.'

Hier wird zum ersten Mal in der Musikgeschichte das Clavichord erwähnt, ein zart klingendes Tasteninstrument, das bis etwa 1800 eines der beliebtesten Hausmusikinstrumente bleiben sollte. Auch für das Cembalo liegt bei Eberhard von Cersne einer der frühesten Belege vor". Generell lässt sich beobachten, dass Saiten- und Tasteninstrumente den größten Teil seiner Liste einnehmen; Blasinstrumente (bis auf das „flegil“) tauchen nur zum Schluss und recht undifferenziert („allirleye horner“) auf; Schlagwerk wie Pauken oder Trommeln und populäre Instrumente wie der Dudelsack fehlen. Die Aufzählung besitzt also keineswegs enzyklopädischen Anspruch, sondern spiegelt die musikalische Umwelt eines adeligen Klerikers: Blasinstrumente selbst zu spielen, war in der höheren Gesellschaft verpönt, da das Spiel anstrenge und das Gesicht verzerrte. Überdies schließt schon das poetische Motiv des Vergleichs von Vogelrufen und Klangwerkzeugen die Lauten Trompeten und Schlaginstrumente von der Erwähnung aus. Originale Musikinstrumente aus der Zeit vor 1500 gehören zu den größten Kostbarkeiten der europäischen Museen". Eines davon ist die um 1450 von Hans Ott in Nürnberg hergestellte Guiterne (bei Eberhard von Cersne „quinterna“ genannt) (vgl. Kat. 116). Über Form und Spielweise der übrigen Instrumente können uns neben wenigen Schriftquellen nur bildliche Darstellungen Auskunft geben. Im Wesergebiet sind sie in überraschend hoher Zahl erhalten geblieben.

34 Die Familie von Cersne bzw. von Zerren stammte aus dem gleichnamigen Dorf am Süntel, nordwestlich von Hameln.

35 Die einzige Abschrift von ca. 1450 befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Codex 3013); Neuausgaben: Wöber/Ambros 1861 (Repr. 1981); Buschfinger 1981.

36 Wunderle 1989, S. 142f.

37 „Solmisieren" ist das Bezeichnen von Tönen durch Silben (z.B. ut, re, mi usw.), das vor allem für Lehrzwecke praktiziert wurde.

38 „Organisieren" (von lat. organizare) dürfte hier noch als „Organum-Singen", nicht als „Orgelspielen" verstanden werden. Das Organum war eine seit der Karolingerzeit praktizierte Art von nach bestimmten Regeln improvisierter Mehrstimmigkeit. In Norddeutschland fand das „organale Singen" im 14. Jahrhundert Verbreitung.

39 Das „schachtbret" (engl. chekker, frz. eschiquier) kann nicht genau definiert werden; es handelte sich dabei möglicherweise um eine Frühform des Clavichords.

40 Zur Definition der Instrumente vgl. Sachs 1912/13 sowie Brandhorst 1991, S. 231-234. Einige Instrumente, die heute den gleichen Namen tragen (z.B. Psalterium), erscheinen hier unter verschiedenen, vielleicht auf die Größe oder regionale Bauarten bezogenen Bezeichnungen.

41 Die früheste bekannte Erwähnung des clavicymbalms stammt aus einem Brief von 1397, in dem der Paduaner Rechtsgelehrte

Lambertacci den Wiener Arzt Hermann Poll als Erfinder des Instruments bezeichnet. Vgl.. Edler 1997, S. 15f.

42 Zur Musikinstrumenten-Archäologie vg.. Hakelberg 1995.



Abb. 4 Männliches Fabelwesen mit Portativ am Chorgestühl der Stiftskirche zu Bücken, nach 1337



Abb. 5 Zwei Portativ spielende Engel vom ehemaligen Hochaltar des Doms zu Minden, um 1425. Die Figuren befinden sich im untersten Teil eines Engelskonzerts, das die Marienkrönung umrahmt. Berlin, Skulpturensammlung

Musik auf mittelalterlichen Bildwerken

Das bekannteste unter den musikikonographischen Zeugnissen aus der Weserregion ist zweifellos die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom. Um 1425 geschaffen, zeigt dieses Hochaltarretabel mit einem vielköpfigen Engelskonzert ein ganzes 'Orchester' mit detailliert ausgearbeiteten zeitgenössischen Instrumenten (Abb. 2 im Beitrag Rosenfeld; Abb. 5)⁴³. Darunter befindet sich der älteste bekannte Bildbeleg für das Clavichord und die zweitälteste Darstellung des Cembalos. Bei der Anfertigung der geringfügig verkleinerten Herforder Replik wurden die musizierenden Engel sehr sorgfältig kopiert (Kat. 112). Neben der Goldenen Tafel existieren im Weserraum jedoch noch andere, zum Teil hier erstmals musikhistorisch untersuchte mittelalterliche Instrumentendarstellungen. Die ältesten Beispiele stammen aus dem 14. Jahrhundert. Nach 1337 schuf ein unbekannter Bildhauer zwei kleine Fabelwesen - Mann und Frau, halb Mensch, halb Tier oder Pflanze - am Chorgestühl der Stiftskirche zu Bücken⁴⁴. Der freundlich lächelnde Mann (Abb. 4) trägt weder Ordensgewand noch Tonsur, könnte also ein weltlicher Spielmann sein. Als ob er es vorführen wollte, hält er ein Portativ (tragbare Kleinorgel), ohne darauf zu spielen. Details wie die Pfeifenabschnitte oder Verzierungen am Gehäuse zeugen noch davon, wie sorgfältig das Instrument geschnitzt war. Durch Beschädigungen der exponierten Vorderseite sind jedoch manche Einzelheiten wie etwa die Tasten verloren gegangen.

Das Portativ, eines der beliebtesten Instrumente des Mittelalters, war seit dem 12. Jahrhundert in Gebrauch und begegnet uns auf den Bildwerken im Weserraum mehrfach. In Bücken findet man ihm gegenüber in den Händen des weiblichen Fabelwesens (Abb. 6) ein gleichfalls weit verbreitetes Zupfinstrument, das

Psalterium. Wie die noch heute gespielte Zither bestand es aus einem Resonanzkörper, über den Saiten gespannt waren. Seit dem 8. Jahrhundert bekannt, wurde es seit der Zeit der Kreuzzüge unter arabischem Einfluss in verschiedenen Formen und Größen gebaut. Dass es im Mittelalter als Zupfinstrument schlechthin galt, beweist auch ein um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenes Glasfenster in der Klosterkirche Amelungsborn (Kat.137.1). Es zeigt König David mit seinem charakteristischen Attribut, der Harfe.

Allerdings weist das Instrument hier ganz deutlich einen Resonanzkörper mit einem Vierpaß als Schallöffnung auf, so dass man es als harfenförmiges Psalterium beschreiben könnte. Bei dieser Kombination von zwei Instrumententypen scheint es sich jedoch eher um ein Phantasieprodukt des Künstlers als um eine realistische Darstellung zu handeln.

43 Die Goldene Tafel wurde 1909 durch Wilhelm von Bode für die Königlichen Museen in Berlin erworben jetzt Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin PKB). Zum Engelskonzert vgl.. Heyde 1964 und Brandhorst 1991, S. 93-97. Bei Lind 1992 werden zahlreiche Instrumente falsch definiert, da Heydes Artikel dem Verfasser nicht bekannt war. Heyde ging - zu Recht (siehe den Beitrag von Jörg Rosenfeld in diesem Band) - von einer Mindener Provenienz des Altars aus und sah im Engelskonzert „ein plastisches Bild von der instrumentalen Praxis in Westfalen während des ausgehenden Mittelalters"(s. 29).
44 Datierung bei Studer 1982, S. 39. - Möller 1997, S. 16: „um 1340“.

Eine kleine musikhistorische Sensation birgt die malerisch am Weserufer gelegene Kirche von Vaake bei Reinhardshagen. Zu den 1937 freigelegten gotischen Fresken im Chor der Kirche gehört eine Weltgerichtsdarstellung mit zwei Trompete blasenden Engeln (Abb. 7 und Abb. 8). Ihre Instrumente besitzen bereits die doppelte U-Biegung der späteren Naturtrompete (heute in ähnlicher Form als Fanfare bekannt). Die typische Handhaltung - Linke Hand am Mundstück, rechte Hand am Bogen - weist unverkennbar darauf hin, dass es sich um Zugtrompeten handelt. Im Gegensatz zur geraden Trompete (Busine) mit unveränderlicher Rohrlänge und einem auf die Naturtöne beschränkten Tonvorrat ließen sich auf der Zugtrompete auch Zwischentöne erzeugen: Das Mundstück saß auf einer eigenen Röhre, die beweglich im oberen Teil der Trompetenröhre steckte. Durch Auf- und Abbewegen des Instruments auf der Mundstückröhre (ähnlich dem Posaunenspiel) konnte man die 'Lücken' zwischen den Naturtönen zum Teil ausfüllen. Der Bau von Zugtrompeten war durch die Erfindung einer neuen Technik zum Biegen von Messingröhren erst möglich geworden". Diese Revolution im Instrumentenbau fand kurz vor 1400 statt und brachte zunächst die Trompete in S-Form (s.u.), kurz darauf dann die Zugtrompete hervor. Als frühester bildlicher Beleg gilt allgemein eine Miniatur aus dem zwischen 1413 und 1416 in Burgund entstandenen Stundenbuch (*Très riches heures*) des Herzogs von Berry 46. Mit der Datierung auf das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts" oder „um 1400"¹ Liegen die Vaaker Fresken jedoch ein Jahrzehnt oder mehr vor dem Stundenbuch und dürfen somit als älteste zur Zeit bekannte Bildquelle zur Zugtrompete angesehen werden.

Auch das um 1410 entstandene Sandsteinrelief der Madonna mit Kind im Kreis musizierender Engel aus der Hamelner Bonifatiuskirche (Kat. 117) belegt, dass die modernen Trompetenformen schon bald nach ihrer Erfindung weit verbreitet waren. Während die Vaaker Fresken einem am Mittelrhein ausgebildeten Künstler zugeschrieben werden, könnte der Schöpfer der Madonnenfigur aus dem süddeutschen Raum in die Wesergegend gewandert ^{sein}. Er stellte zu Füßen der Madonna sowohl die S-Trompete (rechts) als auch die Zugtrompete (Links) dar (Abb. 9 und Abb. 1). Die übrigen acht Engel spielen Streich-, Zupf- und Schlaginstrumente sowie ein Portativ (oben Links). Trotz starker Beschädigungen ist hier deutlich zu erkennen, dass die Tastatur nur mit der rechten Hand bedient wurde,



Abb. 6 Weibliches Fabelwesen mit Psalterium am Chorgestühl der Stiftskirche zu Bücken, nach 1337



Abb. 7 und 8 Zugtrompete spielende Engel aus der Darstellung des Weltgerichts im Chorgewölbe der Pfarrkirche zu Vaake bei Reinhardshagen, Fresko um 1380/1400

45 Dazu Tarr 1977, S. 41. Es ist unbekannt, wo diese Technik zuerst praktiziert wurde.

46 Abbildung in Grove 1994, Bd. 19, S. 216.

47 Datierung durch Kiesow o. J. nach Hanna Adenauer: Die Pfarrkirche von Vaake und ihre Wandgemälde (Ort und Jahr unbekannt, lag nicht vor).

48 Dehio Hessen 1982, S. 864.

49 ebda.

50 Vgl.. Kat. Corvey 1966, S. 338. Zur Lokalisierung des Reliefs in Norddeutschland siehe den Beitrag von Reinhard Karrenbrock in diesem Band. - Zu den Musikinstrumenten vgl. auch Berner 1997.

während die linke den Balg auf der Rückseite bewegte und damit für die Windzufuhr sorgte (Abb. 10). Beim Spiel wurde das Portativ entweder auf den Oberschenkel gestützt oder von einem Tragegurt gehalten. Dem Portativ gegenüber ist eine grob dargestellte, offenbar ebenfalls beschädigte Harfe zu sehen (die Vorderstange fehlt); darunter spielen zwei Engel auf Guiterne (Links, Kat. 117) und Laute (rechts). Das nächsttiefere Engelspaar musiziert auf zwei Fideln. Auf der Linken Seite lässt sich besonders gut beobachten, wie der sichelförmige Bogen geführt wurde: Mit den unter den Bezug greifenden Fingern ließ sich die Bogenspannung verändern, so dass bei geringerer Spannung das Spiel auf mehreren Saiten (Melodie und Borduntöne) möglich wurde. Zwischen Fidel- und Trompetenengeln spielt ein weiteres Engelspaar auf Triangel (links) und Handglocke (rechts) (Abb. 11).

Die Darstellung von so vielen gleichzeitig erklingenden Instrumenten könnte zu dem Schluss verleiten, das Engelskonzert auf diesem Relief oder ähnliche Bildwerke spiegelten getreu die Musizierpraxis ihrer Entstehungszeit. Obwohl die Engel in unseren Beispielen durchweg bekannte und im weltlichen wie auch geistlichen Bereich weit verbreitete Instrumente spielen, ist ihr musikalisches Tun metaphysisch zu verstehen. Bei der Abbildung von Engeln in religiösem Kontext stand nicht die reale, vom Menschen sinnlich erfahrbare Musik im

Vordergrund, sondern der auf das Jenseits verweisende Symbolcharakter der Figuren: Engelschöre verkünden im Himmel das ununterbrochene Lob Gottes und werden von Christus zu seinen sterbenden Heiligen gesandt, um ihre Seelen unter Hymnengesang ins Paradies zu führen. Besonders häufig erscheint das Motiv der musizierenden Engel als Seelenbegleiter im Zusammenhang mit der Himmelfahrt Mariens.



Abb. 9 Musizierender Engel mit 5-Trompete vom Madonnenrelief im Hamelner Münster St. Bonifatius, um 1410



Abb.10 Musizierender Engel mit Portativ und Guiterne vom Madonnenrelief im Hamelner Münster St. Bonifatius, um 1410

Die *Assumptio Mariae*, im 11. Jahrhundert allgemein als Feiertag eingeführt, galt bald als höchstes aller Marienfeste. Als im hohen Mittelalter die Marienverehrung, unterstützt von den volkssprachlichen Schriften der Mystiker, einen gewaltigen Aufschwung nahm, wuchs auch die Anzahl der bildlichen und textlichen Darstellungen der Jungfrau mit den lobsingenden Engeln: „Immer wieder wird die Engelsmusik bei der Himmelfahrt beschrieben und bis ins Detail ausgeschmückt. Und schließlich wird sie auf alle mit Maria zusammenhängenden Themen und Motive ausgedehnt.“⁵¹ Dabei ging es schon bald nicht mehr nur um den Gesang der Engel, sondern um ihr Spiel auf zeitgenössischen irdischen Instrumenten, z. B. in der Andachtsschrift *Sieben Freuden Mariae* von Peter Suchenwirth (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts):

„Vil süzzer döne Saite
Erklungen von ir griffen,
Man hort aus portatiffen
Vif süzzer stimm erhellen,
Etleich mit den schellen
Slugen süzzer döne chlanck,
der engel(schar nach freuden ranch
Mit trumet, mit pusaunen.⁵²

Viele Saiten mit süßem Ton
Erklungen unter ihren [d.h.. der Engel] Griffen,
Man hörte aus Portativen
viele süße Stimmen hell klingen;
Etliche schlugen mit Schellen
süßer Töne Klang.
Die Engelschar rang nach Freuden
Mit Trompeten und Posaunen.

Offenbar ging diese Tendenz zur Gleichstellung und Austauschbarkeit der von Theologen eher gering geachteten Instrumentalmusik und des Engelsgesangs von England aus, wo die ersten bildlichen Darstellungen von Instrumentenengeln schon um 1100 zu finden sind. Die traditionelle Wertschätzung der Spielleute an englischen Adels- und Königshöfen scheint die Übernahme von 'weltlich' musizierenden Engeln in den unermesslich reichen und herrlichen 'himmlischen Hofstaat' begünstigt zu haben. Bald nach 1300 war das 'Engelsorchester' in der bildenden Kunst von ganz Europa bekannt.

Ein Bildthema, bei dem man fast unausweichlich darauf stößt, ist die Krönung Mariens. Um die allumfassende Freude des Himmels zu veranschaulichen, stellten Maler und Bildhauer dabei oft

51 Hammerstein 1962, S. 92.

52 Zit. nach Hammerstein 1962, S. 97.

kreisförmig um Christus und Maria angeordnete Engelsscharen mit Instrumenten in enzyklopädischer Vielfalt dar". Im 13. Jahrhundert orientierten sich nord- und mitteleuropäische Künstler bei der Anordnung der musizierenden Engel zunehmend an der irdischen Realität. Nach wie vor war das Gesamtbild im Sinne einer Vision, eines All-Klangs, zu betrachten, doch kleinere Engelsgruppen bildeten jeweils für sich mögliche kleine Ensembles. Eine derartige Einteilung - hier in neun Gruppen zu je drei bis fünf Engeln - zeigt die schon erwähnte Goldene Tafel aus dem Mindener Dom. Wesentlich bescheidener wirkt dagegen die um 1430 entstandene Reliefdarstellung der Marienkrönung auf dem Sakramentshaus der St. Johannes-Kirche in Uslar. Hier sind es nur fünf Engel - zwei im Relief, drei als Trägerfiguren von Konsolsteinen -, die sich mit Portativ, Psalterium, Handglocken, fidel und Guiterne zu einem auch real denkbaren Ensemble gruppieren`.



Abb. 11 Musizierender Engel mit Handglocke vom Madonnenrelief
im Hamelner Münster St. Bonifatius, um 1410

Im Gegensatz zu solchen himmlische Freuden versprechenden Musikszenen stehen die Bilder musizierender Teufel oder Dämonen im Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht. Oft begleitet unkünstlerische, laute und rauhe Musik die Verdammten auf ihrem Zug in den Höllenrachen, den ein unbekannter Freskenmaler im Jahr 1488 im Chor der St. Matthaei-Kirche zu Großenwieden besonders drastisch darstellte: Zwei Teufel blasen Dudelsack und ein gebogenes Signalhorn, ein dritter scheint Fidel zu spielen (Abb. 12, 13, 14)". Das Horn findet man auch in den Händen eines Teufels, der auf einem ähnlich angelegten Fresko in der Kirche von Marklohe die Verdammten begrüßt - eine schauerliche Parodie der Trompetenbläser, die einen hohen Würdenträger am Stadt- oder Burgtor mit Fanfaren ankündigten`.

Ein Relief aus dem frühen 16. Jahrhundert⁵⁷ in der Kirche zu Uthlede, das Hiob zusammen mit zwei Laute und Trommel spielenden Musikanten zeigt (Kat. 115. 2), steht dagegen in einem Zusammenhang mit dem realen Musikleben seiner Entstehungszeit: Der von Gott schwer geprüfte Dulder wurde nämlich von den Spielmannsbruderschaften als ihr Schutzheiliger verehrt". Grundlage für diese Wahl war nicht der Bibeltext des Buches Hiob, sondern das apokryphe *Testamentum in Job*, in dem berichtet wird, dass Hiob in den Zeiten seines Reichtums Spielleute bei seinen Gastmählern auftreten ließ. In der tiefsten Erniedrigung hätten Musikanten ihm, wie hier dargestellt, Trost gespendet. Dass dabei neben der Laute eine Trommel ertönt, mag mit der alten Vorstellung des Vertreibens böser Geister durch Schlag- und

53 Das Motiv der musikalischen Lobpreisung verwies ja auch auf den 150. Psalm, dessen zweite Hälfte aus einer Instrumentenliste besteht: „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum [...] Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfe! Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! Lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Zimbeln! Alles was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja."

54 Die heutige Zusammenstellung des Sakramentshauses mit den darüber sitzenden, keine Rippen tragenden Konsolsteinen dürfte kaum der ursprünglichen Anordnung entsprechen. Möglicherweise existierten noch weitere, später verlorengegangene Engelsfiguren.

55 In der Weltgerichtsszene (Chor-Ostkappe) begleiten zwei Engelpaare mit Businen den thronenden Christus (Abb. 15). Zu dem Freskenzyklus vgl.. Thönicke 1994.

56 Da die auf das Ende des 15. Jahrhunderts datierten Markloher Fresken bei einer Restaurierung (1907) in einigen Partien stark ergänzt wurden, lässt sich nicht sagen, ob die übrigen Musikedarstellungen (zwei Spielleute mit Blockflöte und Dudelsack) auf Reste der Originalausmalung zurückgehen oder freie Neuschöpfungen des Kirchenmalers Ebeling sind.

57 Zur Datierung siehe den Beitrag von Jörg Rosenfeld in diesem Band.

58 Vgl.. Budde 1990, bes. Sp. 413, und Vötterle 1953.



Abb. 12 Darstellung der 'Verdammten auf dem Weg zum Höllenrachen' im Chor (südliche Gewölbekappe) der St. Matthaeei-Kirche zu Großenwieden. Zwei Teufel blasen Signalhorn und Dudelsack. Gewölbemalerei um 1488

Geräuschinstrumente zusammenhängen. Man erkennt deutlich, dass die rechte Hand Hiobs offenbar aufgrund einer Beschädigung in nicht originalgetreuer Form ergänzt worden ist. Wie die fordernde Handhaltung des Trommlers andeutet, muss Hiob ihm ursprünglich seinen Lohn überreicht haben. Nach einer spätmittelalterlichen Version der Hiobsgeschichte bestand dieser in einigen Stücken Schorf des Kranken (daher wohl der ärgerliche Gesichtsausdruck des Trommlers). In den Händen der Spielleute verwandelten sie sich jedoch in Geldstücke, was wiederum Hiobs Frau in große Wut versetzte." Diese Zusammenstellung von musikikonographischen Zeugnissen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Eine intensivere Untersuchung von Kirchengeschichtlichen und Museumsbeständen würde nur unterstreichen, was die Vorarbeiten für unsere Ausstellung zum ersten Mal gezeigt haben: Wenn auch die Spuren der mittelalterlichen Musikpflege im Weserraum nicht so deutlich zutage treten wie in den großen Zentren Frankreichs oder Italiens, so entsteht doch aus verstreuten Puzzleteilchen das Bild einer vielfältigen, in den internationalen Austausch eingebundenen Musikkultur, deren weitere Erforschung sich lohnen wird.



Abb. 15 Weltgerichtsszene im Chor der St. Matthaeei-Kirche zu Großenwieden mit zwei Engelpaaren, die Businen spielen. Gewölbemalerei um 1488



Abb. 15 Weltgerichtsszene im Chor der St. Matthei-Kirche zu Großwieden mit zwei Engelspaaren, die Businen spielen. Gewölbemalerei um 1488

Dr. Dorothea Schröder

geb. 1957,

- studierte Musik- und Kunstgeschichte in Hamburg.
- 1986 Promotion,
- 1996 Habilitation.

Nach langjähriger Lehrtätigkeit

- seit 2010 freiberufliche Tätigkeit, u.a. in der Erwachsenenbildung
- wissenschaftliche Autorin:
- Fachgebiete - Musikgeschichte Norddeutschlands vom Mittelalter bis zum Barock, Musikikonographie und die Geschichte des Orgelbaus in Nordeuropa (1500-1700).
- Derzeit arbeitet sie an einer Johann Sebastian Bach-Biographie (erscheint im Frühjahr 2012).