



Siegrid Schmidt / Thomas Hochradner (Hg.)

Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart



HOLLITZER



Siegrid Schmidt / Thomas Hochradner (Hg.)

Der Mönch von Salzburg im
Interpretationsprofil der Gegenwart

Veröffentlichungen des
Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte
Band 7

Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart

Bericht einer Tagung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger
Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg in
Verbindung mit drei Konzerten im Juni 2018

herausgegeben von
Siegrid Schmidt und Thomas Hochradner

redigiert von
Isolde Deleyto Rösner und Stefanie Hiesel

HOLLITZER





Gedruckt aus Budgetmitteln des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg mit finanzieller Unterstützung der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris Lodron Universität Salzburg.



PARIS
LODRON
UNIVERSITÄT
SALZBURG

Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen bzw. Autoren verantwortlich.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht.

Auf dem Umschlag:

Die Interpretinnen und Interpreten der Konzerte am 1. Juni 2018 in der Nepomukkapelle von Schloss Mirabell (Harmonia Variabilis), in der Franziskanerkirche Salzburg (Salzburger Virgilschola) und im Kleinen Studio der Universität Mozarteum Salzburg (Silvan Wagner).

© Harmonia Variabilis, © Salzburger Virgilschola, © Silvan Wagner

Layout und Satz: Nikola Stevanović
Hergestellt in der EU



CC BY-NC-ND 4.0 Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>)

Jene Stellen die als Zitate gekennzeichnet sind sowie die verwendeten Bilder unterliegen weiterhin dem Urheberrecht.

Die Open Access Veröffentlichung wurde gefördert von der Universität Mozarteum Salzburg.

ISBN 978-3-99012-839-8

ISSN 2617-3328

Alle Rechte vorbehalten

© Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2021

www.hollitzer.at

Inhalt

Vorwort der Herausgeberin und des Herausgebers	7
Abkürzungen	9
Elisabeth Gruber	11
Salzburg – Avignon und retour: Das Erzbistum und sein Bischof im Spannungsfeld religionspolitischer Konflikte	
Gerhard Ammerer	22
Das Salzburg des Mönchs von Salzburg – Lebensraum, Finanzen, Gesellschaft und Wirtschaft	
Ingrid Bennewitz	43
Der Mönch von Salzburg – ein immer noch unbekannter Autor?!	
Siegrid Schmidt	65
Maria und andere schöne Frauen – 120 Jahre Forschung zum Mönch von Salzburg	
Thomas Hochradner	80
In Schriften und Noten. Zur textuellen Rezeption des Mönchs von Salzburg in der Musikgeschichte Salzburgs	
Walter Kurt Kreyszig	97
Die weltlichen und geistlichen Werke des Mönchs von Salzburg im Kontext der Mündlichkeit und Schriftlichkeit von Monophonie und Polyphonie	
Alexander Rausch	119
Der Mönch von Salzburg im Spiegel der Melker Reform	
Britta Bußmann	128
Von Christus zu Maria. <i>Sälig sei der selten zeit</i> (G 17) als Bearbeitung der Ostersequenz <i>Mundi renovatio</i>	

Stefan Engels	151
Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Material und Interpretation	
Thomas M. Schallaböck	171
Fragen, Herausforderungen und Probleme bei der Aufführung von weltlichen Liedern des Mittelalters	
Silvan Wagner	203
Fruchtbares Scheitern. Die Interpretation mittelalterlicher Musik als praktische Hermeneutik	
Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum	220

Vorwort der Herausgeberin und des Herausgebers

Zweimal schon hatte sich der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte in Tagungen – jeweils in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Musik- und Tanzwissenschaft der Paris Lodron Universität Salzburg und in deren Seminarraum – der Musikgeschichte Salzburgs im Mittelalter gewidmet, ehe die Idee zu Konzertserie und Tagung „Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart“ entstand. Im April 2014 fand, ausgerichtet von den Kolleginnen Maïke Smit-Schilling und Irene Holzer, die Arbeitstagung „Liturgische Musik im Spannungsfeld zwischen Rezeption, Produktion und Tradition in der mittelalterlichen Kirchenprovinz Salzburg“ statt, 2016 folgte ein Symposium „Musik in Salzburg zur Zeit der Renaissance“, das mit einem Konzert in der Michaelskirche am Residenzplatz verbunden war und für das Andrea Lindmayr-Brandl und Thomas Hochradner verantwortlich zeichneten.

Beide Male hatte sich aus den Vorhaben kein Tagungsband ergeben. Ein solches Resultat sollte erst mit dem 2018 durchgeführten ‚Mönch-Projekt‘ des Arbeitsschwerpunktes zustandekommen, das nunmehr in Buchform vorliegt. Freilich kann die ambitionierte Veranstaltung damit nur zum Teil nachvollzogen werden; der künstlerische Anteil, die drei Konzerte von Silvan Wagner (im Kleinen Studio der Universität Mozarteum), dem Ensemble Harmonia Variabilis (in der Nepomukkapelle von Schloss Mirabell) und der Salzburger Virgilschola (in der Franziskanerkirche Salzburg) konnten nicht dokumentiert werden. Doch gewähren die Beiträge Silvan Wagners sowie der Masterminds Thomas Schallaböck und Stefan Engels im vorliegenden Band einen Einblick in ihre und ihrer Ensembles Interpretation des weltlichen bzw. geistlichen Liedgutes des Mönchs von Salzburg.

Mehr als nur gerahmt werden diese Ausführungen durch die Ergebnisse der weiteren Tagungsbeiträge, die sich dem Zeithorizont des Mönchs in Politik und Religiosität ebenso zuwenden wie dem aktuellen Forschungsstand zu Werk und Überlieferung, aber auch weitere Erschließung in speziellen Studien vornehmen. Eine nachhaltige Kooperation mit dem Interdisziplinären Zentrum für Mittelalter und Frühneuzeit der Paris Lodron Universität Salzburg hat es ermöglicht, den Inhalt des Bandes über die Verschriftlichung der Referate der Tagung hinaus mit weiteren Texten abzurunden.

Unser herzlicher Dank für die finanzielle Unterstützung zur Drucklegung dieses Bandes gilt der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris Lodron Universität Salzburg.

Siegrid Schmidt und Thomas Hochradner

Abkürzungen

Folgende Editionen werden im vorliegenden Band mit Siglen zitiert:

- G = Geistliche Lieder des Mönchs Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin / New York: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51).
- Kl. = Klein *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hg. v. Karl Kurt Klein, Tübingen: Niemeyer 1962.
- MF = Minnesangs Frühling *Des Minnesangs Frühling*, hg. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren, Stuttgart: Hirzel 1988.
- SNE = Salzburger Neidhart-Edition *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, hg. v. Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Franz V. Spechtler, 3 Bände, Berlin u.a.: De Gruyter 2007.
- W = Weltliche Lieder des Mönchs Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 114).

Bibliothekssigel nach RISM

Salzburg – Avignon und retour: Das Erzbistum und sein Bischof im Spannungsfeld religionspolitischer Konflikte

Einleitung

Die kirchenpolitischen Rahmenbedingungen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind geprägt von der Auseinandersetzung zwischen dem Universalanspruch des Papsttums einerseits und den Interessen weltlicher Herrschaftsträger andererseits, mehr und mehr auf die kirchlichen Zuständigkeitsbereiche – nicht zuletzt in finanzieller Hinsicht – Einfluss zu nehmen. Schlagworte wie das „Exil des Papstes“ in Avignon (1307–1377) oder das „Große Schisma“ (1378–1417) verweisen auf die fundamentale Krise, die das Papsttum und mit ihm die römische Kirche während dieser Zeit erlebte. Konzil und Konziliarismus hingegen lauteten die Lösungsansätze, die entwickelt wurden, um die voneinander abweichenden Positionen zu überwinden und noch weit ins 15. Jahrhundert hinein der Anwendung bedurften, um die gespaltene Kirche wieder zu einigen. Zu sehr war die Kirche zum Spielball der weltlichen Herrscher und ihrer Interessen geworden.¹

In dieser spannungsgeladenen Phase der europäischen Geschichte verfasste im Umfeld des Salzburger Erzbischofs ein namentlich nur vage greifbarer Autor eine Reihe von Liedern, die im süddeutschen Sprachraum in erstaunlicher Dichte überliefert sind und in der Forschung dem sogenannten „Mönch

1 Joëlle Rollo-Koster, *Avignon and its Papacy 1309–1417. Popes, Institutions, and Society*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2015; Heribert Müller, *Die kirchliche Krise des Spätmittelalters. Schisma, Konziliarismus und Konzilien*, München: De Gruyter 2012; *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la cour des Papes d'Avignon*, hg. v. Jacqueline Hamesse, Turnhout: Brepols 2006 (*Textes et Études du Moyen Âge* 28); *A companion to the Great Western Schism. 1378–1417*, hg. v. Joëlle Rollo-Koster und Thomas M. Izbicki, Leiden: Brill 2009; Howard Kaminsky, *The Great Schism*, in: *The New Cambridge Medieval History*, Bd. 6: c. 1300 – c. 1415, hg. v. Michael C. E. Jones, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 674–696; *Genèse et débuts du Grand Schisme d'Occident. Colloques internationaux du C. N. R. S. No. 586. Avignon 25–28 septembre 1978*, Paris: Editions du CNRS 1980 (*Colloques internationaux de Centre national de la recherche scientifique* 586).

von Salzburg“ zugeschrieben werden. Erstaunlich ist das Werk des Mönchs von Salzburg nicht nur aufgrund seines Umfangs, sondern hinsichtlich seines sowohl sakrale als auch weltliche Themen ansprechenden Inhalts. Dies umso mehr, als sein Entstehungskontext am Hof eines Kirchenfürsten zu suchen ist.² Dem Erzbischof von Salzburg war es bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts gelungen, aus einer Reihe von Grafschaften, Gerichten und Vogteien ein geschlossenes Territorium aufzubauen, das seinem weltlichen Herrschaftseinfluss unterlag. Gleichzeitig oblag ihm als geistlichen Fürsten die episcopale und administrative Leitung seiner Kirchenprovinz; die Bischöfe seiner Eigenbistümer Chiemsee, Seckau, Gurk und Lavant konnte er ohne päpstliche Zustimmung ernennen. Am Hof des Salzburger Erzbischofs konzentrierten sich weltliche und geistliche Macht. Es erscheint daher angebracht, die Rahmenbedingungen etwas genauer zu betrachten, unter denen sich der Liedautor jenen Themen in Versform widmete, die an ihn herangetragen wurden. Der erzbischöfliche Hof bot ihm einerseits Aufträge, Anlässe und Publikum und fungierte andererseits als Ideengeber, ja möglicherweise gar als Inspiration für manch inhaltliche Schwerpunktsetzungen und Pointen. Anlass zu dieser Annahme geben einige wenige, dafür aber durchaus prägnante Formulierungen, etwa wenn in einem der Lieder von der Anwesenheit Erzbischofs Pilgrim am Hof Wenzels IV. in Prag die Rede ist oder in einem anderen auf Pilgrims Vermittlerrolle hinsichtlich der Rechtmäßigkeit der Wahl Clemens' VII hingewiesen wird.³

Im Folgenden wird es jedoch nicht um einen kirchenpolitischen Interpretationsversuch der Lieder des Mönchs von Salzburg gehen, sondern um eine – äußerst knappe – Skizze jener religions- und kirchenpolitischen Rahmenbedingungen am Ausgang des 14. Jahrhunderts, mit denen der Erzbischof von Salzburg, sein Hof, seine Suffraganbischöfe und das Domkapitel in der Ausübung ihrer kirchlichen und weltlichen Ämter konfrontiert waren – und unter denen sie die Lieder des Mönchs rezipierten.

2 Christian Schneider, *Hovezuht. Literarische Hofkultur und höfisches Lebensideal um Herzog Albrecht III. von Österreich und Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396)*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 71–90; ders., *Zum ethischen Diskurs in der Literatur um Herzog Albrecht III. von Österreich und Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396)*, in: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Peter Strohschneider, Berlin: De Gruyter 2009, S. 574–606.

3 Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 114), S. 389f. und 421.

Mit Pilgrim III. von Puchheim (als Erzbischof von Salzburg Pilgrim II.) wurde 1365 ein sowohl in machtpolitischer als auch kirchenpolitischer Hinsicht tatkräftiger Territorialherr an die Spitze des Erzbistums Salzburg gewählt. Seine Herkunft aus einer dem landständischen Adel angehörigen Familie mag dafür die Grundlagen gelegt haben. Sein Vater, Pilgrim II. von Puchheim, übte das Hofamt eines Truchsess am habsburgischen Herzogshof aus. Sein überliefertes Siegel mit der Umschrift S[igillum] *Pilgrimi de Puechaim dapiferi Austrie* bringt diese Funktion zum Ausdruck.⁴ Bereits 1276, unter der Herrschaft des böhmischen Königs Přemysl Ottokar II., wurde das Hofamt von Mitgliedern der aus Puchheim im heutigen Oberösterreich stammenden Familie ausgeübt. Mit dem Verkauf der oberösterreichischen Besitzungen und dem Erwerb der niederösterreichischen Herrschaften Litschau und Heidenreichstein nördlich der Donau suchte Albero, der Bruder des späteren Erzbischofs, offensichtlich auch räumliche Nähe zum Herzogshof. Als erfahrener Diplomat und Politiker vertrat er den österreichischen Landesfürsten Albrecht II. und dessen Anliegen in zahlreichen Angelegenheiten und Gesandtschaften.⁵

Für Alberos jüngeren Bruder Pilgrim war offensichtlich eine geistliche Laufbahn vorgesehen – darauf weisen die Stationen seiner Ausbildung hin. Zwischen 1330 und 1340 geboren, taucht sein Name in der Überlieferung erstmals 1353 auf, als er als Domherr von Salzburg bezeichnet wird. Bereits ein Jahr später empfing er im Dom von Castello in Venedig die Priesterweihe. In Avignon, wo sich im 14. Jahrhundert die päpstliche Kurie aufhielt, absolvierte er das Studium des Kirchenrechtes und erwarb 1362 den Titel eines *Baccalaureus in decretis*.⁶ Mehr ist zu Pilgrims Studienaufenthalt in Avignon nicht bekannt, auch nicht, ob er sein Studium an der von der Kurie (Kuriuniversität) oder von der Stadt Avignon (stadtrömische Universität) finanzierten Einrichtung abschloss. Die Unterscheidung zwischen den beiden Universitäten erlangte aber erst während des Schismas besondere kirchen-

4 Herbert Klein, *Erzbischof Pilgrim von Puchheim (1365–1396)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 112/113 (1972/73), S. 13–71: 15.

5 Christian Lackner, *Hof und Herrschaft. Rat, Kanzlei und Regierung der österreichischen Herzoge (1365–1406)*, München: Böhlau 2002 (*Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 41), S. 126f.; zur Familie Puchheim siehe Christoph Tepperberg, *Die Herren von Puchheim im Mittelalter. Beiträge zur Geschichte des landsässigen Adels von Niederösterreich*, Diss. Universität Wien 1978; Karl Gutkas, *Ein österreichischer Staatsmann des 14. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* 32 (1955/56), S. 62–73.

6 Vgl. Klein, *Erzbischof Pilgrim von Puchheim* (wie Anm. 4), S. 17.

politische Brisanz – zu diesem Zeitpunkt übte Pilgrim bereits das Amt des Salzburger Erzbischofs aus. Anderen Angaben hinsichtlich der Absolvierung kirchenrechtlicher Studien in Avignon zufolge, etwa bei Petrus de Ischialano de Briva, der 1364 *in studio pape Avinionen* gelehrt hatte, käme für Pilgrim am ehesten ein Kirchenrechtsstudium an der Kuriuniversität in Frage.⁷ Die Nähe Pilgrims zu einflussreichen Kontaktpersonen an der päpstlichen Kurie scheint durch dieses Studium begründet zu sein. Auch seine weiterhin bestehenden und gepflegten Kontakte an den päpstlichen Hof nach Avignon hätten hier ihren Ursprung. Jedenfalls wurde Pilgrim 1363 zum päpstlichen Kaplan ernannt. Der Kardinal von Saragossa, Wilhelm d’Aigrefeuille der Ältere, wird als einflussreicher Förderer Pilgrims genannt; und der kurz zuvor, 1362, zum Papst gewählte Guillelmus Grimoard (Urban V.) lehrte ebenfalls an der Kuriuniversität Kirchenrecht.⁸

Pilgrim setzte seine im Kirchenrechtsstudium erworbenen Kenntnisse umgehend im Konflikt mit seinem Dompropst, Eberhard von Overstetten, erfolgreich ein. Dieser hatte ihm nach einem Jahr Studium sein Jahreseinkommen in Höhe von immerhin 200 Goldgulden mit der Begründung seiner nicht theologischen Ausbildung entzogen. Pilgrim strebte einen Prozess an der Kurie in Avignon gegen die Entscheidung seines Dompropstes an und beendete diesen erfolgreich. Seiner Rechtsmeinung, die fortlaufende Besoldung sei auch für Studenten des kanonischen Rechts und nicht nur der Theologie zu gewähren, wurde 1364 zugestimmt; der Dompropst hatte dem Entscheid entsprechend auch die Prozesskosten zu tragen.⁹

Die Auseinandersetzung mit dem Dompropst und dessen Verwandten Ortolf in der Funktion des Domdekans fand ihre Fortsetzung bei der Wahl Pilgrims zum Erzbischof. Bereits während der Amtszeit seines Vorgängers, Ortolf von Weißeneck (†1365), war das Erzbistum in eine Reihe von militärischen Auseinandersetzungen zwischen den Herzogtümern Österreich und Bayern

7 Brigide Schwarz, *Kuriuniversität und stadtrömische Universität von ca. 1300 bis 1471*, Leiden: Brill 2013 (*Education and Society in the Middle Ages and Renaissance* 46), S. 98; zu Pilgrim von Puchheim ebenda, S. 664; zur Frage der Mobilität und Migration von Gelehrten im 14. Jahrhundert siehe Matthias Nuding, *Mobilität und Migration von Gelehrten im Großen Schisma*, in: *Politische Reflexion in der Welt des späten Mittelalters / Political Thought in the Age of Scholasticism: Essays in Honour of Jürgen Miethke*, hg. v. Martin Kaufhold, Leiden: Brill 2004 (*Studies in medieval and reformation traditions* 103), S. 269–285.

8 Vgl. Klein, *Erzbischof Pilgrim* (wie Anm. 4), S. 17; Schwarz, *Kuriuniversität und stadtrömische Universität* (wie Anm. 7), S. 95f.

9 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Salzburg, Erzstift (798–1806), AUR 1365 Oktober 31, https://www.monasterium.net/mom/AT-HHStA/SbgE/AUR_1365_X_31/charter (22. 12. 2020).

um die Herrschaftsnachfolge in Tirol, bei denen das Erzbistum traditioneller Verbündeter der habsburgischen Herzöge war, involviert. Dementsprechend bot die nun bevorstehende Wahl des Erzbischofs beiden Parteien die Möglichkeit, ihren jeweiligen Favoriten zu unterstützen. Die Mehrheit der Domherren entschied sich – wenn auch in einem zwiespältigen Prozess – für Pilgrim, dessen Unterstützer, die habsburgischen Herzöge, eine Delegation an die Kurie in Avignon entsandten, um dort um die Einsetzung des neuen Erzbischofs anzusuchen. Mit Kaiser Karl IV. zeigte noch eine weitere Partei Interesse an der Besetzung des Salzburger Erzbistums. Karl, der den durch den Erwerb der Grafschaft Tirol erlangten Machtzuwachs der Habsburger mit einem ihm gewogenen Erzbischof wieder einzudämmen hoffte, präsentierte dem Papst Marquard von Randegg, Patriarch von Aquileia, als seinen favorisierten Kandidaten. Nach einer fünf Monate andauernden Prüfung wurde Pilgrim 1366 schließlich zum Erzbischof providiert. Urban hatte – wie er in einem Schreiben an die Herzöge Albrecht III. und Leopold III. mitteilte – das Amt des Salzburger Erzbischofs nach ihren Wünschen vergeben. Diese Periode verbrachte Pilgrim in Avignon, dort dürften auch seine Konsekration und die Verleihung des Palliums erfolgt sein, bevor er über Süddeutschland nach Wien reiste, um vom dort anwesenden Kaiser Karl IV. mit den Reichslehen belehnt zu werden.¹⁰

Der Papst: Avignon oder Rom?

Der Beginn der Karriere Pilgrims als Salzburger Erzbischof ist eng verwoben mit den schwierigen Rahmenbedingungen, die in der Mitte des 14. Jahrhunderts sowohl die kirchliche als auch weltliche Politik prägten, ihren Anfang jedoch bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts nahmen. Mit der Wahl des aus Südfrankreich stammenden Erzbischofs von Bordeaux, Bertrand de Got, zum Papst hatte sich der Mittelpunkt des Papsttums von Rom nach Avignon verlagert. Damit begann das so genannte ‚avignonesische Exil‘ der Kirche, das erst nach sechs folgenden Päpsten durch die Rückkehr des siebten, Gregor XI., im Jahr 1377 ein Ende fand. Forciert wurde diese Verlagerung der Kurie von Italien nach Südfrankreich durch den massiven Einfluss des französischen Königs Philipp IV. auf die römische Kurie. Seit Beginn des 13. Jahrhunderts konnten die französischen Könige ihre Herrschaftsansprüche zunehmend ausweiten und konsolidieren. Mit dem Versuch Philipps, seine Ansprüche auch gegenüber

10 Vgl. Klein, *Erzbischof Pilgrim von Puchheim* (wie Anm. 4), S. 17–19; Peter F. Kramml, *Pilgrim II. von Puchheim (1366–1396). Der Wolf Dietrich des Mittelalters*, in: *Lebensbilder Salzburger Erzbischöfe aus zwölf Jahrhunderten. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg*, hg. v. dems. und Alfred Stefan Weiß, Salzburg: Freunde der Salzburger Geschichte 1998 (*Salzburg-Archiv* 47), S. 101–122: 103f.

dem Klerus geltend zu machen, indem er diesen mit der Leistung von der Kurie zustehenden Geldzahlungen an den König zu besteuern versuchte, entzündete sich ein Konflikt mit dem Papst um die Vorherrschaft zwischen geistlicher und weltlicher Macht. Die Auseinandersetzung fand ihren Höhepunkt in der päpstlichen Bulle *Unam Sanctam* (1302), mit der Papst Bonifatius VIII. (†1303) nicht nur den Primat der Kirche über die Fürsten, sondern die Macht des Papstes über Kirche und Welt beanspruchte.¹¹ Gedemütigt durch eine mit Waffengewalt erzwungene Vorladung zu einem Konzil verstarb Bonifatius. Nachdem sein Nachfolger Benedikt XI. das Amt nur ein Jahr ausübte, wählte das – vorwiegend aus den französischen Territorien stammende – Kardinalskollegium den Erzbischof von Bordeaux, Bertrand de Got, zum Papst Clemens V. In Ermangelung ausreichender Zustimmung in Rom ließ dieser sich in Lyon zum Papst krönen und residierte anschließend an verschiedenen Orten in Süd- und Mittelfrankreich. Erst mit der Wahl des Bischofs von Avignon zum nächsten Papst entwickelte sich Avignon zur französischen Papstresidenz. Mit der Verlegung des Heiligen Stuhls nach Frankreich stand das Papsttum bis zum Ende des Exils 1377 nun unter dem Einfluss der französischen Könige. Für die südfranzösische Stadt Avignon bedeutete dies die Etablierung einer eigenständigen Residenz und einer kurialen Infrastruktur, in die sich nun für 70 Jahre das Zentrum der Christenheit verlagerte. Von der Nähe zur päpstlichen Kurie profitierte auch die im Jahr 1303 gegründete Universität.

1376 kehrte mit Papst Gregor XI. der Heilige Stuhl nach Rom zurück. Dieser Rückkehr waren eine Reihe von Ausgleichs- und Annäherungsversuchen vorausgegangen, die von unterschiedlicher Seite betrieben wurden. Der römisch-deutsche Kaiser Karl IV. strebte die Rückholung des Papstes nach Rom ebenso an wie die Mystikerinnen Katharina von Siena und Birgitta von Schweden. Doch Gregors Tod zwei Jahre später führte zu einer erneuten Konfliktsituation, die schließlich im so genannten ‚Großen Schisma‘ (1378–1417) mündete.¹²

11 Michael North, *Europa expandiert. 1250–1500*, Stuttgart: UTB 2007 (*Handbuch der Geschichte Europas* 2864), S. 50f.; Karl Ubl, *Die Genese der Bulle „Unam sanctam“*. Anlass, Vorlagen, Intention, in: *Politische Reflexion in der Welt des späten Mittelalters / Political Thought in the Age of Scholasticism: Essays in Honour of Jürgen Miethke*, hg. v. Martin Kaufhold, Leiden: Brill 2004 (*Studies in medieval and reformation traditions* 103), S. 129–149.

12 Christian Hesse, *Spätantike bis zum Ende des Mittelalters. Synthese und Aufbruch 1346–1410*, Stuttgart: Klett-Cotta 2017 (*Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte*, Teilband 7b), S. 232–236.

Der Sitz des Papstes befand sich nun nicht mehr ausschließlich in Rom; mit der Etablierung der Papstresidenz in Avignon versuchten die rivalisierenden oder zumindest konkurrierenden Fürsten und Herrscher im Reich auf die territorialpolitischen Entscheidungen der Kirche Einfluss zu nehmen, und Einzelpersonen aus weltlichen und kirchlichen Kontexten vertraten mit wechselndem Erfolg ihre Interessen an der Kurie. Die Folgen waren weitreichend und in manchen Territorien in den Diözesen und Ordensgemeinschaften nicht nur zu spüren, sondern führten dort ebenfalls zu Spaltungen. Besonders im politisch zersplitterten römisch-deutschen Reich versuchten geistliche wie weltliche Machthaber die Wirren um den ‚richtigen‘ Papst zu nutzen, um ihre eigenen Interessen durchzusetzen. Besonders deutlich werden diese Tendenzen nach Ausbruch des Schismas, denn der Bedarf an Unterstützung durch geistliche und weltliche Anhänger veranlasste die Päpste in Rom und Avignon eher dazu, Vergünstigungen zu gewähren. Direkte Kontaktaufnahmen zu den jeweiligen Kurien und Päpsten spiegeln diese Praxis deutlich wider.¹³

Territoriale Parteinahmen in kirchenpolitischen Fragen

Der österreichische Herzog Leopold III. († 1386) ist ein beredtes Beispiel für die Interessen der weltlichen Machthaber in ihren Territorien. Während der römisch-deutsche Kaiser Karl IV. und nach ihm sein Sohn Wenzel IV. ebenso wie der österreichische Herzog Albrecht IV. Papst Urban in Rom als rechtmäßiges Oberhaupt der Kirche anerkannten, positionierte sich Albrechts Bruder Leopold auf der Seite Avignons und unterstützte Papst Clemens. Die beiden Brüder übten nach dem Tod ihres Vaters Albrecht gemeinsam die Herrschaft in den habsburgischen Territorien aus. Die daraus resultierenden Konflikte wurden im Teilungsvertrag von 1379 mit einer faktischen Realteilung der habsburgischen Länder beigelegt. Während Albrecht das finanziell gut abgesicherte Herzogtum Österreich ob und unter der Enns zugesprochen wurde, erhielt Leopold die Steiermark, Kärnten, Krain, Tirol, die italienischen Besitzungen sowie die habsburgischen Stammlande in Schwaben und im Elsass.¹⁴

13 Sabine Weiss, *Salzburg und das Konstanzer Konzil (1414–1418). Ein epochales Ereignis aus lokaler Perspektive. Die Teilnehmer aus der Erzdiözese Salzburg einschließlich der Eigenbistümer Gurk, Chiemsee, Seckau und Lavant*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 132 (1992), S. 143–307: 144f.; zu den Beziehungen vgl. insbesondere die Quellensammlung Alois Lang, *Die Urkunden über die Beziehungen der päpstlichen Kurie zur Provinz und Diözese Salzburg (mit Gurk, Chiemsee, Seckau und Lavant) in der avignonischen Zeit: 1316–1378*, Graz 1903–1906 (*Acta Salzburgo-Aquilejensia. Quellen zur Geschichte der ehemaligen Kirchenprovinzen Salzburg und Aquileja*, Bd. 1, 1–2).

14 Im Detail vgl. dazu Lackner, *Hof und Herrschaft* (wie Anm. 5), S. 21.

Um seine kirchliche Position darzulegen, schickte Leopold eine Gesandtschaft nach Avignon und erkannte für sich und seine Länder Clemens als Papst an, wie aus einem Schreiben des Papstes hervorgeht. An der Gesandtschaft hatten Rudolf von Hewen, Heinrich Gessler und Heinrich von Randegg teilgenommen.¹⁵ Erzbischof Pilgrim nutzte diesen klaren Standpunkt Leopolds und berief 1380 eine Provinzialsynode ein, um die Vertreter seiner Suffraganbistümer, die zu einem großen Anteil unter der weltlichen Herrschaft Leopolds standen, ebenfalls für die Anerkennung Papst Clemens' zu gewinnen.¹⁶ Neben Pilgrims Neffen (?) Johann von Neidberg, Bischof Johann von Seckau, Friedrich von Erdingen, dem Bischof von Brixen und Kanzler Leopolds III., nahmen auch Bischof Heinrich von Lavant, Dompropst Eberhard und Domdekan Ortolf von Overstetten sowie Herzog Leopold selbst an dieser Synode teil. Es gelang allerdings nicht, das einstimmige Votum für den römischen Papst zu verhindern.¹⁷ Mit diesem Ergebnis konfrontiert, gab Leopold seine Bestrebungen, das avignonesische Papsttum zu fördern, zumindest für die östlichen Territorien auf, und Erzbischof Pilgrim war gezwungen, dem römischen Papst seine Unterstützung zu erklären. Er reiste nach Prag, um König Wenzel den Lehenseid zu leisten und seine Regalien zu empfangen. Darauf hatte er seit seiner Einsetzung als Erzbischof 1365 in Avignon verzichtet. Nebenbei erbat er bei dieser Gelegenheit das Privilegium *de non evocando*, das die Untertanen der weltlichen Herrschaft des Erzbistums vor einer Anklage vor fremdem Gericht bewahrte.¹⁸ Papst Clemens VII. wiederum ernannte *motu proprio* (ohne ein förmliches Ansuchen und durch persönlichen Entscheid) Pilgrims enge Vertraute Gregor Schenk und Georg von Neidperg zu Domdechant und Dompropst.¹⁹

15 Vgl. ebenda, S. 149; Brigitte Hotz, *Leopold III. von Österreich – ein Parteigänger Clemens' VII. der ersten Schismastunde? Rückdatierte Supplikenrotuli als Quellen landesfürstlich-päpstlicher Kontakte*, in: *Vielfalt und Aktualität des Mittelalters. Festschrift für Wolfgang Petke zum 65. Geburtstag*, hg. v. Sabine Arend und Daniel Berger, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2006, S. 615–632: 615.

16 Alois Niederstätter, *Die Herrschaft Österreich. Fürst und Land im Spätmittelalter 1278–1411*, Wien: Ueberreuter 2001 (*Österreichische Geschichte* 10), S. 212.

17 Hans Wagner, *Vom Interregnum bis Pilgrim von Puchheim (Salzburg im Spätmittelalter)*, in: *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Bd. 1/1, hg. v. Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger, Salzburg: Universitätsverlag Anton Pustet 1981, S. 437–486: 481f.

18 Vgl. Klein, *Erzbischof Pilgrim von Puchheim* (wie Anm. 4), S. 32–35; Heinrich Volbert Sauerland, *Rede der Gesandtschaft des Herzogs Albrecht III. von Österreich an Papst Urban VI. bei der Rückkehr der Länder des Herzogs Leopold III. unter die römische Obediens, verfasst von Heinrich Hembuche, gen. von Langenstein oder de Hassia (c. 1387)*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 9 (1888), S. 448–458.

19 Vgl. Klein, *Erzbischof Pilgrim von Puchheim* (wie Anm. 4), S. 35.

Herzog Albrecht, der kontinuierlich an seiner Unterstützung des Papstes in Rom, Urban VI., festhielt, konnte daraus für die bereits 1365 gegründete, jedoch mit einigen Startschwierigkeiten konfrontierte Universität in Wien einigen Nutzen ziehen. Unter den veränderten Rahmenbedingungen des Schismas gelang es ihm in der ersten Hälfte der 1380er Jahre, die Genehmigung zur Errichtung einer theologischen Fakultät zu erreichen. Dem eigentlichen Gründer Rudolf IV. war dies noch verwehrt geblieben.²⁰ Für die Reorganisation der Universität Wien konnte Albrecht den in der Frage des Schismas noch neutral eingestellten Theologen Heinrich von Langenstein gewinnen, der 1382/83 die Universität Paris verlassen hatte.²¹

Nachdem Pilgrim durch den Tod Leopolds die nachhaltige Unterstützung durch einen weltlichen Herrscher verloren hatte, wandte er sich mit seinen Anliegen dem römisch-deutschen König Wenzel, Sohn Karls IV. zu und bemühte sich um eine Aussöhnung zwischen dem von ihm anerkannten und favorisierten avignonesischen Papst und Wenzel. Ausschlaggebender Grund dafür war wohl weniger das Streben nach einer umfassenden Lösung des Kirchenstreites als Pilgrims Absicht, in den Besitz der Propstei Berchtesgaden zu kommen.²²

Diese Initiative ist in Form einer Reihe von Briefen und Urkunden dokumentiert, die als Corpus ediert vorliegen und deren Zusammenschau ein eindrucksvolles Bild der Kommunikation zwischen den lokalen Akteuren und der Kurie in Avignon ergeben. Auf Vermittlung des Brixner Domherrn Johann von Hengstberg unterbreitete Clemens dem böhmischen König Wenzel IV. 1387 das Angebot, über das Besetzungsrecht der drei Kurfürstentümer sowie der böhmischen Bistümer verfügen zu können, sofern dieser seine Autorität anerkannte. Die darauf erwiderten Forderungen Wenzels zeigen, dass Wenzel wohl nie die Absicht hatte, seine kirchenpolitische Position zu ändern. Neben der Erweiterung des Besetzungsrechtes auf alle

20 Vgl. Nuding, *Mobilität und Migration von Gelehrten im Großen Schisma* (wie Anm. 7), S. 276f.

21 Christian Lackner, *Wissen für den Hof. Die Universität Wien und der Hof der österreichischen Herzoge im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert*, in: *Die Universität Wien im Konzert europäischer Bildungszentren. 14.–16. Jahrhundert*, hg. v. Kurt Mühlberger und Meta Niederkorn-Bruck, Wien / München: Böhlau / Oldenbourg 2010 (*Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 56), S. 37–51: 46–49; ders., *Möglichkeiten und Perspektiven diplomatischer Forschung. Zum Privileg Herzog Albrechts III. für die Universität Wien vom Jahre 1384*, Wien: Böhlau 2013; Robert Norman Swanson, *Academic Circles. Universities and Exchanges of Information and Ideas in the Age of the Great Schism*, in: *Religious Controversy in Europe, 1378–1536. Textual transmission and networks of readership*, hg. v. Michael van Dussen und Pavel Soukup, Turnhout: Brepols 2013 (*Medieval church studies* 27), S. 17–48.

22 Vgl. Wagner, *Vom Interregnum bis Pilgrim von Puchheim* (wie Anm. 17), S. 482f.

Bistümer des deutschsprachigen Raums und der böhmischen Länder forderte Wenzel auch das Besetzungsrecht der Prälaten sowie die Abgabe des geistlichen Zehnten. Zudem sollte Clemens garantieren, sich einem Schiedsspruch des Königs hinsichtlich der Rechtmäßigkeit des avignonesischen Papsttums zu unterwerfen. Die Enttäuschung der Kurie in Avignon über die erfolglosen Verhandlungen, die sich immerhin vier Jahre hingezogen hatten, drückte Wilderich von Mitra in einem Schreiben an Pilgrim aus. Dieser hatte bereits im Dienst der österreichischen Herzöge gestanden, wechselte dann als Protonotar in die erzbischöfliche Kanzlei Pilgrims um schließlich 1380 die Pfarrei Laufen bei Salzburg zu erhalten. Die Entscheidung, die auf einem Salzburger Provinzialkonzil fiel, veranlasste Wilderich dazu seine Position als Protonotar aufzugeben und wieder in die Kanzlei Leopolds III. zu wechseln. Zwei Jahre später musste er – als Schismatiker in Rom unter Anklage stehend – das Land jedoch verlassen.²³ Über Vermittlung Leopolds dürfte er in den Dienst des päpstlichen Legaten Wilhelm d'Aigrefeuille getreten und mit ihm 1385 nach Avignon gekommen sein.²⁴ Kurz darauf erreichte Pilgrim ein weiteres Schreiben aus Avignon, diesmal von dem Bischof von Konstanz, Heinrich Bayler, der zunächst ebenso für die Bemühungen dankt, dann aber umso mehr den Unwillen des Papstes über die unerhörten Forderungen Wenzels und dessen klares Statement gegen Avignon ausdrückt.²⁵

Auf die Aufenthalte Pilgrims am Königshof in Prag und am Reichstag in Nürnberg, die er dafür nutzte, um Wenzel dazu zu bewegen dem avignonesischen Kirchenoberhaupt seine Loyalität auszusprechen, spielt auch der „tenor haizt der Freudensal“ an. Der Vorrede entsprechend, soll das Lied in Prag entstanden sein zu einer Zeit, als der Salzburger Erzbischof dem als Kaiser bezeichneten Wenzel einen Besuch abstattete. Erfolglos, wie der Mönch betont, denn Wenzel war „ym abhold“. Die anschließend skizzierte Nuss-Anekdote verweist mit Augenzwinkern auf das besondere Talent des Erzbischofs, um den es hier wahrscheinlich geht. Auch wenn ihm das Eine

23 Vgl. Lackner, *Hof und Herrschaft* (wie Anm. 5), S. 152f.; Klein, *Erzbischof Pilgrim* (wie Anm. 4), S. 35.

24 Samuel Steinherz, *Dokumente zur Geschichte des großen abendländischen Schismas (1385–1395)*, Prag: Verlag der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik 1932 (*Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte* 11), S. 68f.; vgl. dazu Klein, *Erzbischof Pilgrim von Puchheim* (wie Anm. 4), S. 33; Lackner, *Hof und Herrschaft* (wie Anm. 5), S. 152f.

25 Vgl. Steinherz, *Dokumente zur Geschichte des großen abendländischen Schismas* (wie Anm. 24), S. 69–71; zu Heinrich Bayler, der zunächst das Amt eines Registrators der päpstlichen Briefe ausübte und 1387 zum Bischof von Konstanz gewählt wurde, siehe Erwin Gatz, *Heinrich Bayler*, in: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. dems., Berlin: Duncker & Humblot 2001, S. 296.

verweigert wird, so findet er doch zahlreiche andere Möglichkeiten, um sein Ziel zu erreichen: Wenzel „verpot ym holcz zu bringen, do schuf der von Salzburg zu kauffen als vil nuzz daz er genug het zu brennen in seiner kuchen“.²⁶ Die Historizität der Zeilen wird heute – zurecht – in Frage gestellt. Die eigentlichen Beweggründe Pilgrims, König Wenzel für die Unterstützung des Papstes in Avignon zu gewinnen, nämlich die Eingliederung der Propstei Berchtesgaden mit ihren wertvollen Salzvorkommen in das Erzbistum Salzburg zu erlangen, werden ebenso wenig thematisiert wie Wenzels Argumente. Die anstelle von Brennholz verwendeten Nüsse lassen jedenfalls Raum für die Zuschreibung von bestimmten Eigenschaften, die mit Pilgrim in Verbindung gebracht werden. Nüsse als Brennholz zu verwenden, mag für das Publikum eigenartig anmuten, jedenfalls aber den Eindruck erwecken, dass einzig und allein deren Eigenschaft der Brennbarkeit ausschlaggebend für die Verwendung als Brennholz ist. Ihre (er-)nährende und damit auch wertvolle Funktion tritt dabei in den Hintergrund. Nüsse werden jedoch auch metaphorisch thematisiert: ihre Bedeutung in symbolischer, religiöser und erotischer Hinsicht wird von Autoren wissenschaftlicher, und hier vor allem theologischer Traktate häufig betont. Besonders letztere könnte in der geschilderten Sequenz angesprochen worden sein, denn Nüsse symbolisieren Liebe, Fruchtbarkeit und erotische Freuden genauso wie die Liebe Gottes zum Menschen im mystischen Kontext. Ob eine davon auch für die Beschreibung der Eigenschaften Erzbischof Pilgrims in Frage kommt, sei dahingestellt.²⁷

Jedenfalls wusste er die vielfältigen Einflüsse der höfisch-adeligen und klerikal-geistlichen Welt erfolgreich zu nutzen. Sein eigenständiger herrschafts- als auch kirchenpolitischer Entscheidungswille, seine weitreichenden Kontakte und ein dichtes Netz an persönlichen Beziehungen zu den einflussreichen weltlichen und kirchlichen Fürsten ermöglichten es ihm, sich in den Auseinandersetzungen zwischen den Ansprüchen um territoriale, ökonomische und seelsorgliche Einflussbereiche von Papst, Kaiser und Territorialherren nachhaltig zu positionieren. An seinem Hof konnte sich gerade deshalb auch eine literarische Kultur entwickeln, die durch ihren Umfang, ihre Vielfältigkeit und Nachhaltigkeit beeindruckt.

26 Vgl. März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 3), S. 205 und 389.

27 Vgl. Albrecht Classen, *Haselnüsse, Erotik und Epistemologie in der Literatur des Mittelalters*, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 56 (2015), S. 79–94; Anna Mühlherr, *Nüsse und Hasenbraten. Prägnante Dinge in Mären*, in: *Prägnantes Erzählen*, hg. v. Friedrich M. Dimpel und Silvan Wagner, Oldenburg 2019 (*Brevitas* 1, BmE Sonderheft), S. 351–382.

Das Salzburg des Mönchs von Salzburg – Lebensraum, Finanzen, Gesellschaft und Wirtschaft

Einleitung

In der Liedforschung wird immer wieder von den historischen Bezügen der geistlichen und weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg gesprochen und insbesondere auf die politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gegebenheiten in Salzburg während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hingewiesen. Der Lieder-Corpus des Dichters wirft eine Reihe von bisher ungeklärten Fragen auf, wobei bekanntlich von manchen Autoren sogar die einheitliche Verfasserschaft angezweifelt und ein Autorenkollektiv diskutiert wurde.¹ Neue aufschlussreiche Quellenfunde, die neben den liedtextimmanenten Hinweisen zu weiteren Erkenntnissen führen könnten, wären wünschenswert, sind jedoch unwahrscheinlich. Ein genauerer Blick auf den zeitgenössischen Kontext des Lebens und Dichtens des Mönchs von Salzburg mag daher umso aufschlussreicher sein. Hof(gesellschaft) und Stadt bildeten die tägliche Umgebung für den Künstler mit dem Pseudonym „Mönch“ bzw. „Mönch von Salzburg“ und dessen zweifache gesellschaftliche Rolle, „... die eines Mönchs und die eines Dichters, Musikers, vielleicht auch Sängers bei Hofe, eines Verfassers geistlicher und weltlicher Lieder“.² In der Salzburger Hofgesellschaft, wo der ‚Liedermacher‘ angesiedelt wird, war dessen geistlicher Stand – vor allem in Anbetracht seiner weltlichen Lieder – ein wohl nicht ganz alltäglicher, weshalb die Zuschreibung „Mönch“ zur Vernachlässigung des richtigen Namens führte. Mehrere Hinweise in seinen Liedern untermauern die besondere gesellschaftliche Einbettung am Hof Erzbischof Pilgrims, wobei seine Position nicht bezeugt ist. Der sich eben formierende

1 Lorenz Welker, *Weltliche Musik an den Höfen der Erzbischöfe Eberhard II. (1200–1246) und Pilgrim II. (1365–1396)*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg u.a.: Pustet 2005, S. 71–87: 79.

2 Zit. nach Burghart Wachinger, *Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter*, Tübingen: Niemeyer 1989 (*Hermaea* N. F. 57), S. 119.

Beamtenstaat kannte wohl noch keine detaillierte Rangordnungsfestlegung, erst unter Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts die erste sogenannte Präzedenzordnung erlassen.³ In der Dichtung des Mönchs wird „ein die Liedkunst pflegender Kreis am erzbischöflichen Hof“⁴ deutlich, wobei sich in dieser Hofgesellschaft „von gebildeten kunstverständigen Klerikern“ mit dem Hofmeister Reicher von Radstadt oder dem „plebanus“ und „magister“ Jakob von Mühldorf auch Gönner und Freunde des Mönchs befanden.⁵

Dieser Beitrag soll den Lebens- und Wirkungsraum des Künstlers umreißen und in einem ersten Schritt auf den Fürsten und seine innenpolitischen und wirtschaftlichen Aktivitäten, das Residenzgebäude als Wohn- und Regierungssitz sowie die Hofgesellschaft zu sprechen kommen, um anschließend die Stadt, ihre Bewohner und ihr Verhältnis zum Hof zu skizzieren.

Erzbischof Pilgrim II. von Puchheim und die Konsolidierung der Landesherrschaft

Mit Pilgrim von Puchheim betrat 1365 „der letzte große Salzburger Erzbischof des Mittelalters, der noch einmal eine eigenständige Politik betrieb und darüber hinaus versuchte, in die europäische Diplomatie einzugreifen, die Bühne der Politik [...]. Salzburg erlebte unter seiner Regierung auch einen kulturellen und politischen Höhepunkt.“⁶ Der Fürst verfügte über Finanzmittel, die es ihm laut Ingo Reiffenstein ermöglichten, sich einem aufwändigen, weltoffenen, die Kunst voll einbeziehenden gesellschaftlichem Leben an seinem Hof zu widmen.⁷ Diese Einschätzung basiert freilich auf der Interpretation der Liedtexte des Mönchs, die durch weitere schriftliche Quellen nicht zu untermauern ist.

-
- 3 Für eine Edition der ältesten erhaltenen Präzedenzordnung von 1591 siehe: Gerhard Ammerer, *Präzedenz und Kommunikation an einem geistlichen Hof – Beobachtungen am Beispiel Salzburgs in der Frühen Neuzeit*, in: *Präzedenz, Netzwerke und Transfers. Kommunikationsstrukturen von Herrscherhöfen und Adelsresidenzen in der Frühen Neuzeit*, hg. v. dems., Ingonda Hanneschläger, Milan Hlavačka und Martin Holý, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2016, S. 188–209: 208f.
 - 4 Vgl. Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 2), S. 120.
 - 5 Ingo Reiffenstein, *Die deutsche Literatur*, in: *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, hg. v. Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger, Bd. II/2, Salzburg: Pustet 1983, S. 1079–1136: 1102.
 - 6 Peter F. Kramml, *Das Erzbistum Salzburg im Spätmittelalter (1246–1519)*, in: *1200 Jahre Erzbistum Salzburg. Dom und Geschichte. Festschrift*, hg. v. Domkapitel zu Salzburg, Salzburg: Domkapitel zu Salzburg 1998, S. 111–133: 116f.
 - 7 Vgl. Reiffenstein, *Die deutsche Literatur* (wie Anm. 5), S. 1079–1136: 1100.

Die zuweilen ebenfalls geäußerte Hypothese, Erzbischof Pilgrim II. von Puchheim sei selbst der Verfasser der Lieder gewesen, wird heute kaum noch vertreten. Auch die Interpretation des in einem Briefgedicht vorkommenden Wortes „Freudensaal“, das von Franz Viktor Spechtler und anderen zunächst kritiklos als Freisaal, also als Landsitz des Erzbischofs gedeutet wird, ist nicht unwidersprochen geblieben.⁸ Repräsentanten der jüngeren Germanistik sehen den Ausdruck lediglich als Metapher für „Saal der Freude“ bzw. „Ort der Sehnsucht“ an.⁹ Allerdings haben Salzburger Archäologen vor wenigen Jahren die Renovierungserkenntnisse der 1980er und 1990er Jahre sowie insbesondere die in den Jahren 2005 und 2006 anlässlich der Sanierung des Freskensaales gewonnenen Forschungsergebnisse publiziert und dabei aufgezeigt, dass sich die Erwähnung des Freudensaals durchaus auf den ersten Kernbau von Freisaal beziehen könnte.¹⁰ Die Fundamentierung und vor allem die Scharfenfenster im Kellergeschoß bieten Aufschlüsse für eine Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei also tatsächlich um ein Bauvorhaben Erzbischof Pilgrims II. Der in der Vorrede des Liedes ausdrücklich enthaltene Hinweis ([...] nach ainem lusthaws pey Salzburg) findet zwar erst in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift 1462 Erwähnung, doch wäre ein Bezug des Briefgedichts auf den historischen Vorgängerbau des heutigen Schlosses Freisaal möglich.¹¹

Was den Herrschaftsbereich bzw. das staatliche Gemeinwesen betrifft, so ist mit Heinz Dopsch zunächst darauf hinzuweisen, dass es bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts kein geschlossenes Territorium und keinen Salzburger Landesherrn gab. Bis dahin handelte es sich beim Gotteshaus Salzburg lediglich um einen Personenverband innerhalb des Herzogtums Bayern mit dem Hof an der Spitze, aber eben ohne eigenes Land. In mehreren Schritten vollzog sich vor dem Regierungsantritt Erzbischof Pilgrims die Umwandlung dieses Personenverbandes in einen (Beamten-)Staat.

8 Vgl. Welker, *Weltliche Musik an den Höfen der Erzbischöfe Eberhard II. (1200–1246) und Pilgrim II. (1365–1396)* (wie Anm. 1), S. 78.

9 Fritz P. Knapp, *Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2004 (*Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart 2/2*), S. 448.

10 Ulrich Klein, *Von der Turmburg zum Landschloss – Die Baugeschichte des Schlosses*, in: *Freisaal. Das Schloss im Spiegel der Geschichte*, hg. v. Ronald Gobiet, Salzburg: Pustet 2012 (*Salzburger Beiträge zur Kunst und Denkmalpflege V*), S. 29–53: 34 (mit einer Rekonstruktionsskizze des ersten turmartigen Gebäudes).

11 Vgl. Knapp, *Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439* (wie Anm. 9), S. 449.

Ein erster Schritt hin zur Etablierung Salzburgs als eigenständiges Land erfolgte ein Jahrhundert zuvor nach dem Aussterben der Babenberger und der Machtübernahme durch Ottokar II. Přemysl. Zwar stellte Papst Urban IV. 1263 das Salzburger Erzbistum unter den Schutz des Böhmenkönigs, doch beteiligte sich Erzbischof Friedrich II. von Walchen (1270–1284) als treuer Anhänger Rudolfs von Habsburg durch die Entsendung von Truppen in dessen Kampf gegen Ottokar. Als Dank dafür bestätigte dieser ihm 1278 die Blutgerichtsbarkeit für das gesamte Erzbistum, was zur Ausbildung der Landeshoheit erheblich beitrug. Der nächste, ausschlaggebende Schritt zur Eigenständigkeit folgte 1322, als Salzburg in der Schlacht bei Mühldorf am Inn wiederum an der Seite der Habsburger gegen Bayern teilnahm. Der sicher geglaubte Sieg blieb dabei zwar aus, doch in der Folge erließ der Erzbischof auf Drängen des Salzburger Adels 1328 die erste Salzburger Landesordnung, die das bis dahin geltende bayerische Landfriedensrecht ersetzte. Damit trennte sich das Erzbistum endgültig vom Mutterland Bayern und wurde zu einem eigenständigen Territorium innerhalb des Heiligen Römischen Reiches mit einem territorial relativ klar abgegrenzten Rechts- und Friedensbereich und dem Hof als Mittelpunkt der Herrschaftsausübung. Erzbischof Pilgrim II. erfüllte die Doppelfunktion eines geistlichen Oberhirten und eines weltlichen Landesherrn.¹² Das von ihm 1381 erworbene „Privilegium de non evocando“, also der Ausschluss, Salzburger Untertanen vor ein fremdes Gericht zu ziehen, bedeutete einen weiteren Schritt zur Stärkung der Macht.

Die Politik des Erzbischofs war einerseits geprägt vom Lavieren zwischen Habsburg und Wittelsbach im Ringen um Tirol – dieser außenpolitische Aspekt wurde in der Literatur bereits ausführlich beschrieben –, andererseits vom Streben nach Expansion durch den Erwerb von Herrschaften bzw. von Urbarbesitz. Pilgrim ging konsequent und erfolgreich gegen die persönlich freien Vasallen vor. Mit der Neuvergabe von Lehen und der immer öfter ausgeübten Rolle als Schiedsrichter bei Erbstreitigkeiten konnten er und seine Nachfolger nach und nach die edelfreien Familien in die Ministerialität drängen. Etliche salzburgische edelfreie Familien wie zum Beispiel die Grafen von Plain zogen es vor, das Erzstift zu verlassen und – wie in diesem Fall – nach Hardegg in Niederösterreich zu gehen, wo sie ebenfalls Güter besaßen. Der Erzbischof konnte nun durch abhängige Adelige seine Herrschaft ausbauen und festigen und gleichzeitig die im Land verbliebenen Ministerialen in der

12 Heinz Dopsch, *Recht und Verwaltung*, in: *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, hg. v. dems. und Hans Spatzenegger, Bd. I/2, Salzburg: Pustet 1983, S. 867–950: 949f. – Auch die folgenden Ausführungen danach.

Verwaltung einsetzen. Die Einflussreicheren von ihnen wurden mit Pflegschaften, Vogteien oder anderen administrativen Aufgaben betraut. Auch Kriegsdienst hatten sie nach wie vor zu leisten. Da die edel- oder hochfreien Familien im Land zunehmend in der Minderzahl waren, bildeten die Ministerialen schließlich die eigentliche Adelschicht von Salzburg.

Zudem kam es zu bedeutenden Gebietserweiterungen, die nur möglich waren, weil ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung standen. So erwarb Pilgrim vom Bistum Regensburg 1380/85 das Gericht Itter-Hopfgarten¹³ sowie vom Bistum Passau die Herrschaft Mattsee mit Straßwalchen 1379 als Pfand, 1390 schließlich durch Kauf.¹⁴ Der großen Salzvorkommen wegen strebte Pilgrim auch danach, die reichsunmittelbare Stiftspropstei Berchtesgaden und Reichenhall an sich zu ziehen. Er setzte den gegen seinen Willen gewählten Berchtesgadener Propst Ulrich Wulp ab und seinen Vertrauensmann Sieghard Waller ein¹⁵, was zu einem Krieg mit den Bayern als Bündnisgenossen von Propst Wulp führte. Mit österreichischer Hilfe blieb Salzburg jedoch siegreich und der Erzbischof hatte von 1393 an die Administrationsgewalt über Berchtesgaden inne.¹⁶ Mit der Inkorporation der Propstei erreichte das Erzstift Salzburg seine größte Ausdehnung.¹⁷

Wirtschaft und Markt

Für all diese zum Teil kostenintensiven Vorgehensweisen von Erzbischof Pilgrim II. bildete die ausgezeichnete Finanzlage des Erzstifts die Basis. In der Literatur wird der Erzbischof als „erfolgreicher Wirtschafts- und Finanzpolitiker“ gepriesen, wobei diese Einschätzung an zeitgenössischen Rech-

13 Joseph Riedmann, *Das Salzburger Pflegergericht Itter-Hopfgarten im Brixental*, in: *Das größere Salzburg. Salzburg jenseits der heutigen Landesgrenzen*, hg. v. Landesmedienzentrum, Salzburg: Land Salzburg 2018 (*Schriftenreihe des Landes-Medienzentrums. Serie „Sonderpublikationen“* 269), S. 185–204: 185. Erworben wurden vom Regensburger Bischof Konrad die „vest Vtter, der turn ze Engilsperg“ sowie Herrschaftsrechte in Partschins bei Meran mit allen damit verbundenen Einnahmen. Das zunächst vorbehaltene Rückkaufrecht wurde 1385 durch eine Zahlung von weiteren 8000 Gulden abgelöst. Ergänzt wurde die als Pfleg- und Landgericht Itter-Hopfgarten etablierte Verwaltungseinheit durch den Kauf von weiteren Gütern.

14 Vgl. Kramml, *Das Erzbistum Salzburg im Spätmittelalter (1246–1519)* (wie Anm. 6), S. 117.

15 Vgl. dazu genauer: Johannes Lang, *Berchtesgaden: „Beynahe im Herzen des Erzstiftes“*, in: *Das größere Salzburg* (wie Anm. 13), S. 51–60: 55.

16 Peter F. Kramml, *Propstei und Land Berchtesgaden im Spätmittelalter. Das Ringen mit Salzburg um politische, wirtschaftliche und kirchliche Selbständigkeit*, in: *Geschichte von Berchtesgaden. Stift, Markt, Land*, hg. v. dems., Walter Brugger und Heinz Dopsch, Bd. 1, Berchtesgaden: Plenk 1991, S. 387–542, bes. S. 420–446.

17 Heinz Dopsch, *Pilgrim II. von Puchheim*, in: *Neue Deutsche Biographie* 20 (2001), S. 442f.; Onlinefassung: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd136419593.html#ndbcontent> (29. 11. 2019).

nungen nicht mit Zahlen zu belegen ist.¹⁸ Doch zeugen der Erlass einer Bergwerksordnung 1369, eine Viehhandelsordnung für den Pinzgau 1391, die Aufzeichnung von Stadtrechten u.a.m. von den wirtschaftlichen Ambitionen des Landesfürsten.¹⁹

Bergbau

Hingewiesen wird unter anderem auf die Steigerung der Einkünfte aus dem Bergbau, allerdings zumeist pauschal und ohne Differenzierung, was jedoch notwendig erscheint: Bereits vor 1200 war die seit prähistorischer Zeit in Vergessenheit geratene Salzlagerstätte am Dürrnberg wiederentdeckt und erschlossen und mit dem nunmehr untertägigen Abbau des Gesteins und der Anlage von Sinkwerken begonnen worden.²⁰ Unter Pilgrim II. gab es neun eigenständige Pfannhäuser, wobei die Rechte der Herren von Goldegg mit dem Tod des letzten Vertreters Haug im Jahr 1398 vom Erzbischof käuflich erworben wurden. Damit begann die landesfürstliche Monopolisierung der Halleiner Salzproduktion, die erst 1530 endgültig abgeschlossen war.²¹ Die hohen Erträge aus dem Salzverkauf waren es, die maßgeblich den Erwerb der erwähnten Gebiete durch Pilgrim ermöglichten, beispielsweise 18.000 Gulden für die Burg Itter und den Turm Engelberg bei Hopfgarten mit dem zugehörigen Landgericht.²²

Im Gegensatz zum äußerst einträglichen, bereits seit eineinhalb Jahrhunderten abgebauten ‚weißen Gold‘ wurde die alpine Montanindustrie erst im 14. Jahrhundert begründet. 1342 wurde eine frühe Bergordnung erlassen und erst zur Mitte des Jahrhunderts das ertragreiche Revier am Gasteiner Radhausberg aufgeschlossen.²³ Die Gruben wurden zunächst gegen eine ansehnliche

18 Christian Schneider, *Hovezuht. Literarische Hofkultur und höfisches Lebensideal um Herzog Albrecht III. von Österreich und Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396)*, Heidelberg: Winter 2008, S. 74.

19 Vgl. Dopsch, *Pilgrim II. von Puchheim* (wie Anm. 17).

20 Fritz Koller, *Salzgewinnung und Salzhandel unter den Erzbischöfen*, in: *Salz. Salzburger Landesausstellung, Hallein, Pernerinsel, Keltenmuseum, vom 30. April bis 30. Oktober 1994*, hg. v. Heinz Dopsch, Barbara Heuberger und Kurz W. Zeller, Salzburg: Salzburger Landesausstellungen 1994, S. 128–147: 130f.; Zur Frühzeit der Salzerzeugung vgl. ders., *Hallein im frühen und hohen Mittelalter*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 116 (1976), S. 1–116.

21 Herbert Klein, *Zur älteren Geschichte der Salinen Hallein und Reichenhall*, in: *Beiträge zur Siedlungs-, Verfassungs- und Wirtschaftsgeschichte von Salzburg. Festschrift Herbert Klein*, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1965 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Ergänzungsband 5), S. 385–409: 387.

22 Hans Wagner, *Salzburg im Spätmittelalter. 1. Vom Interregnum bis Pilgrim von Puchheim*, in: *Geschichte Salzburgs* (wie Anm. 5), S. 437–486: 481.

23 Karl-Heinz Ludwig / Fritz Gruber, *Salzburger Bergbaugeschichte*, Salzburg / München: Pustet 1982, S. 11.

Summe verpachtet. Als erster Erzbischof ließ Fürst Pilgrim II. nach Florentiner Beispiel Goldgulden prägen²⁴, doch erbrachte die Produktion von Gold und Silber keine der Salzproduktion auch nur annähernd vergleichbaren Gewinne. Der Edelmetallbergbau konnte daher „allenfalls zu einem kleinen Teil die Finanzmittel für die zahlreichen Landerwerbungen Pilgrims“ zur Verfügung stellen.²⁵

Handel

Neben den Einnahmen aus den primären Sektoren Bergbau und Landwirtschaft sowie der gezielten Vermehrung des Eigenbesitzes insbesondere durch die Einziehung von heimgefallenen Lehen²⁶ und den Ankauf von Besitzungen von Ministerialenfamilien trug auch der Fernhandel zum konsolidierten Finanzhaushalt des Erzstifts bei. Die Lage der Stadt Salzburg war dafür aus mehreren Gründen besonders günstig. Hier kreuzten sich der Nord-Süd- und Ost-West-Handelsweg und zudem konnte man die Salzach als billigen Transportweg nutzen, was insbesondere dem Export des ‚weißen Goldes‘, in dieser Zeit noch vor allem über die Donau in die Länder des Habsburgerreiches befördert, zugute kam. Neben den oberdeutschen Städten (Regensburg, Augsburg, Nürnberg, Ulm) war Böhmen, wie quellenmäßig etwa für 1366 gut belegt, über den Goldenen Steig ein wichtiger Handelsraum für die Salzburger Fernhändler.²⁷

Die Adriametropole Venedig – seit dem 12. Jahrhundert der „Eckpfeiler“ des Wirtschaftsraumes der Levante²⁸ – hatte im östlichen Bereich des Mittelmeers ein Netz von Handelspartnern bis in die Ägäis aufgebaut. Der mittels Sauntieren über die Tauern betriebene Handelsweg zwischen Venedig und Salzburg führte seit dem Frühmittelalter über die parallel verlaufenden Routen der so genannten „oberen Straße“ über das ganzjährig begehbbare Hochtor (2575 m) sowie der „unteren Straße“ über den Katschberg und den Radstädter

24 Vgl. Wagner, *Salzburg im Spätmittelalter* (wie Anm. 22), S. 486.

25 Zit. nach Karl-Heinz Ludwig / Fritz Gruber, *Gold- und Silberbergbau im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Das Salzburger Revier von Gastein und Rauris*, Köln / Wien u.a.: Böhlau 1987, S. 30.

26 Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg. Untersuchungen über Handschriften, Geschichte, Gestalt und Werk des Dichters und Komponisten als Grundlegung einer textkritischen Ausgabe*, Diss. Universität Innsbruck 1963, S. 209.

27 Ebenda, S. 657.

28 Matthias Pfaffenbichler, *Das Kolonialreich Venedigs im östlichen Mittelmeer 1204–1797*, in: *Venedig. Seemacht, Kunst und Karneval*, hg. v. dems., Schallaburg: Schallaburg Kulturbetriebsgesellschaft 2011, S. 41–47.

Tauern.²⁹ Die Unternehmer, die neben ihrem umfangreichen Eigenhandel auch Kommissionsgeschäfte und Warentransporte für Dritte, insbesondere für große oberdeutsche Handelshäuser in Regensburg, Augsburg und Nürnberg durchführten, wurden in dieser Funktion zunächst als „Wirte“, später als „Faktoren“ bezeichnet.³⁰ Die Salzburger Spediteure waren für ihr Know-how in der Frachtbeförderung von Venedig bis an den Rhein bekannt und geschätzt. Neben dem Fernhandel resultierte der Reichtum der Handelsleute auch aus dem Gold- und Silberbergbau in den Tauern, wo sie unternehmerische Gewinne investierten.

Zu Beginn des 14. Jahrhunderts führte Venedig das System der Galeeren-Geleitzüge, bewaffneter und gut ausgerüsteter regelmäßiger Schiffskonvois ein³¹ und gegen Ende des Jahrhunderts, in der Regierungszeit von Erzbischof Pilgrim, spezialisierten sich die venezianischen Kaufleute mehr und mehr auf den gewinnträchtigen Handel mit Gewürzen, insbesondere auf den Pfeffer. An Bedeutung gewann auch der Baumwollhandel aus Ägypten und Syrien. Als frühe Salzburger Händler in Venedig sind 1328 ein Conradus Teislinger, 1340 ein Petrus Keutzl, 1341 ein Henricus Dankl u.a.m. bezeugt³², und in einem Erlass des venezianischen Senats von 1375 wurden die Salzburger Kaufleute nach denen des Kaisers als zweitwichtigste Händlergruppe genannt.³³

Weinhandel, Weinkonsum und Weinlieder am Salzburger Hof

Die Qualität des (wenigen) Weines, der im Mittelalter vor Ort in Salzburg gekeltert wurde³⁴, war wohl wenig überzeugend, weshalb man hauptsächlich den Wein aus den habsburgischen Ländern trank. Doch war der Wein auch ein besonders wichtiges Fernhandelsgut. Im Stadtrecht von 1368, nach dem Sühnebrief von 1287 die erste umfassende, in mehreren Etappen entstandene Rechtssammlung, die die (Gewohnheits-)Rechte und Pflichten der Stadtbürger

29 Heinz Dopsch / Robert Hoffmann, *Salzburg – die Geschichte einer Stadt*, Salzburg / Wien u.a.: Pustet 2008, S. 230f. – Die Route über den Radstädter Tauern wurde erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts fahrbar gemacht.

30 Herbert Hassinger, *Die Übergänge über die Hohen Tauern vom Frühmittelalter bis ins 19. Jahrhundert*, in: *Tauernautobahn*, hg. v. der Tauernautobahn AG, Salzburg: Tauernautobahn AG 1976, S. 215–246: 235.

31 Maria Fusaro, *Der Levantehandel*, in: *Venedig* (wie Anm. 28), S. 35–39: 37.

32 Franz V. Zillner, *Geschichte der Stadt Salzburg*, Bd. 2: *Zeitgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Salzburg: Druckhaus-Nonntal-Bücherdienst 1890, S. 311. – Die Gemeinde Venedig schrieb diesen vor, im Fondaco dei Tedeschi Quartier zu nehmen, dort ihre Waren zu deponieren und nur unter Aufsicht des Maklers oder Sensals Käufe zu tätigen.

33 Fritz Koller, *Die innere Entwicklung*, in: *Geschichte Salzburgs* (wie Anm. 12), S. 594–661: 656.

34 Vgl. Johann Alois Hofmann, *Geschichte der Dotation des Domkapitels von Salzburg*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 9 (1869), S. 68–230: 98.

umschreibt, verbot der Erzbischof das ‚private‘ Einlagern von Weinen fremder Händler in den Kellern der Salzburger Bürger.³⁵

Erste Erwähnungen von „Wälschwein“ und „Rayfal“ finden sich in einer Mautordnung von 1425.³⁶ Neben dem nicht näher definierten, aus Italien stammenden Wein erfreute sich der aus der Görzer Gegend kommende ‚Reifal‘, ein süßer dunkelgelber Weißwein, großer Beliebtheit und war derjenige friulanische Wein, der bis nach Nordeuropa Verbreitung fand. 1425 betrug die Stadtmaut für einen Sam, der über die Brücke ging, 12 Denare. Die Berechnungseinheit ‚Sam‘ war die Last, die ein Saumtier in zwei „lagln“, also in an den beiden Seiten des Saumsattels hängenden Fässern, über die Tauern tragen konnte. Pro Fass waren das rund 75, insgesamt also etwa 150 Liter.³⁷

Erst das in den Jahren um 1500 entstandene „Cristan Reutterschen Stadtbuch“ listet die edlen und weniger edlen Tropfen genauer auf, die durch den Handel im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit nach Salzburg kamen und hier getrunken wurden: „Malvasier“ und „Romanier“ von der griechischen Halbinsel Peloponnes, die zu den nördlich der Alpen beliebtesten Süßweinen zählten³⁸, der ursprünglich aus Kreta stammende, bald jedoch auch in anderen Regionen Europas kultivierte Muskateller, ein besonders begehrter Süßwein³⁹, der „Rosazer“ aus der Gegend um das südlich von Cividale gelegene Kloster Rosazzo, der „Bassa[u]ner“ aus Bassano, einem Anbauort in Oberitalien, sowie die ebenfalls aus dieser Gegend stammenden „Trollinger“ und „Vernatsch“. Der Konsum von kostbaren Weinen aus dem Friaul, aus Norditalien und der Levante zählte in Salzburg zu den Statussymbolen. Einfachere Weine waren der „Tarentiner“ aus dem Görzischen, der „Etschwein“ aus Tirol, der „Osterwein“ aus der Wachau und der „Marchwein“ aus den

35 Josef K. Stadler, *Beiträge zur Rechtsgeschichte der Stadt Salzburg im Mittelalter*, Hirschenhausen: Verlag der Südostbayerischen Heimatstudien 1934 (*Südostbayerische Heimatstudien* 9), S. 85.

36 Die Datierung ist nicht gesichert, da die Mautordnung nur in einer Abschrift aus dem 18. Jahrhundert erhalten blieb und erst 1870 ediert worden ist: Leopold Spatzenegger, *Liber in quo continentur iura mutarum ecclesiae Salzburgensis*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 10 (1870), Miscellen, S. 25–64: 27.

37 Herbert Klein, *Der Saumhandel über die Tauern*, in: *Beiträge zur Siedlungs-, Verfassungs- und Wirtschaftsgeschichte von Salzburg* (wie Anm. 21), S. 427–503: 498.

38 Rolf Sprandel, *Von Malvasia bis Kötzschenbroda. Die Weinsorten auf den spätmittelalterlichen Märkten Deutschlands*, Stuttgart: Franz Steiner 1998 (*Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Beihefte 149), S. 25f.

39 Ebenda, S. 26f.

steirischen Besitzungen des Erzstifts.⁴⁰ Welche Weine am Hof Pilgrims II. tatsächlich getrunken wurden, ist den Quellen nicht zu entnehmen, doch dürften die (erst unter Erzbischof Wolf Dietrich konkret fassbaren) kostspieligen Süßweine dazu gezählt haben, die sich neben den Höflingen nur die vermögenden Schichten der Stadtbevölkerung leisten konnten.

Für die Salzburger Kirche und die Klöster spielte der Wein schon vor der Jahrtausendwende eine wichtige Rolle als Genuss- und Heilmittel, für die Liturgie und als Handelsprodukt. Ab dem 9. Jahrhundert hatte es laufend Schenkungen von ausgedehnten Weinbergen an das Erzbistum und die Salzburger Klöster gegeben, die meisten davon lagen im niederösterreichischen Donautal zwischen Melk und Krems.⁴¹ Aus der Schenkung König Ludwigs des Deutschen an das Erzstift im Jahre 860 gingen die Ämter und Herrschaften Arnsdorf hervor – für die Wachau war ab dem 13. Jahrhundert ein eigener erzbischöflicher „Bergmeister“ oder „Lesmeister“ zuständig. Neben dem Erzbischof verfügten auch das Bistum Chiemsee, das Salzburger Domkapitel, die Klöster St. Peter, Nonnberg und Stift Höglwörth, das Spital zu Salzburg und die Kirche von Mülln über Güter, überwiegend über Höfe mit Weingartenbesitz in Arnsdorf.⁴² Der Wein aus der Wachau wurde in der Umgangssprache und auch in den Liedern der Minnesänger als „Osterwein“ bezeichnet, weil er aus „Ostarrichi“ (Österreich) kam.

Noch bevor in Salzburg das Bier einen Aufstieg erlebte, war es im späten 14. Jahrhundert fast ausschließlich der Wein, der bei Hof getrunken wurde, und es verwundert nicht, dass sich unter den weltlichen Liedern des Mönchs von Salzburg mehrfach Lobpreisungen desselben finden. Neben Aufforderungen zum Weintrinken thematisierten seine Dichtungen die Folgen des Weingenusses. Besonders anschaulich erfolgte dies in den meisterlichen Reimen des Trinkliedes *Der herbst mit süessen trawben*. Das Schwirren im Kopf, „wann ich trunken pin“, deutet auf den (reichlichen) Genuss von Wein hin⁴³, wobei es durchaus um den als positiv angesehenen ‚seligen‘ Zustand der Trunkenheit geht. Mit dem Griff nach der Temperamentenlehre beweist der Dichter in diesem Lied nicht nur seinen Ideenreichtum, sondern auch seine gelehrte

40 Herbert Klein, *Die Weinsaumdienste in Nordtirol und Bayern*, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1950 (*Tiroler Heimat* 13/14), S. 65–90.

41 Gerhard Ammerer / Harald Waitzbauer, *Die auswärtigen Herrschaften in Niederösterreich*, in: *Das größere Salzburg* (wie Anm. 13), S. 71–92.

42 Dazu ausführlich Gerhard Ammerer / Harald Waitzbauer, *Bacchus in Salzburg*, Salzburg: Pustet 2019.

43 Vgl. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 26), S. 308.

Bildung:⁴⁴ Dem Trinker dreht sich alles im Kopf und er trachtet als Sanguiniker nach Minne, schläft ein wie ein Phlegmatiker, tobt wie eine Choleriker und beweint als Melancholiker seine Sünden.⁴⁵

Der herbst mit süessen trawben (W 47), erste Strophe:

*Der Herbst mit süessen trawben
mir mein hawben machet strauben,
so ich klawben wirt als ein tawben
mir czu ainem korph manigen troph
aus dem koph; meinen schloph
macht (er) waiben als ain toph.
sölleich saft hat kraft vnd schaft, das haft
mein czung, daz sy nicht klaft.
Ain weil pin ich Sangwineus
vnd secz mein synn, wie ich beginn,
das ich gewynn dy lieben mynn.
Darnach ain träg Flegmacticus,
Czam als ein schaf; ich slach noch rawf.
ich spring noch lawf, ich sicz vnd slaff.
Allein vnd wain vast um mein sünd.
sölich fünd erdengk ich, wann ich trunken pin.⁴⁶*

Auch in den beiden Martinsliedern *Von sand Marteins frewden: Wolauf, lieben gesellen vnerczait*, und *Ain radel: Martein, lieber herre* geht es um reichlichen Weinkonsum.⁴⁷ Zum Fest des heiligen Martin, des Patrons der Winzer am 11. November, verkostete man den neuen Wein⁴⁸, wobei Martin vom Mönch höchstpersönlich aufgefordert wird: „[...] schenk ein uns den wein sunder pain das wir ymmer säligk müessen sein, schenk uns ein ein guetes trunkchelein das uns unnsre wängelein werden fein.“ Während des Mittelalters wurde es Brauch, zum Wein auch Speisen anzubieten, deren Herstellung viel an

44 Franz V. Spechtler, *Das Trinklied. Der Mönch von Salzburg: Wolauf, lieben gesellen unverzait*, in: *Gedichte und Interpretationen*, hg. v. Helmut Tervooren, Stuttgart: Reclam 1993, S. 368–383: 376.

45 Vgl. Knapp, *Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439* (wie Anm. 9), S. 472.

46 Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 114), S. 324f.

47 Vgl. Spechtler, *Das Trinklied* (wie Anm. 44), S. 369.

48 Martin Scheutz, *Geteilte Mäntel, ein Hauch von Fasching und ein neuer Martinskult. Die Verehrung des Martin in der Frühen Neuzeit*, Böhlau u.a.: De Gruyter 2016 (*Archiv für Kulturgeschichte* 98/1), S. 95–133: 110f.

Eiern, Fett und Milch benötigte: Krapfen, Kuchen, Schmalzgebäck etc. Auch das Braten von Gänsen als Belohnung für das Arbeiten im Weingarten war weithin üblich.⁴⁹ Bevor anschließend eine 40-tägige Fastenperiode bis zum Epiphaniefest am 6. Jänner begann⁵⁰, wurde ausgiebig gefeiert. So beginnt auch das Lied *Wolauß, lieben gesellen vnerczait*, das in mehreren Handschriften überliefert und in der Windsheimer Handschrift sogar mehrstimmig gesetzt ist⁵¹, mit dem Aufruf an alle Freunde, fröhlich zu sein und die Sorgen zu vergessen, weil der freigebige Martin allen Freude bringt. Zunächst bestimmt die Tischgesellschaft der Feiernden das Lied, doch bereits in der dritten Strophe begegnen wir einem betrunkenen, wie ein Ast im Wind schwankenden Zechgenossen, der nur noch lallt und sich die Wände entlang tastet. Der Zustand wird indes keineswegs negativ kommentiert, vielmehr wird der Wein als besondere Gabe Gottes hochgehalten und der Mönch fordert die Saufkumpanen sogar mehrfach auf, dem Wein ohne Maß zuzusprechen und die Sorgen zu vergessen – ein aus Salzburg stammendes, besonders dichtes Lob des reichlichen Weingenussses unter dem Schutz des heiligen Martin.

Bischofshof und Hofgesellschaft

Die Genießer der edlen Weine und Rezipienten der Lieder des Mönchs werden in der Literatur zunächst auf einen engeren Kreis einer höfischen Männergesellschaft eingegrenzt, während Personen aus der gehobenen Beamtenschicht um diese Gruppe ‚herumgelagert‘ erscheinen, wie es Christoph März dargestellt hat.⁵² Fritz Peter Knapp hat darauf hingewiesen, dass die Zuhörerschaft eine nach Lebensform und Bildung „gemischte“ Hofgesellschaft war, die sich aus Stiftskanonikern des Salzburger Domkapitels, Mönchen, Pfarrklerikern, klerikalischen Frauen und Töchtern, aber auch aus Stadtbürgern und Stadtbürgerinnen zusammensetzte.⁵³ In der Tat ist anzunehmen, dass der Mönch seine weltlichen, vor allem die ausgesprochen freizügigen Liebes- und Trinklieder nicht ausschließlich für die Geistlichkeit bei Hof verfasst hat. Zudem halte ich die Einschätzung von Knapp vor allem wegen der vielfältigen Verbindungen von Hof und Stadt für überaus schlüssig. Dieses gesellschaftliche Umfeld, in dem sich der Mönch von Salzburg bewegte, möchte ich im Folgenden darstellen

49 *Abt Dominikus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810*, hg. v. Adolf Hahnl, Bd. 1, St. Ottilien: EOS 2009 (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, Ergänzungsband 46), S. 568.

50 Vgl. Scheutz, *Geteilte Mäntel, ein Hauch von Fasching und ein neuer Martinskult* (wie Anm. 48), S. 112.

51 Vgl. März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 46), S. 377.

52 Ebenda, S. 8.

53 Vgl. Knapp, *Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439* (wie Anm. 9), S. 469.

und nach einem Blick auf den Wohn- und Regierungssitz des Erzbischofs und den Hofstaat die Stadt und ihre Bürgerschaft behandeln.

Die Errichtung des Bischofshofes begann unter Erzbischof Konrad I. von Abenberg in den 1120er Jahren.⁵⁴ Von den unter Erzbischof Wolf Dietrich zu Beginn des 17. Jahrhunderts bis auf die Grundmauern demolierten und daher nicht mehr existenten Gebäuden wurde im Zuge der archäologischen Untersuchung des Residenzplatzes im Jahr 2008 die Hauskapelle, die 1393 gestiftete „capella sancti Johannis Baptistae in aula“⁵⁵ freigelegt, wodurch nunmehr deren genaue Größe und Lage nahe der Nordwestecke des Doms gesichert sind.⁵⁶

Nach und nach war der neue Ansitz als eine Ansammlung verschiedener Einzelbauten entstanden, die um einen geräumigen Innenhof – ungefähr um das Areal des heutigen Haupthofes der Residenz – gruppiert waren und alle Funktionen eines autarken Wirtschaftsbetriebes erfüllten. Der Bischofshof beherbergte neben der erzbischöflichen Wohnung mit angegliederten repräsentativen Sälen alle für die Hofhaltung und Verwaltung notwendigen Räumlichkeiten wie Kanzlei, Schreibstube, Archiv und Bibliothek, Küche, Keller, Vorratsräume und Speicher, das Arsenal, Gemeinschafts- und Wohnräume für die Hofbediensteten, weiters Werkstätten und Lagerräume für die Hofhandwerker: Maurer, Steinmetzen, Zimmerer, Tischler, Schmiede, Plattner, Sattler, Seiler, Binder, Schuster, Bäcker, Metzger etc. Auch gab es Pferdestallungen, Heuböden und Lagerstätten für den Stallmist. Somit bildeten die in den Hofgebäuden wohnenden und arbeitenden Personen eine durchaus sehr „gemischte Gesellschaft“ aus Geistlichen, Adeligen und bürgerlichen Gewerbetreibenden. Die erzbischöfliche Wohnung dürfte sich anschließend an die Kapelle im Osttrakt zum heutigen Residenzplatz hin, in nächster Nähe zum Dom befunden haben. Eine bauliche Verbesserung unter Erzbischof Pilgrim bedeutete der im Jahr 1389 errichtete Treppenturm in der Ecke zwischen nördlichem Domturm und bischöflicher Hofkapelle, wodurch eine direkte Verbindung vom Bischofshof in den Dom geschaffen wurde.

54 Nach Heinz Dopsch, *Die äußere Entwicklung*, in: *Geschichte Salzburgs* (wie Anm. 5), S. 256, nach 1121; nach Adolf Hahnl, *Die bauliche Entwicklung*, in: *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Bd. II/2, Salzburg: Pustet 1983, 836–865: 845, 1124.

55 Walter Schlegel, *Die mittelalterliche Hofkapelle der erzbischöflichen Residenz. Ein Beitrag zu ihrer Baugeschichte*, in: *Der Residenzplatz: Fenster zu Salzburgs Geschichte. Katalog zur Ausstellung im Salzburg-Museum vom 18. September 2009 bis 15. Jänner 2010*, hg. v. Nikolaus Hofer, Horn: Berger 2009 (*Materialhefte der Fundberichte aus Österreich*, Reihe A, Bd. 10), S. 56–59.

56 Sie ragte aus dem geschlossenen Geviert rund 25 Meter von der heutigen Residenzfassade aus parallel zum mittelalterlichen Dom in den Domfriedhof im südlichen Bereich des Residenzplatzes hinein; vgl. Dopsch, *Pilgrim II. von Puchheim* (wie Anm. 17).

Das früheste erhaltene Inventar des Bischofshofes stammt erst aus dem Jahr 1540.⁵⁷ Es vermittelt die Lage und Funktion der einzelnen Gebäude und Räumlichkeiten, wobei sich die Raumfunktionen wohl während der dazwischen liegenden zwei Jahrhunderte mehrfach geändert haben. Daher erscheint es nicht sinnvoll, aus der späteren Beschreibung auf die Zeit von Erzbischof Pilgrim zu schließen. Einige wenige Details sind jedoch von Bedeutung und lassen sich auch für frühere Zeiten annehmen: Im Bischofshof bestand eine Librey, ein Aufbewahrungsort für Bücher, Akten und Kleinodien, eine Mischung aus Bibliothek, Archiv, Schreibstube und Schatzkammer. Im Westen stand der mächtige Hofkasten, ein Getreidespeicher mit Aufzugs- und Speicheröffnungen zum Innenhof hin. Das südliche Ende des Westflügels beherbergte weitere Speicher. Gegen Norden schlossen der Marstall, der Pferde- und Wagenstall an, in dessen Nähe die Dungstätte zu suchen ist, außerdem diverse Keller, die zur Gesinde- oder Mundküche überleiteten.

Das Leben am Hof bestimmten zwei Personengruppen, die unterschiedliche Funktionen wahrnahmen: Der Hofstaat bzw. die Inhaber der Hofämter und deren Personal, die mit der persönlichen Betreuung der Herrscher beauftragt waren, sowie die Beamtenschaft mit ihren diversen Beratungs- und Verwaltungsfunktionen. Beide Gruppen waren auch in den folgenden Jahrhunderten nicht systematisch voneinander getrennt und überschnitten sich oft personell.⁵⁸ Die Dominanz des Klerus, der Weltgeistlichen wie auch der Regularkanoniker im Rat und unter den Verwaltungsbeamten war unter Erzbischof Pilgrim augenscheinlich und blieb noch ein gutes Jahrhundert bestehen. In den weltlichen Angelegenheiten Regieren, Verwalten und Rechtsprechen etablierte sich ein Kollegium aus geistlichen und weltlichen Würdenträgern, die zunächst als „consiliarii“ bezeichnet wurden und ab 1370 auch den Kollektivtitel „geschworener Rat“ trugen.⁵⁹ Innerhalb des Forums war es der „kleine Rat“, dessen Mitglieder dauerhaft am Hof anwesend waren, die tagtäglich miteinander kommunizierten und das engste Umfeld des Erzbischofs bildeten. Eine herausragende Position in Regierungs- und Verwaltungsdingen bekleidete der oberste Schreiber oder Protonotar, der bis in die Regierungszeit von Erzbischof Pilgrim auch der Leiter der erzbischöflichen

57 Inventar (1540), Archiv der Erzdiözese Salzburg 1/5, Fasz. 4; ausgewertet bei Hans Bayr, *Der Salzburger Bischofshof. Eine Rekonstruktion anhand des Inventars von 1540*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 146 (2006), S. 51–138.

58 Vgl. zur Ämterkumulierung Gerhard Ammerer, *Verfassung, Verwaltung und Gerichtsbarkeit von Matthäus Lang bis zur Säkularisation (1519–1803) – Aspekte zur Entwicklung der neuzeitlichen Staatlichkeit*, in: *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, hg. v. Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger, Bd. II/1, Salzburg: Pustet 1988, S. 325–374: 356f.

59 Vgl. Schneider, *Hovezuht* (wie Anm. 18), S. 73.

Kanzlei und des geistlichen Standes war.⁶⁰ Erstmals 1354 auch als Kanzler bezeichnet, nahm dieser zudem andere verantwortungsvolle Aufgaben wie die eines persönlichen Gesandten, eines Unterhändlers des Erzbischofs oder eines Beisitzers im Hofgericht wahr.

Bereits mit Erzbischof Friedrich II. von Walchen (reg. 1270–1284) hatte das gelehrte (römische) Recht in Salzburg Einzug gehalten. Dessen Anwendungsbereich beschränkte sich zunächst auf das Kirchenrecht, auf große Prozesse und schiedsgerichtliche Verfahren am Salzburger Hof. Er und sein Nachfolger Rudolf von Hohenegg (reg. 1284–1290) waren die ersten Kirchenfürsten gewesen, die gezielt graduierte Juristen in ihre Dienste genommen hatten. Ab der Jahrhundertwende bestanden bereits enge Kontakte zu den italienischen Universitäten und im 14. Jahrhundert war ein absolviertes Studium der Karriere eines Juristen am Salzburger Hof durchaus förderlich.⁶¹ Unter Pilgrim II., der 1363 selbst das Bakkalaureat für Kirchenrecht in Avignon erworben hatte⁶², beweist dies das Beispiel von Wilderich de Mitra, eines Scholastikers der St. Pauls-Kirche zu Worms und „Doctor decretorum“, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an den Höfen von Wien und Salzburg in Diensten stand. Von 1379 bis 1381 war er Pilgrims Kanzler und weist insofern auf die bereits vorhandenen Aufstiegsmöglichkeiten für akademische Absolventen bis in höchste Ämter am Salzburger Hof hin. Unter den höfischen Eliten, den Trägern und Rezipienten der Kultur, auch der literarischen Kunst, war am Hof Erzbischof Pilgrims die Vorherrschaft des Klerus ausschlaggebend, doch konnte mancher Geistliche eine theologische oder kanonistische Universitätsausbildung vorweisen. Das war etwa auch der Fall beim obersten Schreiber Meister Paul, der 1370 unter den geschworenen Räten genannt wird, weiters bei den Kanzlern Ulrich von Wiener Neustadt und Paul Kölner zu Haunstatt. Der Aufstieg des Bürgertums in hohe Beamtenpositionen, dem zu Pilgrims Zeiten noch eine bescheidene Bedeutung am Hof zukam, fand erst im 15. Jahrhundert statt.⁶³

Neben der Dominanz des Klerus bildeten die traditionellen vier (weltlichen) Hofämter eine gewisse Ausnahme. Die ältesten, ursprünglich ranggleichen Positionen Truchseß, Kämmerer, Mundschenk und Marschall hatten

60 Vgl. Dopsch, *Recht und Verwaltung* (wie Anm. 12), S. 944.

61 Wilfried Stelzer, *Gelehrtes Recht in Österreich. Von den Anfängen bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Wien / Köln / Graz: Böhlau 1982 (*Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband XXVI), S. 166–186.

62 Dopsch, *Pilgrim II. von Puchheim* (wie Anm. 17).

63 Gerhard Ammerer / Christoph Brandhuber, *Schwert und Galgen. Geschichte der Todesstrafe in Salzburg*, Salzburg: Pustet 2018, S. 18; Schneider, *Hovezuht* (wie Anm. 18), S. 81f.

ursprünglich das Funktionieren des fürstlichen Haushalts zu gewährleisten, standen in der hierarchischen Struktur des Hofes dem Erzbischof am nächsten und genossen dessen besonderes Vertrauen. Diese obersten Hof- oder Erzämter lassen sich in Salzburg seit der Regierungszeit Konrads I. von Abenberg (1106–1147) nachweisen.⁶⁴ Die „quattuor officia principalia“⁶⁵ wurden im 13. Jahrhundert den Herzögen der Nachbarländer Steiermark, Kärnten, Bayern und Österreich verliehen, welche die Ämter wiederum als erbliche Lehen an Mitglieder der Salzburger Ministerialität vergaben.⁶⁶ Die Entwicklung im 14. Jahrhundert ging nun dahin, dass die Hofämter zu reinen Titulaturen wurden, auch die Salzburger Inhaber der Erbämter nicht mehr in der Residenzstadt ansässig waren und nur noch bei besonderen zeremoniellen Anlässen, etwa beim „Adventus“, dem Einzug eines neugewählten Erzbischofs, symbolisch ihre ursprünglichen Tätigkeiten verrichteten.⁶⁷ Da sie dem Fürsten nicht mehr den alltäglichen Dienst am Hof leisten konnten⁶⁸, versahen nunmehr Stellvertreter die jeweiligen Amtspflichten.⁶⁹ Sie waren zunächst noch den Trägern der Erbämter unterstellt, doch löste sich diese Anbindung bald.

Vom Truchsess gingen die Aufgaben der Aufsicht über das Personal und die allgemeine Hofverwaltung an den Hofmarschall über, die Versorgung der Hof Tafel übernahm der Küchenmeister, während der Mundschenk seine Aufgaben der Verwaltung der Weingärten und die Versorgung der Tafel mit Getränken an Kellermeister und Kellner weitergab.⁷⁰ Das in der höfischen Hierarchie wichtigste und bedeutendste Amt war dasjenige des Hofmarschalls, der dem gesamten Hofstaat und der Hofverwaltung vorstand und

64 Vgl. Dopsch, *Recht und Verwaltung* (wie Anm. 12), S. 945; ders. / Franz Machilek, *Erzbischof Konrad I. von Salzburg und seine Familie: Die Grafen von Abenberg-Freundorf in Franken*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 146 (2006), S. 9–50; Birgit Wiedl, *Konrad I. von Abenberg (1106–1147), Reformier im Erzstift*, in: *Lebensbilder Salzburger Erzbischöfe aus zwölf Jahrhunderten*, hg. v. Peter F. Kramml / Alfred St. Weiß, Salzburg: Otto Müller 1998 (*Schriften des Vereines „Freunde der Salzburger Geschichte“* 24), S. 63–82.

65 Rainer A. Müller, *Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2004, S. 18.

66 Vgl. Dopsch, *Recht und Verwaltung* (wie Anm. 12), S. 939.

67 Gerhard Ammerer / Alfred Stefan Weiß, *Bürgertum und Hofadel in der Stadt Salzburg*, in: *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, hg. v. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein und Martin Scheutz, Innsbruck / Wien: Studienverlag 2015 (*Querschnitte* 28), S. 195–221: 215–217.

68 Vgl. Dopsch, *Recht und Verwaltung* (wie Anm. 12), S. 945.

69 Friedrich Pirckmayer, *Aus Küche und Keller, Gaden und Kasten der Fürsten-Erzbischöfe von Salzburg*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 20 (1880), S. 187–210.

70 Katharina K. Mühlbacher, „... damit meiner Stifft vndt mir von den ganzen Hoffgesindt ... ordentlich gedient werdtt“. *Hof und Hofstaat im Erzstift Salzburg unter Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1611/12)*, Diplomarbeit Universität Salzburg 2008, S. 63.

auch als Richter bei den gerichtlichen Verhandlungen des Hofrats fungierte.⁷¹ Daneben war auch das Amt des Hauptmanns ein bedeutendes, weil damit nicht nur die militärischen Leitungsfunktionen in Krisenzeiten, sondern gelegentlich diplomatische Missionen verbunden waren.⁷² Auch nahm der Hauptmann die Blutgerichtsbarkeit wahr, indem er bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts neben dem Hofmarschall dem Hofgericht vorsah. Die geistliche Gerichtsbarkeit befand sich hingegen immer in der Hand eines Klerikers, des Offizials und Generalvikars.⁷³

Bei den beiden wichtigen Positionen des Hofmarschalls und des Hauptmanns boten sich Möglichkeiten für den weltlichen Adel, am Hof eine führende Stellung zu erlangen, wiewohl Erzbischof Pilgrim das Amt des Hauptmanns wiederholt mit Mitgliedern seiner Familie besetzte: 1374/75 mit seinem Bruder Alber III., 1382 bis 1384 und 1388 bis 1391 mit dessen Sohn Pilgrim IV. Ein weiterer Sohn Albers III., Alber IV., war von 1384 bis 1387 Hauptmann in Salzburg.⁷⁴ Der überzogene Nepotismus – auch bei der Besetzung der Salzburger Eigenbistümer begünstigte Pilgrim vielfach seine Verwandten⁷⁵ – machte dem Erzbischof jedoch keine Freunde und führte wiederholt zu langwierigen Auseinandersetzungen mit dem Domkapitel, insbesondere mit dem Führer der bayerischen Partei, Domdekan Ortolf von Overstätten.⁷⁶

Das Amt des Hofmeisters wurde dagegen auch weiterhin überwiegend an Personen geistlichen Standes vergeben, auch an Weltgeistliche. So scheint etwa in Urkunden der Jahre 1384/85 ein Pfarrer Reicher von Radstadt als Hofmeister auf. Das ist der nämliche „Richerus plebanus in Rastat“, auf den der Mönch von Salzburg in seinem Gedicht G 3 ein Akrostichon schrieb.⁷⁷ Als einflussreicher Günstling des Erzbischofs war er zunächst Kapellan und hernach viele Jahre „magister curiae“.

71 Josef K. Mayr, *Geschichte der salzburgischen Zentralbehörden von der Mitte des 13. bis ans Ende des 16. Jahrhunderts*, 3. Teil, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 66 (1926), S. 1–62: 5.

72 Vgl. Dopsch, *Recht und Verwaltung* (wie Anm. 12), S. 948f.

73 Vgl. zu diesem Amt Johann Paarhammer, *Die geistliche Gerichtsbarkeit*, in: *Geschichte Salzburgs* (wie Anm. 5), S. 1054–1070: 1064–1069.

74 Vgl. Schneider, *Hovezuht* (wie Anm. 18), S. 82.

75 Vgl. Dopsch, *Pilgrim II. von Puchheim* (wie Anm. 17).

76 Vgl. Schneider, *Hovezuht* (wie Anm. 18), S. 75.

77 Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin / New York: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51), S. 129–132.

Stadt und Bevölkerung

Neben der zumindest partiellen persönlichen Teilhabe am Hofstaat war für die Residenz als Großhaushalt auch die urbane Infrastruktur von wesentlicher Bedeutung. Warenproduktion und Dienstleistungen, Markt und Jahrmärkte, Personal- und Raumressourcen für die Unterbringung von Gästen u.a.m. spielten dabei eine Rolle. So mussten bei großen Festen hunderte Personen und deren Pferde untergebracht und versorgt werden⁷⁸, was in der Stadt Salzburg vor der Errichtung des Hofmarstalls unter Erzbischof Wolf Dietrich keineswegs problemlos möglich war. Daher war die Hofhaltung „eng an die infrastrukturellen Vorzüge einer Stadt gebunden. Auch waren höfische Kultur und Repräsentation ohne das ‚Publikum‘ und die ‚Bühne‘ der Stadt kaum zu inszenieren.“⁷⁹ Zudem bestand die Idee eines herrschaftlichen Kosmos, der Herrscher und Beherrschte harmonisch zusammenfügen sollte und die Zeitgenossen des späten Mittelalters konnten sich eine Residenz ohne Stadt ohnehin gar nicht vorstellen.⁸⁰ Daher sei abschließend ein Blick auf die Stadt und ihre Bürger geworfen.

Wie erwähnt, benötigte der Hof tagtäglich neben denjenigen Handwerken, die unmittelbar im Bereich des Bischofshofs angesiedelt waren, zahlreiche weitere bürgerliche Gewerbe zur Versorgung mit Lebensmitteln, Textilien und hochwertigen Produkten, aber auch mit Luxusgegenständen. Hier gab es professionelles Wissen, zum Beispiel im medizinischen Bereich, und dem Handelsbürgertum, das die entsprechenden Verbindungen und das nötige Qualitätsbewusstsein hatte, konnte der Hof Einkäufe aus Nah und Fern übertragen.⁸¹ Von der Gegenseite her betrachtet, stellte der Hof einen wichtigen Faktor für die urbane und regionale Entwicklung dar⁸² und trug seinen Teil

78 Ebenda, S. 28.

79 Zit. nach Werner Paravicini / Andreas Ranft, *Über Hof und Stadt*, in: *Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Werner Paravicini und Jörg Wettlaufer, Ostfildern: Jan Thorbecke 2006 (*Residenzenforschung* 20), S. 13–17: 13.

80 Andreas Ranft, *Residenz und Stadt*, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hg. v. Werner Paravicini, Jan Hirschbiegel und Jörg Wettlaufer, Ostfildern: Jan Thorbecke 2005 (*Residenzenforschung* 15/II, Teilband 1: *Begriffe*), S. 27–32: 27.

81 Joachim Ehlers, *Hofkultur – Probleme und Perspektiven*, in: *Luxus und Integration. Materielle Hofkultur Westeuropas vom 12. bis zum 18. Jahrhundert*, hg. v. Werner Paravicini, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2010, S. 13–24.

82 Heinz Noflatscher, *Normen, Feste, Integration am Innsbrucker Hof*, in: *Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert*, hg. v. dems. und Jan P. Niederkorn, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 2005 (*Archiv für österreichische Geschichte* 138), S. 9–30: 26.

zum Reichtum von bürgerlichen Schichten, besonders der Händler, bei.⁸³ Der Hof war also zugleich ein Konsumfaktor und ein wichtiger Wirtschaftspartner für die Stadt.⁸⁴ Die Vorteile auf ökonomischem und kulturellem Gebiet für beide Seiten waren jedoch immer auch von Spannungen begleitet. „Das Verhältnis zwischen Hof und Stadt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit ist durch ein komplexes Wechselspiel von Konfrontation, Koexistenz und Integration geprägt.“⁸⁵

Für den erzbischöflichen Haushalt und die Angehörigen des wachsenden Hofstaates, gleichermaßen für die Bürger und die Stadtverwaltung, stellte der Markt als Stätte des Austauschs von Gütern und Dienstleistungen eine wichtige wirtschaftliche Grundlage dar. Die erste Kaufmannssiedlung und die wichtigsten städtischen Institutionen hatten sich bereits zur Jahrtausendwende am zentralen Waagplatz etabliert: Rathaus, Gericht, Schranne, Waage u.a.m. Der Hauptmarkt übersiedelte mit dem Wachstum der Stadt um 1300 an den heutigen Alten Markt, Rathaus und Gericht blieben bis 1407 dort bestehen. Vom Waagplatz aus wuchsen die Häuserzeilen der mittelalterlichen Bürgerstadt flussabwärts, den Uferstreifen der Salzach entlang. 1104 scheinen in den Urkunden die ersten Stadtbewohner auf, deren Liegenschaften unmittelbar an den zu St. Peter gehörenden Frauengarten angrenzten und an der „Trabegasse“ lagen. So entstand bereits um 1180/1185 am unteren Ende der Getreidegasse, unmittelbar vor dem „Westertor“, der Admonter Hof mit einer Blasiuskapelle, der späteren Bürgerspitalskirche.⁸⁶ Schon zuvor war es zur Ausdifferenzierung von drei Stadtvierteln gekommen: dem Kaufmannsviertel in der heutigen Judengasse und dem Waagplatz, dem Bereich der Brücke mit der Getreidegasse und der Rechtsstadt jenseits der Salzach. Dem Stadtbrand von 1383 fielen allerdings der Dom und das Kai Viertel zum Opfer, sodass Erzbischof Pilgrim den Dom mit feuersicheren gotischen Gewölben ausstatten ließ und mit dem Wiederaufbau der Häuser begann, den erst sein Nachfolger beenden konnte.⁸⁷

Die Aufteilung der Grundstücksflächen entlang der Juden- und Getreidegasse war streifenförmig erfolgt, was noch heute deutlich an den Grundrissen der Häuser abzulesen ist. Die rechtsseitig gelegenen, nur etwa dreieinhalb bis

83 Hans Patze / Werner Paravicini, *Zusammenfassung*, in: *Fürstliche Residenzen im spätmittelalterlichen Europa*, hg. v. dens., Sigmaringen: Thorbecke 1991, S. 463–488: 485.

84 Jörg Wettlaufer, *Zwischen Konflikt und Symbiose. Überregionale Aspekte der spannungsreichen Beziehung zwischen Fürstenhof und Stadt im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, in: *Der Hof und die Stadt* (wie Anm. 79), S. 19–33: 20.

85 Vgl. Paravicini / Ranft, *Über Hof und Stadt* (wie Anm. 79), S. 13.

86 Vgl. Dopsch / Hoffmann, *Salzburg – die Geschichte einer Stadt* (wie Anm. 28), S. 155.

87 Vgl. Hahnl, *Die bauliche Entwicklung* (wie Anm. 54), S. 854.

fünf Meter breiten frühgotischen Bürgerhäuser reichten bis an die spätromanische Stadtmauer zur Salzach hin, die linksseitigen Grundstücke verliefen bis an die Mauer des ausgedehnten Frauengartens des Stiftes St. Peter, der in seiner ursprünglichen Form bis zum Ende des 16. Jahrhunderts erhalten blieb. So erhielt etwa Cristan Pachmayr 1392, unter der Regentschaft Pilgrims, die Erlaubnis „auf die Frongartenmauer zu bauen, als lang Haus und Hofstat zeigt in die Trägassen“.⁸⁸ Neben jedem Haus befand sich zunächst ein schmaler Hofstreifen, der zur rückwärtigen Hofstatt führte, die aus einem Garten, Hinterhofgebäuden und gegebenenfalls einem Misthaufen bestand und lange noch auf Viehhaltung ausgerichtet war.

Das schmale Areal zwischen der Stadtmauer und dem Flussufer nutzte man für Gärten und Ackerflächen⁸⁹ und die durch die Stadtmauer führenden drei Tränktoere dienten im späten Mittelalter als Durchgang für das Vieh von der Getreidegasse zum Fluss. Das „obere Tränktoer“ beim Löchlbogen (heute Hagenauerplatz 2) und das „untere Tränktoer“ im Bereich der heutigen Getreidegasse 34–36 baute man später, im 15. Jahrhundert, zu stattlichen, bewachten Tortürmen aus. Die nämliche Situation bestand beim Tor nahe der Stadtbrücke. Zuständig war hier um 1370 Peter der Türhüter, der das Gebäude der heutigen Getreidegasse 2 bewohnte.⁹⁰ Ihm gegenüber, in einem sich allein schon von der Höhe her deutlich von den umliegenden Gebäuden unterscheidenden Geschlechterturm – 1407 wurde dieser von der Stadtgemeinde angekauft und zum Rathaus umgewandelt – wohnte die Unternehmerfamilie Keu(t)zl. Sie war sowohl im Fernhandel als auch im Bergbau gleichermaßen erfolgreich tätig, kam zu großem Wohlstand und zählte nicht nur zu den Aufsteigern des Spätmittelalters, sondern auch zu den Salzburger Familien, die als erzbischöfliche Lehensträger und Vertraute vor allem als Stadtrichter und Bürgermeister eine Mittlerfunktion zwischen dem Stadtherrn und der Stadtgemeinde wahrnahmen. Ab 1375 war Peter Keu(t)zl der zweite namentlich bekannte Salzburger Bürgermeister, vor ihm ist Konrad Taufkind für die Jahre um 1370 als Amtsträger belegt.⁹¹ Eine organisierte Stadtgemeinde lässt sich ab der Mitte des 13. Jahrhunderts nachweisen.

88 Zit. nach Zillner, *Geschichte der Stadt Salzburg* (wie Anm. 31), S. 354.

89 Ebenda, S. 281.

90 Robert Ebner, *Das Salzburger Bürgerhaus. Bürgerliche Baukunst am Beispiel des Hauses Getreidegasse 2*, Salzburg: Werr 1994, S. 17; danach auch die folgenden Angaben.

91 Peter M. Lipburger, *Bürgerschaft und Stadtherr. Vom Stadtrecht des 14. Jahrhunderts zur Stadt- und Polizeiordnung des Kardinals Matthäus Lang (1524)*, in: *Vom Stadtrecht zur Bürgerbeteiligung. Festschrift 700 Jahre Stadtrecht von Salzburg*, hg. v. Heinz Dopsch, Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 1987 (*Jahresschrift des Salzburger Museums Carolino Augusteum* 33), S. 40–63: 47f.

Die bürgerliche Oberschicht teilte sich die einflussreichen Ämter der Stadt, insbesondere diejenigen des Stadtrichters und des Zechmeisters, des Vorstandes der so bezeichneten Bürgerbruderschaft.⁹² Das städtische Patriziat setzte sich hauptsächlich aus Kaufleuten, Fernhändlern und einigen über reichen Grundbesitz verfügenden Bürgern zusammen. Daneben gab es einen bescheidenen „Stadadel“, der aus den bereits erwähnten Ministerialen bestand, die wichtige Stellen am erzbischöflichen Hof innehatten und einen urbanen Wohnsitz haben mussten. Diese konnten allerdings auch das Bürgerrecht erwerben und hohe städtische Ämter wahrnehmen und hatten teilweise recht enge Verbindungen zu den Patrizierfamilien, die sich ihrerseits wiederum manchmal zu Rittern schlagen ließen. Es kam vor, dass geadelte Bürger in erzbischöfliche Dienste traten, sodass zumindest in einem bescheidenen Ausmaß doch Personen mit einem stadtbürgerlichen Hintergrund als Beamte bei Erzbischof Pilgrim tätig waren, wiewohl diese dann oft bewusst versuchten, sich vom Bürgertum abzugrenzen.⁹³ Das führte dazu, dass es im späten Mittelalter in Salzburg keine klare ständische Trennung zwischen Adel und Bürgertum mehr gab.

Es war auch die Zeit, in der sich das Salzburger Stadtbürgertum auf dem wirtschaftlichen und politischen Höhepunkt befand, sodass Machtpolitik und Nepotismus nicht nur die Unzufriedenheit des Adels, sondern zudem auch die der stadtbürgerlichen Bevölkerung zur Folge hatte. Wiederholt kam es zu schwerwiegenden Differenzen und der Machtpolitiker Erzbischof Pilgrim zwang während eines Konflikts mit dem Adel und einigen Bürgern der Stadt die Salzburger Bürgerschaft 1378 sogar zu einem rituell vollzogenen Treuebekenntnis, um sich ihres Gehorsams zu versichern.⁹⁴ Spannungen zwischen Hof und Stadtregierung bekundet auch ein Beschwerdebrief von 1388, der überhöhte Steuern, willkürliche Gerichtsbarkeit, Unsicherheit infolge der zahlreichen Fehden und die Weigerung, Lehen an Bürger zu übertragen, kritisierte.⁹⁵

Dem kulturellen Leben am Hof, an dem neben dem Klerus partiell auch Bürger beteiligt waren, tat das keinen Abbruch. Der Mönch dichtete weiterhin seine Lieder zum Gefallen seines Publikums.

92 Heinz Dopsch / Peter M. Lipburger, *Die Entwicklung der Stadt Salzburg. 1. Die rechtliche und soziale Entwicklung*, in: *Geschichte Salzburgs* (wie Anm. 5), S. 675–746: 691 und 700f.

93 Vgl. Schneider, *Hovezuht* (wie Anm. 18), S. 83.

94 Herbert Klein, *Erzbischof Pilgrim II. von Puchheim (1365–1396)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 112/113 (1972/73), S. 13–71: 29f.

95 Vgl. Dopsch / Lipburger, *Die Entwicklung der Stadt Salzburg* (wie Anm. 92), S. 718.

Der Mönch von Salzburg – ein immer noch unbekannter Autor?!

Überlegungen zu einem spätmittelalterlichen Liedcorpus zwischen Variation und Innovation, regionaler Verortung und europäischer Avantgarde*

Einer der großen Vermittler zwischen mediävistischer Philologie und mediävistischer Musikwissenschaft, der viel zu früh verstorbene Marburger Mediävist Helmut Lomnitzer, charakterisierte das übliche Verhalten von Germanisten gegenüber der musikalischen Überlieferung des Minnesangs einmal so: „Augen zu, wenn Noten kommen.“¹ Allzu viel hat sich daran bis heute nicht geändert, auch wenn die Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik mittlerweile in einem Ausmaß an wissenschaftlicher und künstlerischer Professionalität gewonnen hat, das zu Beginn der 1970er Jahre kaum absehbar war, auch wenn es seit diesem Zeitpunkt zahlreiche wegweisende Kooperationen zwischen mediävistischen Germanisten, Musikern und Musikwissenschaftlern gegeben hat bzw. gibt, die essentiell zum gegenseitigen Verständnis, aber auch zur Popularität der mittelalterlichen Liedkunst beigetragen haben.²

* Die Vortragsfassung wurde weitgehend beibehalten. Ich danke den Veranstaltern der Tagung, insbesondere Herrn Prof. Dr. Thomas Hochradner, für die Einladung und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für die anregenden Diskussionsbeiträge.

1 Helmut Lomnitzer, *Liebhard Eghenfelders Liederbuch. Neues zum lyrischen Teil der sogenannten Schratschen Liederhandschrift*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), S. 190–216: 214.

2 Zu erinnern ist an die Kooperationsprojekte, die Ulrich Müller und Franz V. Spechtler von Salzburg aus angestoßen haben, z.B. mit den Musikern der Gruppe Bärengässlin und Dulamans Vrödenton, Eberhard Kummer, Peter Blaikner u.v.a.m., sowie stellvertretend an aktuelle Kooperationen z.B. der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft mit den Ensembles Leones (Leitung: Marc Lewon) und Per-Sonat (Leitung: Sabine Lutzenberger).

Am Ausgangspunkt der folgenden Spurensuche steht eine – wie man meinen könnte – seltsame Beobachtung: Üblicherweise beklagen sich mediävistische Germanistinnen und Germanisten darüber, weitreichendere und tiefer schürfende Ergebnisse noch nicht präsentieren zu können, weil eine aktuellen philologischen Anforderungen genügende Edition fehle; im Falle des Mönchs von Salzburg, mittlerweile aber auch der Lieder Neidharts – auf die ich im Folgenden das eine oder andere Mal zum Vergleich zurückkommen werde – trifft das Gegenteil zu: Es gibt mit der Edition der geistlichen Lieder des Mönchs durch Franz Viktor Spechtler aus dem Jahr 1972³ und der weltlichen Lieder durch Christoph März (1999)⁴ zwei bahnbrechende und Maßstäbe setzende Aufbereitungen der umfangreichen Überlieferung, die keinen philologischen Wunsch offen lassen. Dazu kommen die Liederbücher und Übersetzungs-Ausgaben.⁵ Nichtsdestotrotz lässt sich die Zahl der seit der Jahrtausendwende erschienenen Beiträge zum Mönch von Salzburg gut an zwei Händen abzählen; sie stammen von Franz Viktor Spechtler, Siegrid Schmidt, Ulrich Müller, Albrecht Classen und Gert Hübner.⁶ Im Bereich der

-
- 3 *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hg. v. Franz V. Spechtler, Berlin u.a.: De Gruyter 1972.
 - 4 Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 114). – Die Lieder werden nach dieser Ausgabe zitiert.
 - 5 Hans Waechter / Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg. Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern*, Göppingen: Kümmerle 2004 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 719); *Der Mönch von Salzburg. Die Texte aller geistlichen und weltlichen Lieder*, hg. v. Franz V. Spechtler, Göppingen: Kümmerle 2012 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 767); *Ich bin du und du bist ich. Lieder des Mittelalters*, Auswahl, Texte, Worterklärungen von Franz V. Spechtler, München: Heimeran 1980.
 - 6 Ulrich Müller, *Kontext-Informationen zum „Sitz im Leben“ in spätmittelhochdeutschen Lyrik-Handschriften: Mönch von Salzburg, Michel Beheim. Mit einem Ausblick auf Raimbaut de Vaqueiras, Reinhart von Westerburg und Oswald von Wolkenstein*, in: *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.–17. Oktober 1999*, hg. v. Anton Schwob und András Vizkelety, Bern u.a.: Lang 2001, S. 187–206; Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg und Oswald von Wolkenstein in den Handschriften*, in: *Gesammelte Abhandlungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. v. dems., Göppingen: Kümmerle 2006, S. 11–20; Albrecht Classen, *Schwellenphänomen, Paradigmenwechsel, Popularitätserfolg: Hybridisierung und Konkretisierung des spätmittelalterlichen Liebeslieds als Erfolgsrezept beim Mönch von Salzburg*, in: *Studia Neophilologica* 81/1 (2009), S. 69–86; Gert Hübner, *Vorgetragene Liebesdialoge. Die Poetik des Dialoglieds im Minnesang und im Korpus ‚Mönch von Salzburg‘*, in: *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*, hg. v. Marina Münkler, Bern u.a.: Lang 2011, S. 35–58; Franz V. Spechtler, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift als Haupt-Überlieferung zum Mönch von Salzburg. Anmerkungen zu Aufzeichnungsform, Aufführungsform und zu den Beziehungen Salzburg Prag*, in: *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.–17. Oktober 1999*, hg. v. Anton Schwob und András Vizkelety, Bern u.a.: Lang 2011, S. 281–291; Siegrid Schmidt, *Farbige Bilder, bunte Verse. Planetenkinder in der Handschrift UB Salzburg M III 36 und beim Mönch von Salzburg*, in: *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, hg. v. Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler, Bd. 2,

künstlerischen Rezeption kamen jüngst zwei neuhochdeutsche Bearbeitungen in dem Band *Unmögliche Liebe* von Jan Wagner und Tristan Marquardt hinzu.⁷ Man kann sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, dass – ebenso wie im Fall der Salzburger Neidhart-Edition⁸ – die Forschung ein wenig in Schockstarre verfallen sei angesichts der von Spechtler und März vorgelegten Editionen, die darüber hinaus ja auch noch über weite Teile Kommentar- und Interpretationsfunktion übernommen haben und die gesamte Forschungsrezeption bis zum Erscheinungsdatum aufarbeiten.⁹

Ich konzentriere mich im Folgenden auf die weltlichen Lieder und versuche anhand eines ausgewählten Text-Corpus (W 1–5; W 36, W 48) zunächst einige jener Aspekte aufzugreifen, die ich bereits im Titel angesprochen habe, nämlich Variation, Innovation, regionale Verortung und europäische Avantgarde, sowie abschließend einige sehr vorläufige Überlegungen zu formulieren zu der eingangs gestellten Frage nach der Positionierung des Œuvres des Mönchs von Salzburg im Kontext der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dies auch mit Blick auf dessen potentielle Kanonisierung oder aber Marginalisierung: Immerhin erschien ja noch 1983 ein Band *Minnesang in Österreich*, in dem es keinen einzigen Beitrag zum Mönch von Salzburg gibt.¹⁰

Berlin: Akad.-Verl. 2011 (*Akten des 13. Symposiums des Mediävistenverbandes vom 1. bis 5. März 2009 in Bamberg*), S. 615–630; dies., *Jenseitsvorstellungen beim Mönch von Salzburg*, in: *Jenseits. Eine mittelalterliche und mediävistische Imagination. Interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen*, hg. v. Christa Tuczay, Frankfurt a. M.: Lang 2016, S. 187–202.

- 7 *Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen*, hg. v. Tristan Marquardt und Jan Wagner, München: Hanser 2017, S. 242–244 (W 2 *Das taghorn*; W 47 *Der herbst mit süessen trauben*).
- 8 *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, hg. v. Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Franz V. Spechtler, 3 Bände, Berlin u.a.: De Gruyter 2007 (= SNE).
- 9 Nicht zuletzt hat der zum Teil so frühe und jedenfalls unerwartete Tod von Christoph März, Gert Hübner und Ulrich Müller eine schmerzhaft Lücke hinterlassen. Zu erinnern ist in diesem Kontext an Ulrich Müllers etwas boshaft „salvatorische Neidhart-Klausel“ genannte Beobachtung: „Man weist in einer Anmerkung oder einer einleitenden, zumeist aber recht beiläufigen Bemerkung auf die Probleme der Überlieferung hin, zeigt damit seine Kenntnis der Lage, klammert dann dies im Folgenden aus und interpretiert munter die Haupt-Wießnersche Fassung, also nur eine philologische Schreibtisch-, ‚Konstruktion‘ (keine ‚Rekonstruktion‘)“, zitiert nach: Ingrid Bennewitz-Behr / Ulrich Müller, *Grundsätzliches zur Überlieferung, Interpretation und Edition von Neidhart-Liedern. Beobachtungen, Überlegungen, Fragen, exemplifiziert an Neidharts Lied von der ‚Werltsüeze‘*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 104 (1985), Sonderheft *Überlieferungs-, Editions- und Interpretationsfragen zur mittelhochdeutschen Lyrik*, S. 52–79: 60.
- 10 *Minnesang in Österreich. Vorträge des Symposiums am Institute of Germanic Studies, London, 29–30 April 1982*, hg. v. Helmut Birkhan, Wien: Halosar 1983. – Das ließe sich freilich nachträglich quasi ‚legitimieren‘ mit Blick auf die Aussage von Gert Hübner, es handele sich bei den Liedern des Mönchs von Salzburg eben nicht mehr um Minnesang; Hübner, *Vorgetragene Liebesdialoge* (wie Anm. 6), S. 47.

W 1, das *nachthorn*, entfaltet das bereits im Minnesang des ausgehenden 12. Jahrhunderts bekannte Motiv der Traumbegegnung, hier unter Rückgriff auf die Gattung der „Serena“.¹¹ Ein männliches Ich ersehnt zunächst den Gute-Nacht-Wunsch der Dame, begleitet vom Aufruf jener Topoi, die minnesangtypisch die Vollkommenheit der Dame und die ‚staete‘ des Werbenden bezeugen, damit natürlich auch die Exklusivität der Minnebindung. Das Begehren des nächtlich einsamen Liebenden entzündet seine Traumphantasien als Ersatz für eine reale Begegnung. Nicht genug damit, entwickelt Strophe zwei eine Projektion dieser nächtlichen Traumbegegnung auch von Seiten der Dame. Nicht nur er, auch sie möge im Traum ein solches erotisches Zusammensein imaginieren und gar noch als Ersatz für den abwesenden Liebhaber auto-erotische Handlungen setzen (Str. 2, V. 8–11: „vnd daz du mynnikliche dirn / in süzzem slaf dy herzen libsten pirn / umbvingest nach dem willen mein (!) , / als ich da selb solt sein“). Die Form der Projektion erotischer Wünsche und Handlungen auf die Frauenrolle entspricht im Übrigen vollkommen dem, was in der Gattung des Frauenliedes und auch des (pastourellenartigen) erotisch-obszönen Liedes des Spätmittelalters Usus ist.¹² Mit Christoph März lese ich Vers zwölf als Aussage des männlichen Ich. Strophe drei beschreibt die Angst vor dem Verlust der nächtlichen Traumerscheinung und feiert noch einmal die weibliche Schönheit des ersehnten Objekts. Den Schluss bildet die Versicherung des Liebesleides, das der jetzt wieder Traumlose erduldet, verbunden mit der Hoffnung auf Trost durch die Dame:

*wann dein belangen hat gevangen
mich, bis du tröstest mein ellend. (V. 3,12f.)*

W 2, das *taghorn*, greift die im deutschen Sprachraum überaus erfolgreiche Gattung des Tagelieds¹³ auf und verbindet diesen Rückgriff zugleich mit

-
- 11 Vgl. Heinrich von Morungen, ‚*Mir ist geschehen als einem kindelîn*‘ (MF 145,1). – Die Texte aus *Minnesangs Frühling* (MF) werden hier und in der Folge zitiert nach *Des Minnesangs Frühling*, hg. v. Hugo Moser und Helmut Tervooren, Stuttgart: Hirzel 1988; zur „Serena“ vgl. Hübner, *Vorgetragene Liebesdialoge* (wie Anm. 6) sowie Ingrid Bennewitz, *Alpine Serenaden*, in: *Neuere Aspekte germanistischer Spätmittelalterforschung*, hg. v. Freimut Löser u. a., Wiesbaden: Reichert 2012, S. 39–48. Die folgenden Ausführungen greifen zum Teil auf dort entwickelte Überlegungen zurück.
- 12 Ingrid Bennewitz, *Die Pastourelle. Pastourelle oder Pastourellenpersiflage? Neidhart: Wie sol ich die bluomen überwinden*, in: *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*, hg. v. Helmut Tervooren, Stuttgart: Reclam 1993 (Universal-Bibliothek 8864), S. 321–337.
- 13 Vgl. dazu *Tagelieder des deutschen Mittelalters. Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch*, hg. v. Martina Backes, Stuttgart: Reclam 2003 (Universal-Bibliothek 8831) sowie Hans-Joachim Behr, *Die Inflation einer Gattung. Das Tagelied nach Wolfram*, in: *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991*, hg. v. Cyril Edwards, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 195–202.

zahlreichen Innovationen. Weder „vogelîn“ noch die Dame¹⁴ oder gar der Wächter¹⁵ wecken den schlafenden Ritter; es ist vielmehr das männliche Ich, das die Dame – deren Anrede zwischen „frau“ (V. 2,8), „frau gemait“ (V. 3,3), „frau auzerwelt“ (V. 3,11) sowie „mynnükliche dirn“ (V. 1,5) oszilliert – „gar leis in senfter weis“ (V. 1,1) auffordert, zu erwachen und ihm einen „liben guten tag“ zu wünschen. Nicht nur die Stimme der Geliebten, auch ihre erotische Faszination wird mit dem Tagesanbruch evoziert (V. 1,7ff.; V. 2,1ff.). Neu in der Gattung des Tagelieds ist auch das mehrfach verwendete Motiv des Herzenstausches (V. 1,6 und V. 2,10), der hier dem im Tagelied fast schon standardisierten Dialog zwischen Ritter und Dame entspricht. Ähnlich wie schon Heinrich von Morungen im Lied MF 143, 22 (*Owê, sol aber mir iemer mê*), entfaltet auch der Mönch eine „Poetik des schouwens“:¹⁶

*wurd mir das hail zu tail, dich täglich sehen an,
auf êrd ny man solch frënd gewan* (V. 3,6f.)

Die seit Wolfram von Eschenbach zur feststehenden Tagelied-Konzeption zählende abschließende Bitte des Ritters um „vrlaub“, also um die Erlaubnis, Abschied nehmen zu dürfen, steht auch hier am Ende des Liedes, allerdings wieder in fast schon parodistischer Verkehrung. Nicht die Klage der Dame über den Aufbruch des Geliebten und ihre Bitte um Rückkehr (vgl. zum Beispiel Wolfram von Eschenbach: *Den morgenblic*, MF 3,1) stehen am Ende, sondern vielmehr die Aufforderung des männlichen Ichs und zugleich Verursachers des „wunderlich geschell“ (V. 2,6) an die Dame, doch wieder einzuschlafen, zumal es doch noch früh am Tag sei:

*gib vrlaub mir, frau auzerwelt,
gedenk an mich vnd hab dein ru
vnd slaf mit frëuden wider zu,
ez ist noch fru;
tu dein genad mir all zeit kund* (V. 3,11–3,15)

Das Lied W 3, das *kchühorn*, darf geradezu als ein Paradebeispiel für das literarische und musikalische Innovationspotenzial des Mönchs von Salzburg gelten. Dass Steinmars „Tagelied-Parodie“ (SSM 26.8: *Ein Knecht der lag verborgen*) wenigstens Anregungen geliefert hat, kann als einigermäßen gesichert

14 Vgl. Dietmar von Aist: *Slâfest du, vriedel ziere* (MF 39,18).

15 Vgl. Wolfram von Eschenbach: *Sine klâwen* (MF 4,8).

16 Vgl. Ingrid Kasten zu Morungens „Poetik des schouwens“, in: *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, Heidelberg: Winter 1986 (*Germanisch-romanische Monatsschrift* 5), S. 319–329.

gelten¹⁷; andererseits ist Steinmar in diesem Fall der einzige bekannte Vorläufer dieses Genres. Das in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift gleich zwei Mal (in unterschiedlicher Form) überlieferte Lied verlegt die Szenerie des „bettespils“ zwischen Magd und Knecht (statt Ritter und Dame) jedoch in die Mittagszeit, die mit einem „gewöhnlich reden ze Salzburg“ als Zeit des „untarnslaf“ (V. 1,1), also des Mittagsschlafes, charakterisiert wird. Dazu tritt noch eine – im Vergleich zum ‚klassischen‘ Tagelied – auffällige Rollen-umkehr: Nicht etwa der Knecht, sondern die Magd muss das gemeinsame (Stroh-)Lager verlassen, um die ihr anvertrauten Kühe zu versorgen – die vorrangige Beachtung ihrer notwendigen Arbeitsleistung trägt ihr in der Folge dann auch den entsprechenden Vorwurf ihres Geliebten ein:

*»Herczen trost, wy wol ich spür,
daz du mir pist ain vngetrëuez weib.«* (V. 2b, 1f.);

ein Vorwurf, der seitens der „wolgemute[n] diren“ (V. 3c, 1) sogleich in pragmatisch-realistischer Weise konterkariert wird:

*»dinst vnd lon ich gar verlür;
Wizz got nit, daz ich lenger hy beleib.«* (V. 2b, 4f.)

Regionalisierung („gewöhnlich reden ze Salzburg“), temporale Neu-Justierung und Bukolisierung tragen so zu einer wegweisenden Innovation des Genres bei, die in Zusammenhang mit der musikalischen Inszenierung¹⁸ als bahnbrechend für das spätmittelalterliche Lied gelten darf.

Das Lied W 4 (*Ain enpfahen*) schließt direkt an die Dialogstruktur des *kchühorn* an und übersteigert dessen genderspezifischen Diskussionsablauf zwischen Mann und Frau noch einmal durch einen weitgehend mit jedem Vers (ausgenommen Vers 3 und 4 des ersten Stollens) wechselnden Schlagabtausch zwischen dem geliebten Ritter („libstes ain“, V. 1,1) und dem „traut frëulin rain“, (V. 1,2). Völlig zu Recht notiert Christoph März:

Der Einfall, Frauen- und Männerstimme diaphon und aufeinander exakt reimend zusammenzufügen, ist, nach meiner Kenntnis, ein Novum des Mönchs in der deutschsprachigen Singdichtung¹⁹

17 Vgl. März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 4), S. 376.

18 Ebenda, S. 376f.

19 Ebenda, S. 379f.

und verweist zugleich auf die spätere Wiederaufnahme dieser Kompositionsform durch Oswald von Wolkenstein (Kl. 71). Die Inhalte hingegen sind durchaus bekannt: Vorwürfe über die lange Abwesenheit des Mannes, Versicherungen der andauernden „triuwe“ und „staete“ seinerseits wechseln mit gegenseitigen Freudes- und Liebesbekundungen (Str. 2) und einer abschließenden Beratung über das adäquate Vorgehen gegen die „Klaffer“, die hier die „merkaere“ des Hohen Minnesangs in ihrer Funktion ersetzen.

Völlig anders verfährt das Lied W 5, *Dy trumpet*. Es schildert die nächtliche Begegnung zwischen Dame und Ritter in Dialogform, die in der wenig aussagekräftigen Aufdringlichkeit von männlicher Seite und der distanziert-hinhaltenen Reaktion der Dame nicht zuletzt an Albrechts von Johansdorf Lied *Ich vant si âne huote* (MF 93,12) erinnert. Während die männliche Rolle sich in der ersten Strophe im Wesentlichen auf typische Versicherungen von Sehnsucht und Begehren beschränkt (V. 1,5: „o wy we mir meiden tut“, V. 1,15: „ich han von dir lib vnd laid“, V. 1,17: „laid tut we, lib frewet mich“), wehrt sich die Dame gegen eine nächtliche Begegnung mit Verweis auf die „Klaffer“, die bei Nacht viel mehr als am Tag zu fürchten seien, verweist auf die Möglichkeit, bei Tageslicht wiederzukommen und fordert abschließend den Mann noch dazu auf, seine Beständigkeit zu bewahren (V. 20: „pis vor allen dingen stät“). In seinem raschen, schier atemlosen Diskussions-Tempo ist dieser Dialog schon singulär genug; aber er wartet darüber hinaus mit einer weiteren Neuerung auf, denn im Anschluss präsentiert sich nun eine dritte Rolle: „Das ist der wachter dar zu“. Der Wächter erfüllt zunächst seine klassische Aufgabe: Warnung der Liebenden und Versicherung seines Wohlwollens; dann aber wird der Gegenstand seiner Warnung konkretisiert mit einer Schimpftirade auf die „Klaffer“, ihre Bosheit und Falschheit. In der Strophe zwei kommen die Liebenden nach dem üblichen Schlagabtausch über den zu geringen „lôn“ der Dame und ihren Vorwurf, der Verehrer rühme sich ihrer zu viel (V. 2,6), wieder zurück auf jene Gefahr, die ihnen durch die „schelk“ (V. 2,11), „die falschen wicht“ (V. 2,12) droht, bis ihre Ängste in Strophe drei in einander sich überbietenden und an Sprachwitz nichts zu wünschen übriglassenden Verwünschungen kulminieren:

»mënklich schrey, daz man sy pann.«
 ›smäch sy, ächt sy in der schrann.«
 »man sol zaigen auf dy vaigen.«
 ›sturmen glocken, platz rumor.«
 »mit yn auz für alle tor.«
 ›daz sy nyman yrren mer.« (V. 3,12–3,17)

So viele gemeinsame Feinde befrieden denn auch das Liebespaar, das sich harmonisch mit Gute-Nacht- und Segenswünschen voneinander trennt; ergebnislos, so will es scheinen, wenigstens aus männlicher Perspektive, wenn man den gemeinschaftlichen Aggressionsabbau nicht als ein solches bezeichnen will.

Dass es sich speziell bei den Liedern W 1 bis W 5 um eine Art Zyklus handle, und zwar sowohl im Hinblick auf Text wie auf Musik, darf wohl mittlerweile als Forschungskonsens gelten. Auf inhaltlicher Ebene gilt dies für die Form eines Tageszeiten-Zyklus, der durch die Abfolge: *nachthorn* – *taghorn* – *kchühorn* – *Ain empfaen* und *Dy trumpet* entsteht. Auffällig ist die Spitzen- und Klammerfunktion, die dabei ausgerechnet dem Nachtlid zukommt. Man hätte im Hinblick auf die Vertrautheit der Rezipienten mit den Genres vielleicht eher das *taghorn* am Beginn der weltlichen Lieder erwarten dürfen. Dass die Überschriften in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift musikalische Allusionen aufrufen²⁰, steht jedenfalls fest; sie erinnern darüber hinaus in ihrer Bildung an die Überschriften-Konstruktion in der Neidhart-Handschrift c.²¹ Eigentlich ‚musikalische‘ Begriffe sind jedoch weder ‚Nacht‘- noch ‚Tag‘- noch ‚Kuhhorn‘.

Noch mehr Augenmerk verdient der musikalische Einsatz der weltlichen Lieder, die schon „von den Rubriken der Handschrift als mehrstimmige Lieder ausgewiesen“ werden.²² Mit Christoph März kann festgehalten werden:

Auffällig ist, daß mit diesem Block der Lieder W 1–W 5 gleichsam ein Katalog, ein Prospekt von Möglichkeiten vorgeführt wird, wie zwei Stimmen zueinander in ein Verhältnis treten können. Methodisch wirkt dieses Verfahren darin, daß es den Anschein erweckt, als gälte es, eine Entwicklung von der sogenannten archaischen Mehrstimmigkeit (z.B. dem Quinterieren) zu einer kontrapunktischen zu skizzieren und ein kleines Stück Musikhistorie erleben zu lassen. Daher scheint auch keines der fünf Lieder eine Gattung ausprägen, sondern jedes solitärer Entwurf einer Möglichkeit zu singen und zu dichten sein zu wollen.²³

20 Johannes Janota, *Orientierung durch volkssprachliche Schriftlichkeit*, in: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*, hg. v. Joachim Heinzle, Bd. 1, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 146.

21 Vgl. zu den ‚Kennwort‘-Überschriften in Handschrift c Hans Becker, *Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. Fol. 779 (c)*, Göttingen: Kümmerle 1978 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 255).

22 Vgl. März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 4), S. 12.

23 Ebenda, S. 13.

Hinsichtlich der musikalischen Komposition unterscheiden sich die Lieder W 1 und W 5. Während in W 1 der Sängermönch „durch eine zweite, untextierte Stimme, den *pumhart*, gestützt (wird), die in Art eines Borduns Note gegen Note setzt“²⁴, liegt W 5 eine andere musikalische Konzeption zugrunde, nämlich eine Stimme für den weiblichen und den männlichen Part, gleichzeitig (!) erklingt die Warnung des Wächters. Mit anderen Worten: Ähnlich wie die Sammler der Manessischen Handschrift offensichtlich den Leich jeweils an den Beginn der Autorencorpora setzten, so beginnen die Kompilatoren bzw. Schreiber der Mondsee-Wiener Liederhandschrift den weltlichen Teil mit jenen Liedern, die ganz besonders die ‚neue‘ Kunstfertigkeit ihres Autors, aber auch die der Handschriftenschreiber und Kompilatoren bewahren.

Das Lied W 36 (*Ich han in ainem garten gesehen*) greift die erotische Tradition des ‚Rosenliedes‘ auf, wie sie daneben auch in der Tradition des Neidhartliedes zu beobachten ist.²⁵ Bereits musikalisch eine dem „Virelai nahestehende Sonderform mit einem dreiteiligen Aufbau“²⁶, basiert das scheinbar durchaus konventionelle Lied zunächst auf der offenkundigen Vorstellung vom Rosengarten als „weibliche Scham“²⁷ und überführt dies in die „pornographische Vorstellung von Anus und Vulva“²⁸.

*Ich han in ainem garten gesehen
czwo rosen gar in liechtem schein,
ich sprich fürwar: ir liechtes prehen
hat durchfrëwt das hercze mein.
R. Czw der ainn so get ein A;
der andern halb der mues ich yehen:
wurd mir von ir ein frewntlich ya,
so geschäch mir wol vnd nymmer we. (Str. 1)*

In der Neidhart-Überlieferung führte eine vergleichbare Erotisierung (seine „Schlüpfrigkeit“, vgl. Anm. HW zu XXVII,9) des Sprechens – in Verbindung mit einer atypischen Strophenform – zum Ausschluss des *Rosenkrantz* aus den „echten“ Liedern; dies trotz der Überlieferung in der Weingartner Liederhandschrift (B) und einer Berner Pergament-Handschrift aus dem 14. Jahrhundert:

24 Ebenda, S. 12.

25 Vgl. Neidhart, *Freut iuch, wolgemuten kint* (HW XXVII,9/ B 64/ G 2/ P 1/ w 8/ c 20; SNE I, S. 425–433).

26 Vgl. März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 4), S. 460.

27 Ebenda, S. 462.

28 Ebenda, S. 462.

*Swaz ich rosen ie gebrach,
 alder blümmen ie gesach
 den sumer, den maien,
 die sint ungelich gestalt den rosen, die si trüg
 in ir schössel, der si mir
 ze ainem krenzel gap.
 si hat es wol gehaien,
 ich enkunde nie erspehen rosen alse klüg.
 rosen us dem belgeln
 volle niht entlochen,
 der hab ich ain krenzel uf daz höbet min.
 das het e dú liebe vil dikke versprochen. (B 65/ II)*

Das Lied W 48 (*Ich het czu hannt geloket mir*) reiht sich in die Tradition des Falkenlieds ein, das sich nicht nur im deutschsprachigen Mittelalter seit der ersten überlieferten Bearbeitung durch den Kürenberger (MF 8,33) großer Beliebtheit erfreute, sondern auch zum Beispiel im armenischen Liedgut des Mittelalters vertreten ist.²⁹ Wie schon beim Kürenberger wird auf dem Hintergrund feudaladeliger Jagdkompetenz eine intensive Diskussion über die Schuld am „verfliegen“ des Falken, also seinem Verlust als Symbol für den Verlust des/der Geliebten entfacht, bei der bis zuletzt die genderspezifische Festlegung der Sprecherrolle offen bleibt, die sich in den ersten beiden Strophen in der Frage der Schuld(zuweisungen) verliert („Hiet ichs gepaist noch meinem muet, / es wär als willd nye worden [...]“, V. 1,5f., zugleich mit dem Refrain). Die abschließende dritte Strophe fordert zunächst die Solidarität der „waidgesellen“ ein, ehe sie zu einer etwas resignativen wie pragmatischen Schlussfolgerung findet:

*R. Fürbas ich mir stellen wil
 allain nach edelm vederspil,
 das sich nicht tuet verfliegen
 vnd kainen fürbas betriegen. (V. 3,5–3,8)*

29 Ingrid Bennewitz, *Von Falken, Trappen und Blaufüßen. Kein ornithologischer Beitrag zur Tradition des mittelhochdeutschen Falkenliedes beim Mönch von Salzburg und Heinrich von Mügeln*, in: *Spectrum medii aevi. Essays in Early German Literature in Honor of George Fenwick Jones*, hg. v. William C. McDonald, Göppingen: Kümmerle 1983 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 362), S. 1–20.

Mit Blick auf die vorangegangenen, exemplarischen Analysen versuche ich eine abschließende Zusammenfassung:

1. Auch wenn es mit Blick auf die geradezu schwindelerregend große Überlieferungslage nicht anders möglich war (und ich es hier aus pragmatischen Gründen selbst getan habe): Geistliche und weltliche Lieder bilden in diesem Œuvre (bis zu einem gewissen Grad wenigstens) eine Einheit, die wir respektieren sollten und die auch in der Forschung deutlicher zum Ausdruck kommen sollte.
2. In dieser Verbindung – geistlich-weltlich, Minnesang und (spät-) antike Traditionen – könnte man im Werk des Mönchs von Salzburg einen Reflex einer sehr viel früheren, ebenso prominenten Sammlung (jetzt einzelner Autoren und Werke) sehen, nämlich der um 1230 im Süden des deutschen Sprachraumes entstandenen *Carmina Burana*.³⁰ Wie schon Franz Josef Worstbrock³¹ vor einigen Jahrzehnten zu recht moniert hat, betrachten wir nach wie vor Phänomene wie das mittelalterliche Liebeslied ohne Blick auf z.B. die lateinische Tradition, d.h. wir übernehmen möglicherweise den ‚Filter‘ der Minnesang-Handschriften A³², B³³ und

30 Staatsbibliothek München, Handschrift clm 4660; *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer hg. v. Benedikt K. Vollmann, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag 1987 (*Bibliothek des Mittelalters. Texte und Übersetzungen*); *Carmina Burana. Faksimile-Ausgabe der Handschrift der Carmina Burana und der Fragmenta Burana (Clm. 4660 und 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, hg. v. Bernhard Bischoff, München: Prestel 1967; Günter Bernt, *Carmina Burana*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 1, Berlin u.a.: De Gruyter 1978, Sp. 1179–1186; ein Farbdigitalisat der Handschrift ist online zugänglich über den Handschriftencensus: <http://www.handschriftencensus.de/1671> (11. 6. 2019).

31 Franz-Josef Worstbrock, *Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230*, in: *Fragen der Liedinterpretation*, hg. v. Hedda Ragotzky, Stuttgart: Hirzel 2001, S. 75–90.

32 Kleine Heidelberger Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg 357; Walter Blank, *Die kleine Heidelberger Liederhandschrift: Cod. pal. germ. 357 der Univ.-Heidelberg*, Bd. 1, Faksimile, Bd. 2, Einführung von Walter Blank, Wiesbaden: Reichert 1972; Gisela Kornrumpf, *Heidelberger Liederhandschrift A*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 3, Berlin / New York: De Gruyter 1981, Sp. 577–584; ein Farbdigitalisat der Handschrift ist online zugänglich über die Seite der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357> (11. 6. 2019).

33 Weingartner / Stuttgarter Liederhandschrift, Landesbibliothek Stuttgarts Cod. HB XIII 1; *Die Weingartner Liederhandschrift. Textband*, mit Beiträgen von Otfried Ehrismann, Kurt Herbert Halbach, Wolfgang Irtenkauf und Renate Kroos, Bd. 1, Faksimile, Bd. 2, Stuttgart: Müller und Schindler 1969; Karl Löffler, *Die Weingartner Liederhandschrift in Nachbildungen*, Stuttgart: Onmitypie 1927; Gisela Kornrumpf, *Weingartner Liederhandschrift*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 10, Berlin / New York: De Gruyter 1999, Sp. 809–817; ein Farbdigitalisat der Handschrift ist online

C³⁴ und propagieren eine bestimmte, in diesen Handschriften gleichsam kanonisierte Form des ‚Liedes‘.

3. In seinen weltlichen Liedern setzt der Mönch von Salzburg die Traditionen des Minnesangs voraus (z.B. Sängermönch, Dialoglied, Tagelied, Serena, Botenlied, Falkenlied, erotisch-obszönes Lied; aber auch Gattungskonventionen, Topoi, Sprechergesten, ‚Register‘ etc.). Der Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts erscheint dabei weitgehend als jederzeit verfügbar, zitierbar und dekonstruierbar, wird aber zugleich stets mit der Erprobung neuer Genres wie Martinslieder und Neujahrslieder und neuer musikalischer und struktureller Formen konfrontiert wie in eine Disponibilität von Rollen und Inszenierungen überführt.³⁵ Dies führt in der Folge zu hybriden, so bislang im Minnesang bzw. der deutschsprachigen Lieddichtung nicht beobachtbaren Phänomenen.
4. Die Materialität der handschriftlichen Überlieferung muss vermehrt den Ausgangspunkt aller interpretatorischen Bemühung bilden. Wie die Überschriften und Hinweise zur Aufführungspraxis etwa in den Mondsee-Wiener Liedern zeigen, betreten die Sammler und Schreiber hier ebenfalls neues Terrain; der Anordnung der Lieder (Zyklusbildung) etc. sollte ebenfalls

zugänglich über die Seite der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: http://digital.wlbstuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=1 (11. 6. 2019).

- 34 Große Heidelberger ‚Manessische‘ Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg 848; *Die Große Heidelberger ‚Manessische‘ Liederhandschrift*, hg. v. Ulrich Müller, Göppingen: Kümmerle 1971 (*Litterae* 1); *Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kommentar von Walter Koschorreck und Wilfried Werner, Kassel: Graphische Anstalt für Kunst und Wissenschaft 1981; Gisela Kornrumpf, *Heidelberger Liederhandschrift C*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 3, Berlin / New York: De Gruyter 1981, Sp. 584–597; ein Farbdigitalisat der Handschrift ist online zugänglich über die Seite der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> (11. 6. 2019).
- 35 Gert Hübner, *Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im ‚mittleren System‘*, in: *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003*, hg. v. dems., Amsterdam u.a.: Rodopi 2005, S. 83–118: 84f.: „Diese [Systemreferenz, I. B.] manifestiert sich nicht allein darin, daß eine Gruppe von Texten auf ein gemeinsames Reservoir an Topoi zurückgreift – im Fall von Minnesang und mittlerem System auf Begriffe und Begriffsverknüpfungen, metaphorische Modelle, Rollenmuster, unterstellte Situationen, Liedtypen. Systemreferenz besteht darüber hinaus darin, daß die topischen Elemente den Sinn, den sie im einzelnen Text tragen, aus ihrem Stellenwert im System (und aus der jeweiligen Positionierung im Text) beziehen. ‚System‘ meint deshalb kein bloßes Reservoir von Bauelementen, sondern eine im Gattungswissen von Produzenten und Rezipienten verankerte Sinn-Ordnung, die auf ein Kernkonzept ausgerichtet ist – auf die ‚Systemdominante‘.“

- mehr Augenmerk geschenkt werden.³⁶ Dass die Mondsee-Wiener Liederhandschrift weder über den Handschriftencensus (*Marburger Repertorium*)³⁷ noch über die Österreichische Nationalbibliothek³⁸ digital zur Verfügung steht, kann man eigentlich kaum glauben. Interessant und notwendig wäre in diesem Zusammenhang auch ein intensiver Blick auf die Streuüberlieferung und der Vergleich einzelner Œuvres (also z.B.: was gilt der Sterzinger Liederhandschrift³⁹ als „Mönch“ etwa im Vergleich zu „Neidhart.“⁴⁰).
5. Gerade angesichts des hohen Stellenwerts der Musiküberlieferung zum Mönch von Salzburg sollten Sängerinnen und Sänger wie auch Ensembles ermutigt werden, insbesondere bislang noch nicht aufgenommene Lieder einzuspielen – auch hier mit Blick auf die handschriftliche Überlieferung.⁴¹
 6. Das mit dem Namen Mönch von Salzburg verbundene Repertoire ist meines Wissens das bei weitem umfangreichste anonym überlieferte seiner Zeit. Man kann die Augen nicht davor verschließen, dass trotz scheinbar regionaler (z.B. Prag, Lied W 7) und möglicherweise biografisch-ortsspezifischer, zugleich aber metaphorischer Verknüpfungen (Freudensaal, Lied W 7) es dem geheimnisvollen Sänger bis zum heutigen Tag gelungen ist, seine Identität perfekt zu verschleiern, will man nicht den „Pilgrim-Joker“ –

36 Zu vergleichbaren Phänomenen in den Neidhart-Handschriften R und c vgl. Ingrid Bennewitz-Behr, *Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R*, Göttingen: Kümmerle 1978 und Hans Becker, *Die Neidharte* (wie Anm. 21).

37 <http://www.handschriftencensus.de/6527> (11. 6. 2019); Burghart Wachinger, *Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 6, Berlin / New York: De Gruyter 1987, Sp. 672–674.

38 <https://www.onb.ac.at> (11. 6. 2019).

39 Stadtarchiv Sterzing, ohne Signatur; *Die Sterzinger Miscellaneen-Handschrift*, hg. v. Eugen Thurnher und Manfred Zimmermann, Göttingen: Kümmerle 1979 (*Litterae* 61), S. 155–173; Manfred Zimmermann, *Die Sterzinger Miscellaneen-Handschrift. Kommentierte Edition der deutschen Dichtungen*, Innsbruck: AMDE 1980; ders., *Sterzinger Miscellaneen-Handschrift*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 9, Berlin / New York: De Gruyter 1995, Sp. 314–316; ein Farbdigitalisat der Handschrift ist online zugänglich: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=14101&page=1&viewmode=fullscreen> (11. 6. 2019).

40 Die Neidhart-Lieder befinden sich auf Bl. 35^r, 36^v–39^r, 47^r–61^v; kommentiert bei Zimmermann, *Die Sterzinger Miscellaneen-Handschrift* (wie Anm. 39), Nr. 23, 24, 33, 34, 36–47, 53.

41 Für die Vorbereitung dieses Beitrags habe ich dankbar auf folgende Einspielungen zurückgegriffen: *Mönch von Salzburg. Lieder*, Paul Hofhaimer Consort Salzburg, ARTE NOVA 1996; *Mönch von Salzburg. Weltliche Lieder*, Ensemble für frühe musik augsburg, Christophorus 1995; *Der Mönch von Salzburg. Lieder des Mittelalters*, Bärengässlin, pläne 2008; *Mein traut gesell. Weltliche Lieder des späten Minnesang. Mönch von Salzburg*, ensemble für frühe musik augsburg, Christophorus 2013; *Hör, Kristenhait! Geistliche Lieder aus dem Herbst des Mittelalters. Oswald von Wolkenstein, Der Mönch von Salzburg et al.*, Ensemble Leones, Christophorus 2015.

also die Annahme, es handle sich bei dem Mönch eigentlich um Erzbischof Pilgrim II (ca. 1330–1396) – aus der Trickkiste ziehen. Das gilt auch für die nachgewiesenen Reflexe der Musik- und Literaturszenen in Avignon (ggf. auch Prag) im Werk des Mönchs. Ähnlich wie im Fall der Kreuzlieder z.B. Walthers von der Vogelweide und Neidharts⁴² kann, muss dies aber nicht die persönliche Anwesenheit des Autors vor Ort voraussetzen. Während sich aber in der Neidhart-Überlieferung, bei Hugo von Montfort⁴³ und natürlich vor allem bei Oswald von Wolkenstein Fragmente von „(v)erdichtetem Leben“ in ihren Liedern finden⁴⁴, die es dem Hörer erlauben, eine je eigene Narration zu Werk und Autor zu entwickeln (bei Neidhart literarisiert bis hin zum Schwankroman *Neidhart Fuchs*⁴⁵), wird eine solche Ich-„Rolle“ beim Mönch kaum greifbar; sein Œuvre bleibt auch in diesem Sinne anonym. Das mag auch mit dem Überhang an geistlichen Liedern zu tun haben, wo dies im engeren Sinne entfallen kann; zu erinnern ist aber gerade an die Emphase der Beziehung zwischen „Ich Wolkenstein“ und der Gottesmutter Maria, oder die Personalisierung der Altersklage schon bei Walther von der Vogelweide oder Neidhart.

Die Salzburger Initiative kommt also gerade zur rechten Zeit, um neue, interdisziplinäre Forschungen zum Mönch von Salzburg zu ermutigen und quasi *in nuce* zu erproben. Es bleibt abschließend zu hoffen, dass es damit gelingen möge, das zukünftige Entstehen neuer und vor allem auch interdisziplinärer Forschungen zum Œuvre des Mönchs von Salzburg anzuregen.

42 Vgl. Walthers von der Vogelweide Palästinalied L 14,38 und Neidharts Lieder SL 11/ R 12, SL 12/ R 19, c 35.

43 Hugo von Montfort, *Faksimile. Gedichte und Lieder. Cod. Pal. Germ. 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, hg. v. Franz V. Spechtler. Bd. 1, Wiesbaden: Reichert 1989 (*Facsimilia Heidelbergensia* 5,[1]); Hugo von Montfort, *Einführung zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Gedichte und Lieder. Cod. Pal. Germ. 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, mit Beiträgen von Franz V. Spechtler u.a., Bd. 2, Wiesbaden: Reichert 1988 (*Facsimilia Heidelbergensia* 5,[2]); Wernfried Hofmeister, *Das poetische Werk. Texte, Melodien, Einführung*, Berlin: De Gruyter 2005; Burghart Wachinger, *Hugo von Montfort*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 4, Berlin / New York: De Gruyter 1983, Sp. 243–251.

44 Vgl. die Tagung „(V)erdichtetes Leben. Literarische Lebensmuster in Mittelalter und Früher Neuzeit (13.–16. Jahrhundert)“, Brixen 2019, siehe <http://www.wolkenstein-gesellschaft.com/aktuelles.php> (11. 6. 2019).

45 *Die Historien des Neidhart Fuchs. Nach dem Frankfurter Druck von 1566 in Abbildungen*, hg. v. Erhard Jöst, Göttingen: Kümmerle 1980 (*Litterae* 49).

W 1 Das nachthorn⁴⁶

Wertlich

Das nachthorn, vnd ist gut zu blasen.

Das jst der pumhart darzu. ||

1 Zart libste frau in liber acht,
wünsch mir ain liblich frölich nacht;
wann so mein hercz dein trëu betracht,
das frëuet all mein kraft vnd macht
auf stäten syn, so ich nu pin
dahin ellend vnd ain, vnd nymand
main
zu trösten mich wenn dich.
mit senen ich den slaf bekrenk,
daz ich dy nacht gar vil an dich || gedenk;
süzz trëum dy machent mich so gail,
daz ich mir wünsch das hail,
daz ich slaffen solt an straffen
in sölcher liber sach an end.

2 Dich lät nicht ain meins herczen gir;
dar vmb so wünsch ich me wenn zwir,
daz dir sol traumen auch von mir;
wy ich gar frölich sey bey dir
vnd doch in gut nach deinem mut
behut an hercz gesmukt vnd schon
gedrukt
in ärmlin weiz mit fleiz;
vnd daz du mynnikliche dirn
in süzzem slaf dy herczen libsten pirn
vmbvingest nach dem willen mein,
als ich da selb solt sein.
in den sachen sold entwachen;
mein hercz sold frölich sein behend.

3 Enczuket wird ich oft so hart,

W 2 Das taghorn

Das taghorn,

auch gut zu blasen, vnd ist sein pumhart

dy erst note vnd yr vnder octaua slecht hin.

1 [] Gar leis in senfter weis wach, libste
fra,
plik durch dy pra
vnd scha, wy tunkel gra so gar fein pla
ist zwischen dem gestirn.
nu wach, mein mynnikliche dirn,
in liber süzz vnd grüzz dein aigenz hercz
bey mir,
seind ich enpir der stymm von dir,
daz mir gar still dein rainer will wünsch
liben guten tag,
den mir hëut
sag tugentlichen, mynniklichen
dein güt mit mangem liben plik,
so daz mein hercz in frëuden schrik
zu trost der libsten zuversicht,
der mir dein weiblich güt verjicht,
bis das geschieht,
daz mir wünsch guten || tag dein mund.

2 Erwach in liber sach, dein ärmlin rek,
dein füzlin strek;
ich wek dich auz der dek; dein hercz
enplek
vnd brüstlin wolgestalt,
den dein arm tun dy nacht gewalt;
dein haup enpör vnd hör das wunderbarlich
geschell,
wy dein gesell dich weken well.
frau, ich betracht all tag vnd nacht den
libsten anevang,

46 Text-Edition und Zählung der Lieder folgen der Ausgabe von Christoph März. Die parallele Textanordnung erfolgte aus platztechnischen Gründen.

daz ich wën an der selben vart,
 ich seh dich, libstез frëulin zart,
 vor mir gepildet schon von art
 gar weiblich stan, daz ich denn han
 den wan, ym sey also, vnd pin gar fro
 in herczen grund zu stund.
 so mir entwischet dein figur,
 das wirdt dem armen herczen vil zesur;
 ez mant mich an dy libsten zeit,
 y herter ez ym leit;
 wann dein belangen hat gevangen
 mich, bis du tröstest mein ellend.

wy mich betwang liblich schercten in
 dem herczen,
 da ich den libsten wechsel traib,
 so daz mein hercz pey dir belaib;
 des wechsels ich her wider wart
 von dir, mein libstез frëulin zart,
 vnd han all vart
 dich pey mir in meins herczen grund.

3 Lib zeit, dy ganz frëud geit, sey dein
 gelait
 mit sälikait;
 berait mich, frau gemait, wy dein will
 sait.
 das wil *(ich)* täglich mern,
 wann ich getet ny ding so gern.
 wurd mir das hail zu tail, dich täglich
 sehen an,
 auf ërd ny man sölch frëud gewan;
 wenn so ich dich, traut frau, ansich, so
 han ich frëud genug,
 wann du pist chlug mit
 gelympfen, frölich schympfen
 zu tratz den dein gepërd missvelt.
 gib vrlaub mir, frau auzer welt,
 gedenk an mich vnd hab dein ru
 vnd slaf mit frëuden wider zu,
 ez ist noch fru;
 tu dein genad mir all zeit kund.

W 3 Das kchühorn

Das kchühorn.

vntarn ist gewonlich reden ze Salzburg, vnd bedëutt so man izzet nach mittem tag vber ain stund oder zwo.

1a Untarnslaf

tut den sumer wol
der an straf
liblich ruen sol
pey der diren
auf dem stro;
in der stiren
macht ez fro.

1b »Ich muzz hyn, mein traut gesell,
ich hab zelang geslaffen hy pey dir.«
»traut gespil, ge wy got well,
ich laz dich schaiden nicht so pald von mir.«
»ja sint dy kchü noch vngemolchen,
darvmb ist mir gach;
gespottet wurd mir von den volchen,
sold ich treiben nach.«

2a Dy mit lust
dem gesellen gut
drukt sein Brust
– hey wy wol ez tut –,
der ist zoren,
wer sey wekt
mit dem horen
vnd erschrekt

2b »Herczen trost, wy wol ich spür,
daz du mir pist ain vngetrëuez weib.«
»dinst vnd lon ich gar verlür;
wizz got nit, daz ich lenger hy beleib.
gehab dich wol, ich küm her wider,
so ich peldist kan,
vnd leg mich wider zu dir nyder,
herczen libster man.«

3a In dem lauzz,
so der herter schreit:
»ho treib auzz,
hoho des ist zeit.«
sy erwachet
nach der mü;
vnbesachet
sint dy kchü.

3b Das fügt wol ainem armen knecht,
dem gut vnd mut stet all zeit in dem saus;
gold vnd vechs ist ym nit recht,
ym fügt vil paz dy dyren in dem haus;
wenn sy des morgens fru wil haiczen,
so wekt sy yn vor.
sein hercz kan sy zu frëuden raiczen,
daz ez swebt enpor.

3c Ain frische wolgemute diren
kan vnd waiz gelympf;
dar vmb sorg nyman vmb dy yren,
ez ist nür yr schympf.

W 4 Ain enfahen

1 »Wolkum, mein libstes ain,«

›Genad, traut frëulin rain,«

»sag an dein gelingen;

wa pist du || so lang gewesen, ellender, von mir?«

›mich hat ny so ser belanget als dy zeit nach dir.‹

»wy ist ez dir gangen anderswa?«

›mich frëut nicht, wy vil ich frëud anscha.‹

»hast du sider y gedacht an mich?«

›mein gedank stet all zeit, frau, an dich.‹

»an gevër, in ganczer stätikhait?«

›sicherlich auf meinen ayt.‹

»zwar des pin ich fro.«

›frau, dem ist also;‹

»liber ding ward ny auf erd wenn stät.«

›vngern ich anders tät.‹

2 »Dein kunft frëut mein gemüt.«

›Ich dank, frau, deiner güt.‹

»ich han den gedingen,

daz dein hercz nicht mag vergezzen mein in ganczer trëu.«

›waz ich dir y hab versprochen, das ist täglich nëu.‹

»darvmb pin ich gancz in eren dein.«

›liber weib mag nymer me gesein.‹

»mir ward ny auf erd so liber man.«

›sölch gelük ich nicht verdinen kan.‹

»hail vnd säld, des wünsch ich dir all stund.«

›dank so hab, mein roter mund,‹

»frëu dich, libster hort:«

›liber süzzer wort,‹

»sëlikhait kümbt oft, so man nicht went.«

›dar nach mein hercz sich sent.‹

3 »Nach regen scheint dy sunn.«

›Nach laid kümbt frëud vnd wunn,‹

»laid muzz lib oft twingen,

wann chain mensch erkennen möcht dy lib, so laid nicht wër.«

›abr ez wirdt dem armen herczen laider gar zeswër.«

»guter mut vnd hoff gehört dar zu.«

›rat mir waz ich widr dy klaffer tu.«

»tust du wol, das tut dem klaffer we.«

›des wil ich mich fleizzen ymmer me.«

»pis verswigen, rüm dich nicht zevil.«

›geren, herczen traut gespil.«

»sprich den frawen wol.«

›als ich pillich sol.«

»nym den vmbvang dir zu ganzem trost.«

›dein lib hat mich erlost.« ||

W 5 Dy trumpet

Das haizt dy trumpet,
vnd ist auch gut zu blasen.

1 ›[] Hör, libste frau, mich deinen knecht.«

»waz bedëutt des nachts das lang geprecht?«

›nicht anders, frau, denn eytel gut.«

»sag an, waz dir sey zu mut.«

›o wy we mir meiden tut.«

»wahin sent sich dein begir?«

›herczen libste frau, zu dir.«

»kum an sorgen zu mir morgen.«

›frau, ich enmag.«

»waz gewirt dir pey dem tag?«

›pöser falscher klaffer sag.«

»dy besorg pey nacht vil mer.«

›ich pin haimlich kumen her.«

»sag an schallen dein gefallen.«

›ich han von dir lib vnd laid.«

»hast du das an vnderschaid?«

›laid tut we, lib frëwet mich.«

»darnach wizz zu halden dich.«

›o wy geren ich das tät.«

»pis vor allen dingen stät.« ||

2 ›In stätikhait so pin ich dein.«

›liber möcht auf erd mir nichts gesein.«

›doch ist mir trost gar chlain beschert.«

›erlich sach mir das erwert.«

›warvmb pist du mir so hert?«

›du rümst dich von mir zu vil.«

›nain ich, herczen traut gespil.«

›ich muz warnen auf erarnen.«

›wy, wa vnd wenn?«

›wënst du, daz ich dir sy nenn?«

›ydoch ich dy schelk erkenn.«

›so vermeid dy falschen wicht.«

›lug mag ich verpiten nicht.«

›pös gesellen frëud hinvellen.«

›an all schuld ich kumer leid.«

›das gelük wil haben neid.«

›so wil ich ez wegen ring.«

›mich nert auch der selb geding.«

›des pin ich in herczen fro.«

›pist du stët, ich pin also.«

3 ›Man wolt vns zwar verwerren gar.«

›des hab ich kundlich genomen war.«

<p>A Das ist der wachter darzu.</p> <p>Ich wil euch warnen zwar ane var, als ich sol, wann ich gan euch paiden gutes wol. mensch an sorg der hat nicht eer. yr sült euch besorgen ser; sälikait hat klaffer mer denn vnsäld, wy man ez kchert. wa das lib des liben gert, das hüt sich vor yn, wenn yr pöser falscher syn heket als dy slang. merket wy ain giftig klaffer prang, so ym falsch gelingt: er singt eselsank; wy daz doch sein er ist krank, sein gedank hat doch hohen swank, daz er wolt, daz mänklich wër pös vnd aller tugent lër als er ist; des frëut sich sein falscher list.</p>	<p>›gelaub yn nymerme so gancz.‹ »erst merk ich den alefancz.« ›frau, sy suchent pubenschantz.‹ ›yn ist y mit laster wol.« ›sy sint aller schanden vol.‹ ›pfuch der iungen falschen zungen.« ›vaig ist yr leib.‹ ›vngelük yr säld vertreib.« ›amen, herczen libstез weib.‹ ›mënklich schrey, daz man sy pann.« ›smäch sy, ächt sy in der schrann.‹ ›man sol zaigen auf dy vaigen.« ›sturmen glocken, platz rumor.‹ ›mit yn auz für alle tor.« ›daz sy nyman yrren mer.‹ ›traut gesell, von hynne ker.« ›wünsch mir gut nacht, frau gemait.‹ ›ich wünsch dir all sälikait.« </p>
--	--

W 36 Ich han in ainem garten gesehen

1 Ich han in ainem garten gesehen
 czwo rosen gar in liechtem schein.
 ich sprich fürwar: ir liechtes prehen
 hat durchfrëwt das hercze mein.

R. Czw der ainn so get ein A;
 der andern *halb* der mues ich yehen:
 wurd mir von ir ein frewntlich ya,
 so geschäch mir wol vnd nymmer we.

R. || Wurd mir der rosen ein krënczelein,
 darvnder wurd ich nymmer gro.
 sy durchfrëwt das hercze mein,
 in irem dinst so pin ich fro.

2 Ich lob sey für des süessen mayen blüet,
 wol für dy liechten rosen czart.

ir angesicht gibt frisch vnd hohen muet;
 sy ist geporn aus hoher art,

R. Gar adenleich wolgestalt,
 () ir edle frümkeit
 in meinem herczen genczlichen erwelt;
 ir guet gepär ich vnderscheid.

R. Wurd mir der

3 Uil edle ros, laß mich genyessen,
 das ich dein stäter dienner pin.
 ich sprichs fürwar: an als verdriessen
 lob ich dich für dy liebste, dy mein.

R. Du pist mein hort vnd auch mein trost;
 ich dien dir, fraw, auf lieben gueten wan,
 wann du mir wol gehelffen magst,
 swarcz vnd plab das macht mich fro.

R. Wurd mir der

W 48 Ich het czu hannt geloket mir

1 Ich het czu hannt geloket mir
 ain falcken waidenleichen;
 Das hat verloren all sein gir
 vnd tuet sich von mir streichen.

R. Hiet ichs gepaist noch meinem muet,
 es wär als willd nye worden.
 das tet ich nicht vnd lies durch guet;
 darvmb han ichs verloren.

R. Es ist mir worden vngezäm,
 das tut mir we in herczen.
 gar vbel ich im des gan;
 es kund wol wennden smerczen.

2 West ich sein strich, ich volgt im nach,
 ob ich es möcht gewynnen.

Chain vederspil ich nye gesach,
das sich tät mynner swingen.

R. (*-ieng*)
 vnd hat sich || doch verflögen
 mit ainem trappen, der es fieng;
 der hat mein fälklein betrogen.

R. Hiet ichs gepaist

3 Nw traw ich allen waidgesellen,
 die habent mirs versprochen,
 Das sy den trappen paissen wellen,
 pis das ich werd gerochen.

R. Fürbas ich mir stellen wil
 allain nach edelm vederspil,
 das sich nicht tuet verfliegen
 vnd kainen fürbas betriegen.

R. Hyet ichs gepaist

<p>W 1 (D 11)⁴⁷ Wertlich / Das nachthorn, vnd ist gut zu blasen, / Das jst der pumhart darzu. </p> <p>W 2 (D 12) Das taghorn, / auch gut zu blasen, vnd ist sein pumhart / dy erst note und yr vnder octaua schlecht hin.</p> <p>W 3 (D 13) Das kchühorn. / vntanr ist gewonlich reden ze Salzburg, vnd bedëutt so man / izzet nach mittem tag ber ain stund oder zwo.</p> <p>W 4 (D 14) Ain enfahen</p> <p>W 5 (D 15) Das haizt dy trumpet, / vnd ist auch gut zu blasen. Das swarcz ist er, das rot ist sy / Das ist der wachter darzu</p> <p>G 42 (D 16) Der tenor ist der tischsegen</p> <p>W 6 (D 17) Zu nëwen iar</p> <p>W 7 (D 18) Der tenor haizt der Frëudensal / nach ainem lusthaws pey Salzburg, vnd ist gemachet zu Prag, da / der von Salzburg dar was komen zu kaiser Wenczla, der ym abhold was / vnd verpot ym holcz zu bringen. do schuf der von Salzburg zu kauffen / als vil nuzz, daz er genug het zu brennen in seiner kuchen.</p> <p>W 8 (D 19) Ain tenor von hübscher melody, / als sy ez gern gemacht haben, / darauf nicht yglicher kund vbersingen.</p>	<p>W 7 (D 18) Der tenor haizt der Frëudensal / nach ainem lusthaws pey Salzburg, vnd ist gemachet zu Prag, da / der von Salzburg dar was komen zu kaiser Wenczla, der ym abhold was / vnd verpot ym holcz zu bringen. do schuf der von Salzburg zu kauffen / als vil nuzz, daz er genug het zu brennen in seiner kuchen.</p> <p>G 22 (A)⁴⁸ Vnd so man daz kindel wiegt vber das Resonet in laudibus hebt vnnschraw an ze singen in ainer person Yoseph lieber neve mein[.] So antwurt in der andern person Yoseph Geren liebe mueme mein Darnach singet der kor dy andern vers in aines dyenner weis [...]</p>
---	---

47 Die Zählung der weltlichen Lieder (W) folgt Christoph März; in Klammern die Zählung nach Handschrift D (Mondsee-Wiener Liederhandschrift).

48 Die Zählung der geistlichen Lieder folgt Franz V. Spechtler; A: Handschrift A, cgm 715.

Siegrid Schmidt

Maria und andere schöne Frauen – 120 Jahre Forschung zum Mönch von Salzburg

Der Titel des Symposions „Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart“ fordert die Darstellung, Diskussion und idealer Weise die zukunftsrelevante Fortsetzung der Diskurse zum Mönch ein; ein Blick auf die Forschungsgeschichte scheint mir in diesen Zusammenhängen allerdings nicht ganz ohne Relevanz zu sein. Vor allem der Blick in die Zukunft setzt, wie die allgemeine Zukunftsforschung lehrt, die historische Bestandsaufnahme voraus.

Ich will mich aber nicht allein auf Vergangenes beschränken, sondern meinen Beitrag in drei auch zeitlich voneinander zu unterscheidende Abschnitte teilen:

- Zwischen (vor)gestern und heute
- Zwischen Wissenschaft und Kunst
- Zwischen heute und morgen

Der erste Teil kann in diesem Rahmen kein umfassender Forschungsbericht sein. Er wird lediglich auf herausstechende Forschungsthemen, -tendenzen und -schwerpunkte zum Mönch verweisen. Der zweite Teil bietet Darstellung und Reflexion zur Verbindung der Ergebnisse akademischer Forschung mit der künstlerisch-kreativen Umsetzung für ein nicht nur akademisches Publikum. Der dritte Abschnitt schließlich versucht auf Grund der historischen Erfahrungen zur Mönchforschung, allgemeinen Tendenzen in der Kultur- und Geisteswissenschaft und von bereits laufenden Projekten Überlegungen zu Optionen der interdisziplinären Auseinandersetzung mit dem Mönch und seinen Kontexten anzustellen.

Zwischen (vor)gestern und heute

Die ersten Arbeiten zum Mönch bzw. Hinweise auf ihn sind schon Mitte des 19. Jahrhunderts zu finden. Josef Kehrein druckt z.B. 24 geistliche Lieder

aus Hs. D in seiner Sammlung von religiösen Liedern (Paderborn 1853).¹ Im darauffolgenden Jahrzehnt erscheint im *Programm des kaiserlich königlichen Staatsgymnasiums in Salzburg*² ein etwa dreißigseitiger Aufsatz des Gymnasiallehrers Josef Ampferer. „Er beschränkt sich hauptsächlich auf die geistlichen Lieder und gibt auch Texte wieder“³ und verweist auf verschiedene Streuüberlieferungen. 1867 gibt Philipp Wackernagel im zweiten Band seiner insgesamt fünfbändigen Kirchenliedersammlung⁴ erstmals (zum Großteil) die geistlichen Lieder des Mönchs heraus. Zu diesen ersten Schritten der Mönchforschung und ihrer frühen Fortsetzung bietet Franz Viktor Spechtler in seiner Edition der geistlichen Lieder 1972 einen ausführlichen Forschungsbericht.

Mein Titel spricht von gut 120 Jahren Mönchsforschung. Dies fußt auf der Überlegung, den Beginn einer gezielteren und kontinuierlichen (wenn auch nicht sehr intensiven) Mönchsforschung mit der ersten Monographie und angestrebten Gesamtedition bzw. Gesamtdokumentation zu Ende des 19. Jahrhunderts anzusetzen. Diese „[...] erste Monographie [erschien 1894, S. Sch.] über den Mönch von Salzburg stammt vom Germanisten Friedrich Arnold Mayer und vom Musikwissenschaftler Heinrich Rietsch. [...] Mayer [...] beschreibt im Teil I [S. 21–28] zunächst die Überlieferung, wobei der Handschrift K, der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, die größte Beachtung geschenkt wird. Abschnitt II [S. 29–68] bringt eine Diskussion über ‚Der Mönch von Salzburg und Erzbischof Pilgrim II – Der Hof von Salzburg und salzburgische Lyrik‘ mit historischem Exkurs.“⁵ Hier werden wesentliche Diskurse der Mönchsforschung angestoßen und darüber hinaus die weltlichen Lieder der Hs. D als Texte geboten, wogegen die geistlichen Lieder mit einer Ausnahme nur durch ihre Überschriften repräsentiert sind.⁶

-
- 1 Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin / New York: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51), S. 5, Anm. 5.
 - 2 Josef Ampferer, *Der Mönch von Salzburg*, in: *Programm des Kaiserlich-Königlichen Staats-Gymnasiums in Salzburg*, Salzburg: Zaunrith'sche Buchdruckerei 1863, S. 1–32.
 - 3 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 4.
 - 4 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius*, 5 Bände, Leipzig: Teubner 1864–1877.
 - 5 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 5.
 - 6 Vgl. Friedrich A. Mayer / Heinrich Rietsch, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Literatur- und Musikgeschichte nebst den zugehörigen Texten aus der Handschrift und mit Anmerkungen*, Berlin: Mayer & Müller 1894 bzw. 1896 (Abhandlungen, Texte und Anmerkungen) (*Sonderausgabe der Acta Germanica* III.4 und IV).

Unter Berücksichtigung der zeitbedingten Zugänge zu den Texten, der editorischen Möglichkeiten etc. ist doch festzustellen, dass diese frühen Arbeiten literatur- und musikwissenschaftliche Methoden sowie Arbeitsschritte und Forschungsthemen vorgeben, die in der Folge aufgegriffen, fortgeführt, verfeinert bzw. kontrovers diskutiert wurden. Zentral sind und bleiben die Arbeiten an der Textedition, an den musikwissenschaftlichen Fragestellungen nach Rhythmik, Melodik und der musikhistorischen Stellung des Werkes sowie am historischen Kontext des Mönchs und seines Werkes, mit dem Fokus auf den Salzburger Hof und die Frage nach der Identität des Mönchs. Darüber hinaus ist zu konstatieren, dass von Beginn an die geistlichen Lieder mehr akademische Beachtung finden als die weltlichen. Ein Phänomen, das sich in der weiteren Forschungsgeschichte durchaus prolongiert.

Eine Arbeit, die all diese Aspekte aufgreift und diskutiert ist die nach wie vor zitierte Dissertation von Herta Noack, Breslau 1941.⁷ Sie stellt die frühe Forschung mit den unterschiedlichen Zugängen zur Dichterfigur des Mönchs kritisch dar. Was bis dahin und auch darüber hinaus nahezu konsensual benutzt wurde, war die Namensbezeichnung Hermann, Mönch von Salzburg (oft als Abkürzung M.v.S.). Allerdings differierten vor allem zwischen Wackernagel, Bauerreiß etc. und Mayer die Annahmen, ob sowohl die geistlichen als auch die weltlichen Lieder einer Dichterpersönlichkeit zuzuschreiben wären oder ob hier mindestens zwei anzusetzen sind. Noack setzt sich sowohl mit weltlichen wie auch mit geistlichen Liedern auseinander, vor allem mit ihrer Überlieferung und mit Aspekten des literarischen Stils und der Sprache bzw. ihrer regionalen Ausprägungen. Dies ist unter anderem der Suche nach der Einheit der Dichterpersönlichkeit geschuldet. Das Ergebnis bleibt bei der Zuweisung der geistlichen bzw. weltlichen Lieder an zwei Autoren.⁸

In den zwei folgenden Jahrzehnten, den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, wird es (noch) ruhiger um den Mönch. Eine Beobachtung, die an dieser Stelle nicht weiter hinterfragt werden soll. Es ist im Wesentlichen Franz Viktor Spechtler, zumindest in der Literaturwissenschaft, zu verdanken, dass die Mönchsforschung in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts einen nachhaltigen Aufschwung genommen hat. Dass dies zu diesem Zeitpunkt noch nicht der allgemeine mediävistische Zugang war, mag die einschlägige Passage aus dem (letzten) umfassenden Werk zur Wissenschaftsgeschichte, der *Germanistik im Aufriß* (1954/1966) belegen. Dort ist unter dem Kapitel „Die geistliche Lyrik des 13. bis 16. Jahrhunderts“ (Kienast) noch zu lesen:

7 Herta Noack, *Der „Mönch von Salzburg“*, Diss. Universität Breslau 1941.

8 Ebenda, S. 50–57.

Solche sangbaren geistlichen Kunstlieder, die dem weltlichen Gesellschaftslied [...] herkunftsmäßig genau entsprechen, hat HERMANN, DER MÖNCH VON SALZBURG, gemeinsam mit einem laypriestern, hern Martin, für den Hof des Erzbischofs Pilgrim geschaffen. (Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied* [...]) Der Mönch ist ein starkes Formtalent; man findet bei ihm virtuose Strophengebäude mit kunstvoll verteilten Reimen, Akrosticha [...]. Viele Lieder des Mönch sind Marienlieder, besonders beliebt ist das Motiv der Verkündigung [...]. Eine Anzahl der beliebtesten lateinischen Hymnen, Sequenzen und Lieder hat er übersetzt [...]. Zweifellos sind diese Übersetzungen im Auftrag Erzbischof Pilgrim [sic] entstanden und für den Gesang im Gottesdienst bestimmt gewesen [...]. [...] andere [sic] seiner Lieder scheinen freilich als reine Lesedichtung gedacht gewesen zu sein. Im Ganzen lag diesem Dichter das Gefühlvolle weniger als die glänzende Beherrschung der Form. Bezeichnend für seine literaturgeschichtliche Stellung ist: die Verbindung des weltlichem mit dem geistlichen Liedschaffen, die höfische Umgebung, die gleichzeitige Pflege gesungener und gelesener Lyrik. Seine Stärke liegt im Übersetzen und Nachdichten der lateinischen Sequenzen usw., aus denen er auch für seine selbständigen Lieder Gewinn zu ziehen wusste.⁹

Damit schließt der Verfasser stark an die frühe Forschung an. Er betont seinerseits die geistliche Dichtung. Die weltliche wird zwar genannt, aber nicht weiter dargestellt und diskutiert. Er nennt zunächst Hermann und Martin, führt diese aber dann zumindest sprachlich zu „dem Dichter“ zusammen.

Zur nahezu gleichen Zeit arbeitet Spechtler an der historisch-kritischen Edition der geistlichen Lieder, inklusive der einschlägigen Begleittexte, wie Forschungsbericht und Kommentare.¹⁰ Schon 1963 entstand seine Dissertation zum Mönch (als Diss. masch.)¹¹ und die Edition erschien 1972 bei De Gruyter. Diesen ersten Arbeiten folgten eine Vielzahl von wissenschaftlichen Werken unterschiedlicher Gattungen/Genres/Formate: Editionen – Studienausgaben – Verskonkordanzen¹² – Liederbücher¹³ – Übersetzungen für verschiedenes

9 Richard Kienast, *Die Lyrik des Deutschen Mittelalters*, in: *Deutsche Philologie im Aufriss*, hg. v. Wolfgang Stammeler, Bd. 2, 2., überarb. Auflage, Berlin: Schmidt 1966, Sp. 127f.

10 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1).

11 Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg. Untersuchungen über Handschriften, Geschichte, Gestalt und Werk des Dichters und Komponisten als Grundlegung einer textkritischen Ausgabe*, Diss. Universität Innsbruck 1963.

12 *Verskonkordanz zu den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg*, hg. v. George F. Jones, Göppingen: Kümmerle 1975; *Der Mönch von Salzburg. Die Texte aller geistlichen und weltlichen Lieder*, hg. v. Franz V. Spechtler, Göppingen: Kümmerle 2012 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 767).

13 *Der Mönch von Salzburg. Ich bin du und du bist ich. Lieder des Mittelalters*, hg. v. Franz V. Spechtler, München: Heimeran 1980; *Liederbuch zum Mönch von Salzburg. Anleitung zur musikalischen Praxis*, hg. v. Franz V. Spechtler u.a., Salzburg: Kulturelle Sonderprojekte 2004.

Zielpublikum¹⁴ – Monographien und überaus zahlreiche Aufsätze. Ein großer Teil von Spechtlers wissenschaftlichem Gesamtœuvre setzt sich mit der späten Lyrik des Mittelalters allgemein und dabei speziell mit dem Mönch von Salzburg auseinander. Verwiesen sei hier auf die Literaturverzeichnisse im Band mit ausgewählten Aufsätzen zur Literatur des Mittelalters.¹⁵

Insgesamt ist zu sagen, dass die in Spechtlers Arbeiten vielfach beleuchteten Werke des Mönchs unter den genannten Aspekten des Autors, seines historischen Kontextes und mit einem gewissen Schwerpunkt auf die geistlichen Lieder verhandelt wurden. Darüber hinaus zeigt sich auch an Spechtlers Schriften eine Schwierigkeit in der systematischen Aufarbeitung der Mönchsforschung. Die meisten Einzelanalysen etc. finden sich nicht in Monographien, sondern lediglich in Aufsätzen, die nicht in jedem Fall lückenlos zu erheben sind – nicht mit den herkömmlichen Quellen (trotz der umfassenden bibliographischen Angaben in der ‚Germanistik‘), noch mit den digitalen.

Ein wichtiger Aspekt soll hier keineswegs ausgespart werden, der in der germanistischen Mönchsforschung ebenfalls in den siebziger Jahren besondere Relevanz erlangte und mit den Arbeiten von Hans Waechter und Franz Viktor Spechtler um die Jahrtausendwende in Bewegung geriet; dies meint die Würdigung der Melodien zu den lyrischen Texten des Mittelalters im Allgemeinen und des Mönchs im Besonderen. Ich darf in diesem Zusammenhang eine Studierenerfahrung meines Lehrers Ulrich Müller zitieren, der aus seiner mediävistisch-germanistischen Studienzeit im Ohr hatte: „Augen zu, wenn Noten kommen.“ D.h., die germanistische Forschung war in der Betrachtung von mittelhochdeutscher Lyrik weitgehend auf die Texte konzentriert. Das änderte sich mit Müller und Spechtler, die beide auf verschiedene musikwissenschaftliche Ausbildungen zurückgreifen konnten. Damit kamen die Melodien beim Mönch ab den siebziger Jahren zunehmend in den Fokus. Als spätere akademische Früchte dessen sind die Dissertation von Hans Waechter und sein Gemeinschaftswerk mit Spechtler zu sehen: die Untersuchungen zu den geistlichen Liedern, die die Melodien zentral mit betrachten und die gemeinsame Edition sämtlicher Melodien der geistlichen und weltlichen Lieder (2003/2004).¹⁶ Diese Arbeiten sind (vor allem in der

14 Christian W. Aigner, *Der Mönch von Salzburg. Die weltliche Dichtung*, Salzburg: Müller 1995; *Der Mönch von Salzburg. Sämtliche Lieder*, aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Franz V. Spechtler, Klagenfurt: Wieser 2004.

15 Franz V. Spechtler, *Gesammelte Abhandlungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. v. Michaela Auer, Siegrid Schmidt und Ulrich Müller, Göttingen: Kümmerle 2006.

16 Hans Waechter, *Untersuchungen zu den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg*, Diss. Universität Salzburg 2003; Hans Waechter / Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg*.

Musikwissenschaft) nicht unumstritten, repräsentieren aber für die Germanistik eine wichtige Etappe zu einer ganzheitlichen, wenn man so will, und auf jeden Fall einer interdisziplinären Betrachtung des mönchschen Werkes. Das Wahr- und Ernstnehmen der Melodien hatte neben der akademischen auch eine über die Literaturwissenschaft hinausreichende Wirkung, auf die ich im nächsten Kapitel kurz eingehen werde.

Meine eigene wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Mönch beschränkt sich gattungsmäßig lediglich auf Vorträge und Aufsätze. Diese greifen einzelne Motive der Texte auf, beispielsweise die Anknüpfung an literarisch-epische Traditionen in einem Sammelband zum damals international größten Mittelalter-Kongress in Kalamazoo/USA. Die Darstellung bzw. Andeutung von Jenseitsentwürfen in den geistlichen und weltlichen Liedern und Einblicke in das Farbenspiel in Texten zu den Planetenkindern, von welchen zwei dem Mönch von Salzburg zugeschrieben werden, liegen ebenfalls in Sammelbänden vor.¹⁷

Mit der historisch-kritischen Edition der weltlichen Lieder durch Christoph März konnte Ende der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine große Lücke geschlossen werden.¹⁸ Es folgten Arbeiten zur Weltsicht des Mönchs von Margarete Payer und jüngst Beiträge zur geistlichen Literatur des Mönchs von Britta Bußmann.¹⁹

Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern, Göppingen: Kümmerle 2004 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 719).

- 17 Siegrid Schmidt, *Literarische Motive, Legenden und christliches Brauchtum in den Liedern des Mönchs*, in: *Intertextuality, Reception, and Performance. Interpretations and Texts of Medieval German Literature*, hg. v. Sibylle A. Bierhals Jefferis, Göppingen: Kümmerle 2010, S. 35–48; dies., *Farbige Bilder, bunte Verse. Planetenkinder in der Handschrift UB Salzburg M III 36 und beim Mönch von Salzburg*, in: *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, hg. v. Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler, Bd. 2, Berlin: Akademie-Verlag 2011, S. 615–630; dies., *Jenseitsvorstellungen beim Mönch von Salzburg*, in: *Jenseits. Eine mittelalterliche und mediävistische Imagination, interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen*, hg. v. Christa A. Tuczay, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, S. 187–202.
- 18 Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 114).
- 19 Margarete Payer, *Das religiöse Weltbild des Mönchs von Salzburg in den geistlichen Liedern G 33, G 34, G 37, G 46*, Göppingen: Kümmerle 2000 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 669); Britta Bußmann, *Maria voll der Gnade. Die Gottesmutter als Opponentin des richtenden Gottes in den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg*, in: *Gott handhaben. Religiöses Wissen im Konflikt um Mythisierung und Rationalisierung*, hg. v. Florian Bock und Steffen Patzold, Berlin / Boston: De Gruyter 2016, S. 203–223. – In Druckvorbereitung ist ein weiterer Aufsatz für den Sammelband *Von Christus zu Maria* und die Drucklegung ihrer Habilitationsschrift zur geistlichen Literatur, u.a. des Mönchs.

Dies sind nun lediglich Beispiele aus der Mönchsforschung, vor allem aus mediävistisch-germanistischer Sicht. Allerdings hat sich diese und die literatur- und kulturwissenschaftliche Bewertung des Mönchs und ‚seiner Lieder‘ über die Jahrzehnte grundsätzlich verändert: Stellt ihn Kienast²⁰ in den Sechzigern des vergangenen Jahrhunderts noch mehr oder weniger als Randerscheinung dar, gibt Fritz Peter Knapp in seiner Literaturgeschichte (2004) eine andere Einschätzung zum Mönch. In einem dreißigseitigen Kapitel zur geistlichen und weltlichen Lyrik im Erzstift Salzburg schreibt er ausschließlich über den Mönch. Er spricht hier freilich sehr differenziert all jene Themen an, die der Mönch – und nicht nur er – auf sich zieht: jene der (literarischen) Dichter-Identität, ohne diese endgültig entscheiden zu wollen, natürlich jene der Überlieferung, Verbindungen und Intertextualitäten zu Oswald von Wolkenstein und – neuerdings – der überregionalen Bedeutung.²¹ Leider kann ich hier nicht ins Detail gehen, sondern nur auf das Fazit verweisen, das implizit sogar an Kienast anschließt, aber zu anderen Ergebnissen kommt:

Oswalds Schaffen ist trotz aller seiner Originalität ohne Einfluss des Mönchs gar nicht denkbar. Auch das sogenannte Gesellschaftslied, also das anonyme geistliche und weltliche Gut der Liederbücher des 15. und 16. Jahrhundert, verdankt dem Mönch eine Menge [...]. Mit seinen Hymnenübertragungen hat der Mönch vermutlich Heinrich von Laufenberg angeregt. Vor allem aber hat er sich bei den Meistersingern großer Wertschätzung erfreut. Sie haben ihn in ihre Meisterkataloge aufgenommen und mehrere Töne benützt [...].

*Man wird den Mönch von Salzburg also wohl ohne Übertreibung als den einflussreichsten deutschen Lyriker des späten Mittelalters einschätzen dürfen. Schon deshalb hätte er es verdient, auch heute noch neben dem Wolkenstein genannt zu werden. Zumindest als Komponist ist er ihm ebenbürtig. [...]*²²

Wobei hier mit Reinhard Strohm etwas einschränkend anzumerken ist, dass die musikalische Komponente der Werke, vorsichtig gesagt, zur Zeit des Mönchs und Oswalds anderen Regularien und Vorstellungen etc. folgten, als wir sie heute mit gewissen Begriffen wie Lied und Komposition verbinden.²³

20 Vgl. Kienast, *Die Lyrik des deutschen Mittelalters* (wie Anm. 9), Sp. 105.

21 Fritz P. Knapp, *Die Literatur des Spätmittelalters. In den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2004 (*Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart* 2), S. 443–478.

22 Ebenda, S. 478.

23 Reinhard Strohm, *Europäische Musik des 15. Jahrhunderts in der Region Österreich*, Wien / Göttingen: V&R Unipress 2014 (*Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien*, Heft 10), S. 27.

Die im Folgenden skizzierten Tendenzen und Phänomene sind im gesamten europäischen und z.T. außereuropäischen Raum unter den Stichworten Mittelalter-Boom, Mittelalter-Rezeption, Mediaevalism etc. zu beobachten. Vor allem für die siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts sind in den verschiedenen kulturellen Bereichen das Wiederbeleben und Weiterleben des Mittelalters zu konstatieren. Neuerlich lassen sich Formen dieser Mittelalter-Revivals seit ca. zehn Jahren beobachten. Ich werde beispielhaft künstlerische Projekte beschreiben, die in Salzburg für den Mönch entwickelt und umgesetzt wurden und werden. Dabei greife ich einerseits eine Veranstaltung und andererseits eine Reihe von Publikationen aus dem Gesamtgeschehen heraus, die den Mönch von Salzburg und sein Œuvre fokussieren.

Auf Grund der interdisziplinären Bestrebungen und Forschungsansätze von Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler entstand eine Zusammenarbeit zwischen Musikerinnen und Musikern wie Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern, die neudeutsch gesagt eine Win-win-Situation herstellte. Dadurch, dass in diesen fach- und institutionenübergreifenden Bemühungen künstlerisch Vorzeig- und Spielbares erarbeitet wurde, gelang es für das Jahr 1981 in Kooperation mit dem Jugendzweig der Festspiele, nämlich der Szene der Jugend, in jenem Festspielsommer den Schwerpunkt „Lieder des Mittelalters und der Mönch von Salzburg“ für das größtenteils jugendliche Festspielpublikum anzubieten. Auf dem Programm standen ein Symposium zum Mönch, verschiedene Konzerte damals aktueller Musikgruppen für Musik aus dem Mittelalter (z.B. Bären-gässlin)²⁴ und, über die Lieder im engeren Sinne hinaus, die Aufführung eines neu erarbeiteten dramatisierten Nibelungenliedes, *Wir Nibelungen*. Das damals ganz neue Werk *Merlin* (Dorst / Ehler) wurde in einer Lesung des Autors präsentiert. Nicht zu vergessen, wieder im engeren Zusammenhang mit den Liedern: auch Dieter Kühn las aus seiner Neidhart-Biographie.²⁵ Ohne alle Ereignisse im Detail darzustellen war dies sicher eine der hochrangigsten „Popularisierungen von Mittelalter und Wissenschaft“ im Segment „Wiederbelegung des Mittelalters“ in der

24 Eine Discographie ist nach wie vor zu finden: siehe <https://www.discogs.com/artist/488413-Bären-Gässlin> (27. 2. 2020).

25 Dieses Projekt ist wenigstens durch zwei Publikationen dokumentiert: *Szene der Jugend 81. Programm und Lesebuch*, veranstaltet von Club 2000 Salzburg, hg. v. Alfred Winter, Salzburg: Graphie 1981; speziell für den Mönch: *Lieder des Mittelalters und der Mönch von Salzburg. Eine Veranstaltungsreihe der Szene der Jugend 81 und der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft unter Mitwirkung von Mitgliedern des Germanistischen Institutes der Universität Salzburg*, hg. v. Ulrich Müller und Alfred Winter, Salzburg: Szene der Jugend / Club 2000 1981.

Verbindung des gut besuchten Symposions und der künstlerischen Beiträge unterschiedlichster Art an zwanzig alternativen Spielplätzen, was Aspekte der Performanz im Mittelalter, aber auch durchaus frühe Konzepte für Festspiel-Aufführungen an ungewöhnlichen Orten von Max Reinhardt und Oscar Fritz Schuh aufgriff.²⁶

In der Folge spielten Bärengässlin, damals noch auf Langspielplatte, in kontinuierlicher Zusammenarbeit mit Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler Lieder Walthers von der Vogelweide, Neidharts und des Mönchs von Salzburg ein. In einem anderen medialen Bereich – den verschiedenen Textgattungen – entstanden Druckwerke, die sich nicht ausschließlich oder nicht vorwiegend an Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler wenden. Auch hier gab es z.T. Kooperationen zwischen germanistischer Mediävistik und produktiven Künstlern bzw. Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler produzierten für ein breiteres Publikum. Dazu ist zunächst das Liederbuch *Der Mönch von Salzburg – ich bin du und du bist ich. Lieder des Mittelalters* von Michael Korth und Johannes Heimrath unter Beratung und Mitarbeit von Franz Viktor Spechtler und Norbert Ott (Kunstgeschichte) aus dem Jahr 1980 zu nennen.²⁷ Anlässlich eines geplanten Mönchsevents 2009 entstand neuerlich ein Liederbuch zu den Mönchliedern, das eine Handreichung für den Unterricht u.a.m. bilden sollte, von Michael Seywald und Franz Viktor Spechtler.²⁸ In den achtziger und 2000er Jahren folgten Übersetzungen unterschiedlicher Art. Zunächst jene der weltlichen Lieder von Christoph Wilhelm Aigner (1995) auf der Basis der spechtlerschen Texttranskription, die im Anhang geboten wird.²⁹ Die Übersetzung ist eine sehr freie, d.h., sie tendiert eher zur Nachdichtung als zur philologisch exakten Übertragung. Knapp zehn Jahre später hat Spechtler selbst eine Übersetzung ins Neuhochdeutsche vorgelegt. Sie versucht, den mittelhochdeutschen Sprachrhythmus mit der größtmöglichen semantischen und grammatischen Nähe zum Prätext zu verbinden, um somit in gewisser Weise das kreative Element mit dem sprachlich-wissenschaftlichen zu verknüpfen.³⁰

26 Oscar F. Schuh, *Salzburger Dramaturgie*, Wien: Universal-Edition 1951. Darin betont Schuh schon in den einzelnen Kapiteln die Bedeutung der unterschiedlichen Spielorte und Ausprägung der Bühnen (S. 13–15). In der erweiterten Neuauflage von 1969 widmet er der Frage der Orte ein eigenes Kapitel (S. 69–84).

27 Vgl. *Der Mönch von Salzburg. Ich bin du und du bist ich. Lieder des Mittelalters* (wie Anm. 13).

28 Vgl. *Liederbuch zum Mönch von Salzburg. Anleitung zur musikalischen Praxis* (wie Anm. 13).

29 Vgl. Aigner, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 14).

30 Vgl. *Der Mönch von Salzburg. Sämtliche Lieder* (wie Anm. 14).

Eine weitere Textsorte für ein spezifisches Publikum hat Spechtler 2012 vorgelegt: Eine Studienausgabe aller geistlichen und weltlichen Texte. Sie ist insofern wissenschaftlich, da sie die früheren kritischen Editionen als Textgrundlage wählt.³¹ Die Studienausgabe selbst, die das Vorwort als „ersten Einstieg in das Gesamtwerk des berühmten Dichters und Komponisten des 14. Jahrhunderts“³² bietet, spart alle Lesarten, Kommentare und andere Elemente des Editions-Apparates aus, was streng genommen nicht den wissenschaftlichen Standards entspricht. Sie legt ausschließlich die mittelhochdeutschen Texte vor. Für Studierende, die des Mittelhochdeutschen schon etwas mächtig sind, wird der Band zur adäquaten und leistbaren Arbeitsgrundlage.

Für die Aufführungspraxis traten seit Mitte der achtziger Jahre Musik-Künstler auf die Bühne bzw. liturgisch singend in den Kirchenraum. Die weltlichen Lieder sang und spielte in personell etwas wechselnder Konstellation die Gruppe Dulamans Vröudenton, aus der das Ensemble Harmonia Variabilis hervorging.³³ Freilich beschränkt sich ihr Repertoire nicht auf die Lieder des Mönchs von Salzburg. Auch sie bringen Lieder einer großen Anzahl von mittelalterlichen Dichtern, Sängern und Komponisten zur Aufführung und legen Einspielungen davon vor. Diese Musiker entwickelten ihre Zugänge zu den mittelalterlichen Texten und Tönen immer wieder in Zusammenarbeit mit Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler. Für die Aufführung der weltlichen Lieder ist hier auch Silvan Wagner zu nennen, der als Literaturwissenschaftler und praktizierender Künstler eine ähnliche Position zwischen Wissenschaft und Kunst einnimmt, wie dies besonders für Stefan Engels zu konstatieren ist. Engels ist einerseits Musikwissenschaftler im Bereich der liturgischen Musik und bringt andererseits als Leiter der Salzburger Virgilschola liturgische, geistliche und religiös-kreative Gesänge des Mittelalters und, besonders intensiv, jene des Mönchs von Salzburg zur Aufführung.³⁴ Zumeist geschieht dies im adäquaten sakralen Raum, häufig in der Salzburger Franziskanerkirche. Die Virgilschola war auch schon in anderen Salzburger und internationalen Kirchenräumen zu hören (z.B. am Nonnberg, in St. Peter, in der St. Georgskirche auf der Festung).

31 *Der Mönch von Salzburg. Die Texte aller geistlichen und weltlichen Lieder*, hg. v. Franz V. Spechtler, Göttingen: Kümmerle 2012.

32 Ebenda, S. 1.

33 Zu Geschichte und Schaffen der Gruppe und ihrer Mitglieder siehe altemusik.net/Dulamans-Home.htm (27. 2. 2020).

34 Zu Künstlern, Geschichte und Schaffen der Gruppierung siehe <https://virgilschola.org/> (27. 2. 2020).

Vielfach wurden schon Überlegungen und Prognosen für die Zukunft der Germanistik im Allgemeinen und jener der Mediävistik im Besonderen angestellt. Für die Mediävistik und für die Erforschung der Literatur des späten Mittelalters sei hier der Hinweis auf drei einschlägige Tagungen der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft in Kaprun, in Salzburg und in Bamberg gegeben. Waren in Kaprun (1999) noch die Überlegungen von der Orientierung zu anderen Textsorten, wie medizinische Textsammlungen, Texten in anderen Sprachen von mehr oder weniger Minderheiten (Volksprache versus Latein; Jiddisch etc.) und der Professionalisierung der Editionswissenschaft geprägt und weniger von Tendenzen zu anderen Forschungsmethoden³⁵, so änderte sich das Bild ein Jahr bzw. vier Jahre später. In Salzburg (2000) schloss das Thema „Apokalypse – Schlaraffenland – Jahrtausendwende“ die Zukunftsperspektive mit ein, die allerdings allgemeinere Zukunftskonzepte abrief als nur solche für die der germanistischen Mediävistik: Die Hirnforschung wurde grundsätzlich als neue Leitwissenschaft für das dritte Jahrtausend angeboten, dem Utopischen in den Texten des Spätmittelalters wurde nachgespürt, die Endkaiser und ihre aktuellen Aufenthaltsstätten beleuchtet und letztlich die grundlegende Frage gestellt, ob im dritten Jahrtausend noch Platz für die Mittelalterforschung wäre.³⁶

Thematisch und methodisch ganz andere Konzepte („Mittelalterliche Literatur Heute und Morgen“ u.a.) standen 2005 in Bamberg auf dem Programm. Dort wurde einerseits von Fritz Peter Knapp auf die „7 Todsünden der Mediävistik“ verwiesen³⁷, was man heute Neudeutsch, wenn auch deutlich weniger mittelalterlich, vielleicht etwas milder die No-Gos nennen könnte. Es wurden themenumspannende Grundsatzreferate zu den mediävistischen Perspektiven der Zukunft gehalten (Ulrich Müller, Horst Brunner).³⁸ Die

35 *Bilanz der Spätmittelalterforschung*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, hg. v. Sieglinde Hartmann und Ulrich Müller, Bd. 12, Frankfurt a. M. 2000, S. 1–437.

36 *Apokalypse, Schlaraffenland, Jahrtausendwende. Millenniums-Symposion 2000*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, hg. v. Sieglinde Hartmann und Ulrich Müller, Bd. 13, Frankfurt a. M. 2002, S. 3–258.

37 Fritz P. Knapp, *Die sieben Todsünden der Altgermanistik. Perspektiven für die Zukunft*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, hg. v. Sieglinde Hartmann und Ulrich Müller, Bd. 15, Frankfurt a. M. 2005, S. 23–32. Unter dem Titel *Mittelalterliche Literatur – heute und morgen. Probleme der Relevanz, Perspektiven für die Zukunft* sind hier alle Beiträge der Tagung der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft in Bamberg vom 2. Oktober – 4. Oktober 2003 versammelt (S. 1–309).

38 Ulrich Müller, *Germanistische Mediävistik. Perspektiven für die Zukunft*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, hg. v. Sieglinde Hartmann und Ulrich Müller, Bd. 15,

Sichtweise wurde mit und in den Vorträgen explizit internationalisiert und es wurde die Interdisziplinarität betont. Der größere Raum Europa und die Relevanz des Mittelalters in dieser Dimension wurden angesprochen (Buschinger, Kugler).³⁹ Die Positionen der Musikwissenschaft (Reinhard Strohm – ein Gründungsmitglied), der Kommunikations- und Medienwissenschaft zur Mittelalterforschung wurden diskutiert und, was seit kurzer Zeit an Bedeutung gewann, der Literaturdidaktik wurden zwei Beiträge (Bärnthaler) zugestanden. Nicht zu Unrecht, denn wer sich früh mit einem Thema/ einer literarischen Epoche beschäftigt, trägt das Interesse dafür weiter.

Die grundsätzlichen Erkenntnisse können über die Einzelbeiträge hinaus etwa so zusammengefasst werden: Das zentrale Material, also die Handschriften und Bücher, sind ins Zentrum zu stellen–, an einer positiven Außenwirkung ist zu arbeiten–, die Interdisziplinarität muss weiter entwickelt werden–, ein selbstbewusstes Auftreten der Fachvertreter/innen für ihre Themen und für ihre Sprache wird eingefordert, *ohne dabei* für irgendein Thema oder eine Methode ‚fundamentalistisch‘ oder gar ‚missionarisch‘ zu werden, *ohne* zu modische Forschungsmethoden unkritisch aufzugreifen (Knapp nennt hier die New Philology), *ohne* in Wort und Schrift verliebt zu werden und das gesprochene, eventuell das improvisierte Stück zu vergessen und *ohne* die gedankliche Leistung des Forscherindividuums hintanzustellen, da nur mehr das Abzählbare und anderes materiell Bewertbare von Bedeutung ist, *ohne* die wahre Freiheit der Forschung aufzugeben.

Dies beinhaltet einen Strauß von Forderungen, die gerade mit Hinblick auf die Erforschung der Dichterfigur „Mönch von Salzburg“ und des dazugehörigen Werkes qualitativ gar nicht so schwer einzulösen wären, da diese literatur- und kulturwissenschaftlichen Aufgaben für den Mönch bei Weitem noch nicht aufgearbeitet sind. Eine gewisse interdisziplinäre Arbeit war schon bei der als erste bezeichneten Monographie von Mayer / Rietsch⁴⁰ – des Germanisten und des Musikwissenschaftlers – gegeben. Immer wieder kam es, wie dargestellt, zu Kooperationen gerade dieser beiden Disziplinen trotz aller Hindernisse und Schwierigkeiten solcher Unternehmungen. Eine gedeihliche Zusammenarbeit ist mehrmals zwischen germanistischer (Ulrich

Frankfurt a. M. 2005, S. 1–13; Horst Brunner, *Ansichten einer künftigen Altgermanistik*, in: ebenda, S. 15–21.

39 Danielle Buschinger, *Zur Relevanz des deutschen Mittelalters in Frankreich*, in: ebenda, S. 77–90; Hartmut Kugler, *Auf der Suche nach europäischen Parametern. Vorüberlegungen zu einer deutsch-französischen Perspektive auf die hochmittelalterliche Epik*, in: ebenda, S. 91–104.

40 Vgl. Mayer / Rietsch, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 5).

Müller) und historischer (Heinz Dopsch) Mediävistik zu konstatieren – eine Kooperation, die von den Schülerinnen und Schülern durchaus weitergeführt wird. Dass es bei der Mönchsforschung oftmals um sehr individuelle Projekte geht, ist gewissermaßen positiv damit verbunden, da sich nicht ‚Heerscharen‘ von Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern um diesen Forschungsgegenstand drängen oder gar raufen.

Was die Zukunftskonzepte der Oswald-Tagungen weniger ansprechen, sind neue Forschungsmethoden und Forschungsdesigns. Die Forschung soll nicht additiv interdisziplinär, sondern, soweit möglich, integrativ sein – also nicht die Position der einzelnen Disziplinen nebeneinander stellen, sondern miteinander verknüpfen. Das ist für die einzelne Forscherpersönlichkeit kaum möglich, ein Team könnte das selbstverständlicher leisten.

Für den Mönch kann das heißen, dass durchaus vertraute Themen unter einem Rahmenthema interdisziplinär zu erweitern und zu vertiefen sind. So spielt der Salzburger Hof des Bischof Pilgrims von Beginn der Mönchsforschung an eine gewisse Rolle, er wird zumindest als relevanter Aspekt erwähnt. Die, wenn man so will, kulturwissenschaftliche Forschung macht das Hofgeschehen – plakativ ausgedrückt – zum Rahmen all dessen, was den Mönch betrifft, ihn prägt, seine Identität verdeckt, wobei gleichzeitig durch den Hof und sein Geschehen aufgedeckt wird, was seine Themen vorgibt und letztendlich dieser Rahmen selbst, der Hof, zum Publikum wird.

Diesen Themen unter der Klammer des Hofes, respektive der Höfe, stellt sich Christian Schneider in seiner Dissertation *Hovezuht. Literarische Hofkultur und höfisches Lebensideal um Herzog Albrecht III. und Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396)*.⁴¹ Im Wechsel von theoretisch begrifflichem Überbau und historischen Settings diskutiert Schneider die verschiedenen Ausformungen von weltlichem und geistlichem Hof. Hier kann nicht näher auf Details der Arbeit eingegangen werden. Es sei nur auf das Fazit bezüglich der Funktion der weltlichen Dichtung des Mönchs am Hofe Pilgrims verwiesen. Schneider resümiert:

In ihrer weltlichen Lyrik erweist die Gesellschaft um Erzbischof Pilgrim von Hofheim ihre Teilhabe am Höfischen. Indem die Liebeslieder auf die literarische Tradition des courtoisen Liebesdiskurses, auf seine Formen, Themen und Motive zurückgreifen, stellt sich die Gesellschaft, die diese Lyrik trägt und ihrer bedient, selbst in die Tradition in einer bestimmten, literarisch vermittelten Form der Courtoise. Das ist eine

41 Christian Schneider, *Hovezuht. Literarische Hofkultur und höfisches Lebensideal um Herzog Albrecht III. von Österreich und Erzbischof Pilgrim II. von Salzburg (1365–1396)*, Heidelberg: Winter 2008 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte o. Zl.).

*Leistung, die geistliche Dichtung nicht vollbringen kann. So dient gewiss auch das weltliche Oeuvre des Mönchs von Salzburg der Funktion, die soziale Zusammengehörigkeit und die Solidarität ihrer Trägerschicht zu untermauern.*⁴²

Ein Werk mit dieser Funktion ist auf Grund der differierenden Struktur an einem weltlichen Hof nicht von Nöten. Dort gilt es anderes qua Kunst zu unterstreichen, wie es Schneider für den Hof Albrechts im Vergleich oder Kontrast zum Salzburger Hof darstellt.

Einen ähnlichen Rahmen, Hof und Kultur, greift ein aktuelles größeres Projekt in Oxford auf, das ich hier zum Abschluss kurz darstellen will. Es nennt sich MALMECC („Music and late Medieval European Court Culture“). Es handelt sich um ein auf fünf Jahre ausgelegtes EU-Projekt (2016/2020) und ist am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Oxford angesiedelt. Es wird von Karl Kügle geleitet und ist ein interdisziplinäres Projekt zwischen Musikwissenschaft, Geschichte und Literaturwissenschaft. Liest man die Projektbeschreibung auf der Homepage, ist die Erinnerung an die Beiträge der Oswald-Tagung zur Zukunft der Mediävistik schnell aufgerufen. Es wird beklagt, dass die bisherige Forschung zum Hof im späten Mittelalter bis jetzt sehr fachspezifisch und national gebunden war. Das Projekt will nun methodisch, medial neu ansetzen und die im Thema Involvierten verknüpfen:

*These „new medievalist“ studies have significantly enhanced our understanding of the cultural meanings of singing, listening, and sound in late medieval times. – AND: MALMECC WILL SYSTEMATICALLY EXPLORE LATE MEDIEVAL COURT Culture across Europe. England, the Low Countries, Abignon [sic], Bohemia, South and Eastern Germany, Salzburg, Savoy and Cyrus has been selected for study [...].*⁴³

Das Projekt organisiert selbst Tagungen und Workshops und nimmt an großen und kleinen Tagungen teil. Mitglieder des Projekts haben in Leeds/UK im Rahmen des International Medieval Congress 2018 eine Sektion organisiert und gestaltet. Publikationen und Qualifikationsarbeiten sind im Entstehen. Dies gilt auch für den Projektmitarbeiter, der speziell den Mönch von Salzburg aus literaturwissenschaftlicher Perspektive in Person und Werk analysiert, David Murray.⁴⁴

42 Ebenda, S. 239.

43 Siehe www.malmecc.eu (28. 2. 2020).

44 Beispiel einer schon veröffentlichten Publikation: David Murray, *Die Übersetzungen des Mönchs von Salzburg als Lieder. Das Fallbeispiel der Mariensequenz ‚Salve mater salvatoris‘ in: Hymnus, Sequenz, Antiphon. Fallstudien zur volkssprachlichen Aneignung liturgischer Lieder im*

Diese Wege werden, auf individueller Ebene und im Projekt-Team, in die Zukunft der Mönchsforschung führen. Es gibt einige Ansätze, die sie auf verschiedene Weise voran bringen könnten. Musik- und Literaturwissenschaft haben sich für Detailanalysen vielfach auf eine bestimmte Auswahl von Liedern und Aspekten konzentriert. Diese Detailanalyse mag methodisch etwas altbacken wirken, aber bleibt doch Voraussetzung für die Implementierung in einen größeren Zusammenhang. Wie für andere Texte und Dichterfiguren auch, besteht immer wieder die Hoffnung, noch neue Urkunden und Dokumente zu finden. Im Salzburger Diözesanarchiv hätte ich angeklopft, aber der Ertrag für die Regierungszeit Pilgrims ist geradezu kläglich und gibt über irgendeinen Aspekt zum Mönch keinerlei Auskunft.

Zum Schluss

Doch bleibt auch nach diesen Betrachtungen der Befund bestehen, dass die Forschung zum Mönch im Umfang weit hinter jener zu anderen Dichterfiguren des hohen, aber auch des späten Mittelalters zurück bleibt. Die Forschungsfragen, die man an die Figur und sein Werk stellt, sind aber jenen anderen durchaus vergleichbar. Und selbst in dieser schmäleren Forschung hat sich das Gesamtbild im Laufe der Dezennien vom Mönch geändert. Als ein von der Forschung zunächst inhaltlich und ästhetisch marginalisierter Dichter-Sänger konnte er Attribute wie „einflussreichster“, „beachtenswertest“ u.v.m. auf sich ziehen. Und von einem scheinbar regionalen Phänomen (was hier nicht weiter diskutiert wurde) konnte er wichtiger Teil eines europäischen Projektes werden.

In Schriften und Noten. Zur textuellen Rezeption des Mönchs von Salzburg in der Musikgeschichte Salzburgs

Früh ging Salzburg ‚seines Mönchs‘ verlustig. Geradezu paradigmatisch mutet es an, dass eine der bedeutendsten Handschriften mit einschlägigem Repertoire noch während des späten 15. Jahrhunderts aus dem Besitz des Salzburger Goldschmieds Peter Spörl an die Benediktinerabtei Mondsee gelangte. Dieser Codex, heute Mondsee-Wiener Liederhandschrift genannt und in der Forschung als „Handschrift D“ bezeichnet, enthält 24 geistliche und 56 weltliche Lieder des Mönchs von Salzburg. Mehr noch entfernte sich die kostbare Quelle von Salzburg, als sie nach Aufhebung des Klosters Mondsee 1795 den Beständen des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg und später als Codex 2856 jenen der Österreichischen Nationalbibliothek eingliedert wurde.¹ Mitnichten handelt es sich dabei um ein Einzelschicksal. Denn unter den 83 bzw. 31 im Rahmen der umfangreichen Studien zu den geistlichen² bzw. weltlichen³ Liedern des Mönchs erfassten und ausgewerteten Handschriften findet sich nur eine einzige, die in Salzburg überliefert ist.⁴

Mit der Veröffentlichung der Mondsee-Wiener Liederhandschrift kurz vor 1900 durch den Germanisten Friedrich Arnold Mayer (1862–1926) und den Musikwissenschaftler Heinrich Rietsch (1860–1927)⁵ – beide dazumal in Wien tätig – begann die Mönchsforschung Fuß zu fassen, was aber – nicht zuletzt

1 Rudolf Flotzinger, *Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mondsee-Wiener_Liederhandschrift.xml (19. 4. 2020).

2 Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin / New York: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51), S. 34–99.

3 Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Text und Melodien*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters* 114), S. 54–134.

4 Universitätsbibliothek Salzburg, M III 3; Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 2), Nr. 71, S. 85.

5 Friedrich A. Mayer / Heinrich Rietsch, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Literatur- und Musikgeschichte nebst den zugehörigen*

aufgrund der fehlenden wissenschaftlichen Infrastruktur – in Salzburg für lange Zeit ohne weitere Resonanz blieb. Erst ein gutes Jahrzehnt nach Wiedergründung der Salzburger Universität konnte das Themenfeld mit germanistischen Initiativen und Studien von Franz Viktor Spechtler und Ulrich Müller aufgegriffen werden und führte zu künstlerischen Impulsen, die eng mit den Gruppen Bärengässlin und Dulamans Vrödenton (aus der das Ensemble Harmonia Variabilis hervorgegangen ist) verbunden sind.⁶ Aus meiner Studienzeit meine ich mich zu erinnern, dass diese durchaus nachhaltige Resonanz damals, in den 1980er Jahren, von musikwissenschaftlicher Seite insofern kritisch beäugt wurde, als man sich in Bezug auf die musikalische Realisierung gerne eine interdisziplinäre Zusammenarbeit gewünscht hätte. Monographische musikwissenschaftliche Studien blieben allerdings aus; noch die 2005 publizierte *Salzburger Musikgeschichte* scheint mir den Mönch mehr zu streifen als seiner Bedeutung engagiert nachzuspüren.⁷ Es kam aber mit der – in ihren Anfängen dem Musikwissenschaftlichen Institut nahestehenden – Salzburger Virgilschola zu einer verstärkten Pflege des geistlichen Liedguts des Mönchs.

Waren es Michael Korth und Johannes Heimrath, die den Grundstein dieser künstlerischen Entfaltung legten, trugen später insbesondere Thomas Schallböck und Stefan Engels – die beide mit Beiträgen im vorliegenden Band vertreten sind – wesentlich dazu bei und sind mit ihren Ensembles nach wie vor aktiv am lebendigen Erhalt des mönchschen Œuvres beteiligt. Eine Spurenlese zeigt jedoch auf, dass das Werk des Mönchs von Salzburg kompositorisch bereits zuvor, aber auch in letzter Zeit örtlich Nachhall gezeitigt hat. Zur Abrundung der Einblicke, die diese Anthologie zum Interpretationsprofil des Mönchs gewährt, seien diese Bestrebungen zusammengefasst.

Ein wenig gilt es auszuholen. Denn es war der aus Braunau am Inn stammende Bibliothekar und Musikwissenschaftler Constantin Schneider (1889–1945), der in Salzburg das Gymnasium besucht und danach eine Zeit lang als Offizier gedient hatte, der das Werk des Mönchs aus dem lokalen Dornröschenschlaf weckte.⁸ In diversen Studien zur Salzburger Musikgeschichte, darunter der

Texten aus der Handschrift und mit Anmerkungen, Berlin: Mayer & Müller 1894 bzw. 1896 (Abhandlungen, Texte und Anmerkungen) (*Sonderausgabe der Acta Germanica* III.4 und IV).

6 Vgl. dazu den Beitrag von Siegrid Schmidt im vorliegenden Band.

7 *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Pustet 2005. Nur den weltlichen Liedern des Mönchs ist darin ein eigener Beitrag gewidmet: Lorenz Welker, *Weltliche Musik an den Höfen der Erzbischöfe Eberhard II. (1200–1246)*, S. 71–87.

8 Zu Constantin Schneider siehe https://www.sn.at/wiki/Constantin_Schneider (19. 4. 2020) sowie Thomas Hochradner / Hubert Reitterer, *Constantin Schneider*, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, 49. Lieferung, Wien 1993, S. 373.

Vorbereitung zweier Ausstellungen, die 1925 und 1928 in Salzburg stattfanden⁹, sowie seiner 1935 veröffentlichten *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart* setzte sich Schneider, und zwar mehr als nur cursorisch, mit der Überlieferung der mönchschen Lieder auseinander. Zum geistlichen Liedgut schildert er, wohl nach den in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Quellen¹⁰, die Gattungspalette. Er weist auf die Übertragungspraxis ins Deutsche ebenso hin wie auf Besonderheiten wie das „Goldene Alphabet“ und das „Kindelwiegenlied“, dessen Aufführungspraxis er anhand einer Münchener Quelle näher schildert und das er als „treffliches Beispiel für die Übergangszeit und den Kampf, der sich zwischen Kunst= und Volksmusik, zwischen Dur=, Moll= und den alten Kirchentönen abspielte“ bezeichnet.¹¹

Für das weltlichen Schaffen des Mönchs wird entschieden mehr Platz aufgewendet.¹² Wiederum ist Schneider, gemessen am damaligen Stand, auf der Höhe der Zeit informiert. Er bringt die Identitätsproblematik ein und urteilt dann: „Mit einem undurchdringlichen Schleier des Geheimnisses ist seine Persönlichkeit heute noch umhüllt, aber ewig frisch erscheinen seine Lieder in ihrer vollendeten Übereinstimmung von Wort und Weise, in der Innigkeit ihrer Texte und dem Wohllaut der Melodien. Sie gehören zu den kostbarsten Schätzen mittelalterlicher Liebeslyrik.“¹³ Während Schneiders Darstellung einesteils dem heutigen Stand der Forschung in Manchem nicht mehr entspricht und die von ihm konstatierte Ähnlichkeit des Mönchs mit Wolfgang Amadé Mozart – der gleich dem Mönch alle Bestrebungen [seiner Zeit] „auf musikalischem Gebiet [...] wie in einem Brennpunkt zu sammeln weiß und ganz persönlich ausgestaltet“ – gewagt anmutet¹⁴, bietet sie andernteils erstaunlich viele Hinweise zur Interpretation der Lieder, indem Schneider dazu die Randbemerkungen der Mondsee-Wiener Liederhandschrift entsprechend auswertet.¹⁵ Noch überraschender ist eine weitblickende Diversifizierung des Repertoires:

9 Constantin Schneider, *Die Musikausstellung in Salzburg*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26), Oktober, S. 34–38: 36; ders., *Musikausstellung im Salzburger Dom veranstaltet vom Dommusikverein Salzburg anlässlich des 300jährigen Jubiläums des Salzburger Domes*, [Salzburg: Pustet 1928], S. 9. Beide Male wird der Mönch von Salzburg nur mit seinen weltlichen Liedern dokumentiert.

10 Dies lässt sich anhand der von Schneider gebotenen Notenbeispiele erschließen. Vgl. dazu aber auch ebenda, S. 234, Anm. 5, aus der eine deutlich umfassendere Kenntnis der Handschriftenlage hervorgeht.

11 Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg: Kiesel 1935, S. 24.

12 Ebenda, S. 35–39.

13 Ebenda, S. 35f.

14 Ebenda, S. 36.

15 Ebenda, S. 37f.

Es ist das vierfache Arbeitsfeld mittelalterlicher Musik, das ‚der Mönch‘ bearbeitet: die geistliche Musik im Kunstgesang, der mit dem gregorianischen Choral zusammenhängt, und die religiöse Musik des Volkes, die er durch die Verdeutschung von lateinischen Hymnen und ihre musikalische Bearbeitung fördert. Die weltliche Musik bereichert er durch seine volkstümlichen, manchmal auch ins Bäuerisch=Derbe ausartenden Lieder, die völlig an die heimische Scholle gebunden sind¹⁶, in musikalischem Sinn die einfache, noch dem primitiven Tanzlied nahe Form des Strophenliedes und die dem Volksempfinden am nächsten stehende Dur= und Molltonalität wahren; im Gegensatz zu diesen wendet er in seinen höfischen Kunstliedern die komplizierte, aber oft noch recht ungefüge, durchkomponierte Form an und behält die alten Kirchentonalarten bei.¹⁷

Zu dieser ambitionierten Aufschlüsselung gesellt sich aber eine gewisse – vermutlich im Anschluss an das damalige Fachurteil getroffene – Abschätzbarkeit, denn der Mönch „zeigt [...] in der Verkünstelung [...] schon bedenkliche Entartungsmerkmale“. Indem „sein Stil [...] die beiden Endpunkte mittelalterlicher Musikentwicklung“ andeute, schimmert zudem ein anthropoides Denken von Aufleuchten, Blüte und Verfall als Verlaufsprinzip der Musikgeschichte durch, dessen kollektive Variante die Gefahr der Instrumentalisierung als Evolutionismus in sich birgt.¹⁸ Nichtsdestotrotz ist den Ausführungen von Schneider eine Bewusstmachung für das Werk des Mönchs zu danken, die seinen Aufgriff für musikgeschichtlich Interessierte reizvoll machen sollte.

Dazu zählte nun fraglos Bernhard Paumgartner (1887–1971), seit 1917 Direktor des Konservatoriums Mozarteum und in seinem Selbstverständnis Künstler und Musikwissenschaftler zugleich. In seinem beschaulichen, *Salzburg* betitelten Buch setzt er dem Mönch geradezu ein literarisches Denkmal: „Aus dem namenlosen Gefolge des Erzbischofs [Pilgrim II.], inmitten so herrlich gesteigerten Lebens, hebt sich plötzlich eine große, geheimnisvolle Persönlichkeit ins Licht der Unsterblichkeit. Wir kennen nicht einmal seinen Namen.“¹⁹ Sodann gerät Paumgartner ins Schwelgen:

16 Eventuell deutet sich in dieser Wortwahl die politische Gesinnung Schneiders an. Er wurde 1933 Mitglied der NSDAP, nach dem Anschluss 1938 unterrichtete er Musikgeschichte an der Wiener Musikakademie. Schneider starb im Dezember 1945.

17 Vgl. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg* (wie Anm. 11), S. 36.

18 Ebenda.

19 Bernhard Paumgartner, *Salzburg*, Wien / Leipzig: Fiba, S. 92, bzw. Salzburg: Residenz 1966, S. 279. Die Identität des Mönchs mit Erzbischof Pilgrim wird seitens der Mönchsforschung heute nahezu übereinstimmend verneint. Vgl. dazu die Darstellung bei Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 2), S. 18–25, die im Weiteren größtenteils bindend blieb.

In einer Zeit, wo sich die Sprache an der Schwelle vom Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen arg verwirrt hatte und die höfische Kunst des Minnesangs fast schon gestorben war, erstand ihr noch einmal ein großer Dichter. Vielleicht der erste, der nach Jahrhunderten wieder ganz erdhaft zu sprechen und zu singen verstand. Wunderbar ist die Schönheit und Kraft der einfachsten Melodie in den Liedern des Mönchs. Zum erstenmal in der Geschichte der Musik wird hier aus einem poetisch erschauten Bilde der Keim zu musikalischer Gestaltung geboren. Die ganz Süßigkeit der frühen deutschen Volkslieder ist in den schlichten Weisen eingefangen. Manche erstehen aus einfachen Dreiklangstönen zu unbeschreiblichem Ausdruck. Seine Kunst steht am Beginn einer neuen Zeit, wie sie am Beginn der neuen deutschen Sprache und am Beginn einer großartigen Entwicklung der polyphonen Musik steht.²⁰

Paumgartner, dem seit jeher begeisterten Mozart-Interpreten, lag noch eine euphorische Schlussfolgerung am Herzen: „Wenn wir in dem schönen Bläser-Incipient des „Taghorn-Liedes“ [...] kühn die Jahrhunderte überfliegen, landen unsere Gedanken genau zu Füßen des Allegro-Beginns der berühmten Es-dur-Symphonie von Mozart. Ein Salzburger Wunder? – Aber es läßt sich nicht hinwegleugnen. Man vergleiche nur Noten und Wesen der beiden Themen!“²¹ Inwieweit auch immer man einer solchen Übereinstimmung zuzustimmen vermag: Jedenfalls verliert der Autor die Kontextualisierung des beobachteten Phänomens aus dem Blick und es liegt nicht fern, den Wunsch als Vater des Gedankens herauszulesen.

Doch unbenommen fußte Paumgartners Einschätzung auf einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem mönchschen Schaffen, die 1922 in die Edition von zwölf Liedern im Rahmen des dritten Bandes der Ausgabe *Das Taghorn* gemündet hatte. Die insgesamt dreibändige Publikation umfasst weltliche Lieder des Minnesangs von Walther von der Vogelweide bis Oswald von Wolkenstein; Alfred Rottauscher hatte die Übertragung aus dem Mittelhochdeutschen und den literaturgeschichtlichen Kommentar zu den Liedern besorgt, Paumgartner zeichnete für die musikalische Einrichtung für eine Singstimme und begleitenden Klaviersatz verantwortlich (vgl. Abb. 1).²² Dieses aus heutiger Sicht ‚mutige‘ Vorgehen – man könnte es auch avancierte

20 Vgl. Paumgartner, *Salzburg* (wie Anm. 19), 2. Auflage, S. 280; in der Erstauflage, nur leicht abweichend, S. 93.

21 Ebenda.

22 *Das Taghorn. Dichtungen und Melodien des bayrisch-österreichischen Minnesangs. Eine Neuausgabe der alten Weisen für die künstlerische Wiedergabe in unserer Zeit*, 3 Bände, hg. v. Alfred Rottauscher, Musikalischer Teil [Bd. 3: *Die Sangesweisen*] von Bernhard Paumgartner, Wien: Stephenson 1922.

Tonsatzübung nennen – darf nicht restaurativ genannt werden, wiewohl es sich auch nicht als Ausdruck künstlerischen Gestaltungswillens betrachten lässt.²³ Die Lieder des Mönchs werden schlichtweg ‚praktisch‘ eingerichtet, durchaus mit Bedacht auf textlich geschlossene Phrasen, aber ohne jeden Anflug von Historizität wie auch fern jeder Artifizialität.

Wohl in unmittelbarem Konnex zu dieser Anthologie schuf Paumgartner eine Instrumentierung seines Satzes zu *Das taghorn* des Mönchs für ein Kammerorchester, der aufgrund der zahlreich darin notierten Spielanweisungen durchaus der Rang einer Bearbeitung zukommt (vgl. Abb. 2). Geschickt nützt Paumgartner den Hornruf des Anfangs, ehe sich „schwebend, immer mit zartestem Ausdruck“ eine äußerst gefühlsbetont angelegte, emotionalisierende Klangszene entfaltet. Ohne dem Komponisten nahetreten zu wollen, dürfte er sich hier dem Können und Geschmack des damaligen Salzburger Musiklebens angepasst haben.

Viktor Keldorfers *Klingendes Salzburg* erschien 1951; es ist eines jener zahlreichen Bücher, die in den Nachkriegsjahrzehnten fachliches Wissen über leichte Lesbarkeit an ein breites Publikum zu vermitteln trachteten, unter Inkaufnahme so mancher Inkorrektheit und euphemistischer Einschätzung. Umso erstaunlicher, dass auch Keldorfer Erzbischof Pilgrim und den Mönch nicht zu einer Figur verschmilzt.²⁴ Das Notat der Mondsee-Wiener Liederhandschrift aber nimmt er für bare Münze (siehe Abb. 3) und kommentiert zu seinem Beispiel, dem Beginn der Übertragung der „Mariensequenz“ *Lauda Sion* in die deutsche Sprache durch den Mönch: „Die Schönheit der Dichtung leidet sichtlich unter dem Zwang der gegebenen Form.“²⁵

Unter den Salzburger Autoren ist überdies Eberhard Preußner (1899–1964) zu nennen, 1939 als Geschäftsführender Direktor an die damalige „Reichshochschule für Musik Mozarteum“ berufen, nach 1945 wie vor dem Zweiten Weltkrieg als Dozent und Verfasser zahlreicher Schriften zur Musikpädagogik und Musikgeschichte tätig, ehe er 1959 Bernhard Paumgartner als Präsident der inzwischen „Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum“

23 Vgl. dazu den Beitrag von Walter Kurt Kreyszig im vorliegenden Band, dort bes. S. 116f.

24 Viktor Keldorfer, *Klingendes Salzburg. Kleine Musikgeschichte der Mozart-Stadt*, Zürich / Leipzig / Wien: Amalthea 1951, S. 20. Das Buch wurde 1979 im selben Verlag ein zweites Mal aufgelegt.

25 Ebenda, S. 21.

20. Die zwei Rosen.

Mönch von Salzburg.

Ruhig, fließend.

Ich hab in ei-nem Gar-ten ge-se-hen zwei Ro-sen gar in

lich-tem Schein. Ich sprech: „Für wahr, ihr lichte Pre-hen hat wohl durchfreut das Herze

mein!“ Zuderein, geht nur ein, „Ahl!“ der

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

an-de-ren muss ich ge-steh'n: wurd' mir von ihr ein freundlich „Ja,“ wär
 mir wohl und nimmer weh. Wurd
 mir der Ro-sen ein Krän-ze-lein, da-run-ter wurd ich nim-mer grau.
 Sie durch-freut das Herze mein, in ihrem Dienst so bin ich froh!

Abb. 1: Mönch von Salzburg, *Die zwei Rosen*, in der Einrichtung für eine Singstimme und Klavierbegleitung von Bernhard Paumgartner; aus: *Das Taghorn*, Wien: Stephenson 1922, Bd. 3: *Die Sangesweisen*, S. 36f.

Mariensequenz des „Mönch von Salzburg“

Plum ge-czartet, ros an doren, frucht ans al-ler frucht er - ko - ran,
 Ye und ye in Got ge - pil - det, sein ge - nad sich dir nye wil - det.

heil - sam al - ler christen - hait, Lob - lich ward du pey den sa - chen,
 Go - tes mue - ker, kew - sehe maid. Got dem slangen hat verspro - chen,

da got al - le ding wolt ma - - chen durch den sun, den du ge - pord.
 sein haupt wurd von dir zer - pro - - chen, dem dein trit noch tuet beswerd.

Beginn einer deutschen „Mariensequenz“ (Melodie der Fronleichnamsssequenz „Lauda Sion“).

Abb. 3: Beginn der Übertragung der „Mariensequenz“ *Lauda Sion* in die deutsche Sprache durch den Mönch von Salzburg; aus: Viktor Keldorfer, *Klingendes Salzburg. Kleine Musikgeschichte der Mozart-Stadt*, Zürich / Leipzig / Wien: Amalthea 1951, S. 20

nachfolgte.²⁶ In seiner *Musikgeschichte des Abendlandes* wird dem Mönch nur eine Miszelle gewährt, die sich im Wesentlichen auf die Rezeption von Schneiders Mitteilungen gründen könnte.²⁷ Interessant ist die Schwerpunktsetzung, denn es heißt, „einer der Benediktinermönche, Hermann, der als Mönch von Salzburg in der Geschichte weiterlebt, [habe] besonderen Gefallen am Höfischen, am Weltlichen, am Deutschen“ gefunden, der „die weltlichsten Lieder, die wohl je ein Mönch geschaffen hat“, hervorgebracht habe.²⁸ Gleich Schneiders wendet sich Preußner, freilich in aller Kürze, Fragen der Interpretation zu und hebt dabei die Mehrstimmigkeit im Lieder-Corpus des Mönchs hervor, „allerdings eine der einfachsten Art, die sich sicherlich vom volkstümlichen Salzburger Gebrauch herleitete“.²⁹

26 Ausführlich zu Eberhard Preußner siehe Eberhard Preußner (1899–1964). *Musikhistoriker, Musikpädagoge, Präsident*, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2011 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte 1*, zugleich *Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 2*), für eine Kurzbiographie Preußners siehe S. 258f.

27 Eberhard Preußner, *Musikgeschichte des Abendlandes. Eine Betrachtung für den Musikliebhaber*, Wien: Brüder Hollinek 1958, S. 56f.

28 Ebenda, S. 56.

29 Ebenda, wobei für das „sicherlich“ im Weiteren kein Nachweis erbracht wird.

Danach sind die Befassung mit dem Œuvre des Mönchs und Studien über sein Schaffen in Salzburg hauptsächlich von Cesar Bresgen (1913–1988) getragen worden, der 1939 als Leiter der Musikschule für Jugend und Volk an die Reichshochschule für Musik Mozarteum berufen wurde und sich bereits in den Anfängen seines Wirkens in Salzburg³⁰ mit Liedern des Mönchs auseinanderzusetzen begonnen hatte. Einblicke, die offenkundig einen bleibenden Eindruck hinterließen, denn Bresgen hat sich von da weg in Kompositionen wie Schriften immer wieder mit Liedern des Mönchs beschäftigt. „Feinsinnig“ und „sprachgewaltig“ sei dieser Autor gewesen, neben seinem Verdienst „als erster lateinische Hymnen und andere Gesänge der deutschen Sprache zugänglich gemacht“ zu haben gebe es „auch ganz subtile Eigenschöpfungen musikalischer und sprachlicher Art“, sodass „hier [...] eine in ihrer Bedeutung noch nicht genügend erkannte salzburgische Eigenwelt“ bestünde.³¹

Nicht überraschend also, dass sich zahlreiche Tagebucheinträge finden, die auf den Mönch Bezug nehmen, und Bresgen auch etliche Werkpläne rund um seine faszinierend ungreifbare Gestalt schmiedete.³² Es ist kein Einzelfall; Biographien legendenhafter Prägung aus Spätmittelalter und Renaissance haben den Komponisten wiederholt angeregt, beispielsweise, als er 1951 ein szenisches Oratorium über Oswald von Wolkenstein abschloss³³, und später unter anderem auch in seiner Bezugnahme auf Arcimboldo und Paracelsus³⁴. Ein szenisches Projekt *Die Visionen des Mönch von Salzburg*, gedacht als Oratorium für Solostimmen, Tänzer, gemischten Chor und großes Orchester „nach

30 Diese Anfänge werden kontrovers beurteilt. Einesteils komponierte Bresgen damals im Sinne der Musikpolitik des nationalsozialistischen Regimes, insbesondere zahlreiche Kantaten für die Musikpflege der Hitlerjugend, er war aber andernteils nicht Mitglied der NSDAP und stand Zeugen der Nachwelt zufolge stets für eine christliche Grundeinstellung ein. Für Weiteres siehe den Tagungsband *Cesar Bresgen. Komponist und Musikpädagoge im Spannungsfeld des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Thomas Hochradner und Thomas Nußbaumer, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2005 (*Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge* 59).

31 Alle Zitate nach Cesar Bresgen, „Ach fasse zu Herzen“. *Ein Beitrag zur Geschichte des geistlichen Volkesliedes im Lande Salzburg*, in: *Volksmusik in Salzburg. VII. Landes-Symposium am 4. Oktober 1986* [Bericht], hg. v. Eberhard Zwink, Salzburg: Landespressebüro 1986 (*Salzburger Diskussionen* 8), S. 21–36: 22.

32 Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Nikolaus Bresgen, der gegenwärtig – soweit es ihm zeitlich möglich ist – das Archiv seines Vaters sichtet.

33 Vgl. Cesar Bresgen, *Das szenische Oratorium*, in: *Zeitschrift für Musik* 113 (1952), Heft Juni, S. 324–326.

34 Vgl. Cesar Bresgen, *Homo omnis creatura. Arcimboldo und Paracelsus – eine Gegenüberstellung aus der Sicht des Künstlers*, in: *Kunst und Wissenschaft um Paracelsus. Vorträge 1982/1983*, Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1984 (*Salzburger Beiträge zur Paracelsusforschung* 23), S. 36–49.

den Originalweisen Hermanns, genannt ‚Der Münch‘, das Bresgen 1950 in Angriff nahm, blieb allerdings unvollendet.³⁵

Nichtsdestotrotz treten zahlreiche Bezüge zu Liedern des Mönchs im Lied- und Chorschaffen Cesar Bresgens offen zutage. Interessant ist dabei, dass der Komponist bewusst „Bearbeitung im eigentlichen Wortsinn, also ein[en] Vorgang, bei welchem das gegebene Material in seiner Primärgestalt erhalten werden soll“ gegen „Verarbeitung, [welche] weit eher den Personalstil des betreffenden Tonsetzers dokumentiert“ auswiegt.³⁶ Ihm selbst lag vor allem Ersteres am Herzen. Mehr noch, Bresgen stellte sich gleichsam bewusst ein in bewährte und zeitenüberdauernde Tradition. In den Notaten der Mondsee-Wiener Liederhandschrift mit ihren verschiedentlichen Andeutungen zu einer mehrstimmigen Ausführung sah er eine Vorstufe der Bearbeitung, Potentiale einer „Modell-Bildung“ bereitgestellt.³⁷

Solcherart ‚Wurzeln‘ eines spielerischen Umgangs mit dem Material sind es, die über Lernzirkel in Praktiken der Improvisation münden und für Bresgen zum Ausgangspunkt kompositorischer Aktivität werden konnten. Schon in der zweiten Auflage seines Liederbuchs *Fein sein, beinander bleiben* finden sich 1947 zwei Lieder des Mönchs, *Unterschlaf* („Das Kuhhorn“) und *Ich hab in einem Garten gsehn (Rosenlied)* (Abb. 4) in alpenländischer enger Dreistimmigkeit, wie sie seit den 1920er Jahren über die Volksliedpflege ubiquitär geworden war.³⁸ Dass es Bresgen dabei um eine Erneuerung im Liedgut und nicht um eine Authentifizierung der Interpretation zu tun war, zeigt die Legende zum *Rosenlied*: „Worte und Weise von C. Bresgen der heutigen Verständlichkeit angepaßt.“

Für dasselbe Lied, nun *Rosenkränzelein* genannt, schrieb Bresgen für seine *Hochzeitslieder*, die als Kleines Spielheft 16 in der *Salzburger Musikbücherei* erschienen, wenig später einen Satz für drei Frauenstimmen bzw. Frauenchor (Abb. 5).³⁹ Gegenüber dem *Rosenlied* treten darin in allen drei Stimmen mehr und weniger

35 Aus den Aufzeichnungen des Verfassers über Cesar Bresgen.

36 Cesar Bresgen, *Das Volkslied und seine Bearbeitung*, in: *Beiträge zur Österreichischen Volksliedkunde*, Graz: Steiermärkische Landesdruckerei 1967, S. 77–89: 77f.

37 Ebenda, S. 84.

38 *Fein sein, beinander bleiben. Alpenländische Volkslieder aus Österreich*, hg. v. Cesar Bresgen, Salzburg: Otto Müller 1947, S. 33f. und S. 80. Das Liederbuch ist Nachfolger einer in der Zeit des Nationalsozialismus erschienenen ersten Auflage, die noch kein Liedgut des Mönchs, wohl aber Lieder mit religiösen Bezügen enthält.

39 *Hochzeitslieder. Alte Weisen aus Österreich zumeist im „Volksatz“ gesetzt für drei Frauenstimmen (Chor) von Cesar Bresgen*, Salzburg: Otto Müller o. J. [1949] (*Salzburger Musikbücherei*, Kleine Spielhefte 16), S. 3.

Ich hab in einem Garten gsehn (Rosenlied)

Ich hab in ei-nem Gar-ten gsehn zwoi
Ro-sen gar in lich-tem Glanz.
Ich sprech für-wahr: ihr leuch-tend Blühn hat
mit durch-freut das Her-ze ganz-ganz.

Würd mir der Hofn ein Kränzleln,
darunter würd ich nimmer grau.
Wie sie durchfreut das Herze mein,
so bring es Glück der liebsten Grau. 4

Salzburg, 14. Jh. Durch „Münch von Salzburg“ i. d. Monbseer Liebeshandschrift.
Worte und Weise von C. Bresgen der heutigen Verständlichkeit angepaßt.

80

Zwoa schneeweiße Zäuberl

Zwoa schneeweiß, sei Zäuberl, a-
Man-berl und a Wei-berl, müaßn gern an-sand
habn, weils eahn-be Ne-stel zamm-tragn.

Zwoa schneeweiße Zäuberl flücht drohm auf an Bam,
und i schau eahn grad zua, was eahnbe Schnabel gweßt habn.

Zwoa schneeweiße Zäuberl flücht her übers Haus,
und der Bua, der dir btschaffn is, der flücht dir net aus.

Zwoa schneeweiße Zäuberl flücht wohl übers Tal;
magst mi stahn oder nit, Bua, du hast frische Wabl!

Zwoa schneeweiße Zäuberl flücht allweil höcha,
und hiaz han i mein Ditrndl ihr Falschheit gseha.

Pongau. Sommergut D. Eberhard und F. Keiser. Weise sehr alt. Wird
im Pongau auch zum Zert „Se die Almblüttn mei Häusei“ häufig
gesungen. 81

Abb. 4: *Ich hab in einem Garten gsehn (Rosenlied)* des Mönchs von Salzburg im dreistimmigen Satz von Cesar Bresgen; aus: *Fein sein, beinander bleiben. Alpenländische Volkslieder aus Österreich*, hg. v. Cesar Bresgen, Salzburg: Müller 1947, S. 80

Veränderungen auf, insbesondere wird die Mittelstimme deutlich stärker in Stufenbewegung geführt. Mit dem Wechsel der Zielgruppe war also offenkundig ein höherer Anspruch an Bearbeitung wie Ausführung verbunden.

Mit dem *Chorbuch des Münch* legte Bresgen dann 1960 eine Sammlung von Liedern im drei- bis fünfstimmigen Satz a cappella oder mit zwei Instrumentalstimmen ad libitum nach.⁴⁰ Der „Chorzyklus nach den Originalweisen des Hermann von Salzburg“ beruht auf einer Fassung, die der Komponist ein Jahr zuvor in einem Konzert von Radio Bremen zur Uraufführung gebracht hatte. Im Vergleich zu den beiden Sätzen in *Fein sein, beinander bleiben* und zum *Rosenkränzelein* aus den *Hochzeitsliedern* legt Bresgen diesmal deutlich mehr Gewicht auf eine satztechnisch perfektionierte Durchwirkung der musikalischen Faktur, aber mehr noch: In seinem Sinne handelt es sich nicht um ‚Be-‘, sondern um ‚Verarbeitung‘ des Ausgangsmaterials. Die „Originalweise“ bleibt stehen (von Satz zu Satz wechselt die sie tragende Stimme), wird

40 *Chorbuch des Münch. Chorzyklus nach den Originalweisen des Hermann von Salzburg, genannt „Der Münch“ (um 1380)*, 2 Hefte, Frankfurt a. M.: Peters 1960.

Rosenkränzelein
(Worte und Weise: Mönch von Salzburg, 14. Jahrhundert, Fassung: Cesar Bresgen)

Fließend



1. Ich hab in ei nem Gar-ten gsehn zwei Ro-sen gar in lich-tem Glanz. Ich sprech für-wahr: ihr
2. Würd mir der Ro-sen ein Krän-ze-lein, dar-un-ter würd ich nim-mer grau; wie sie er-freut das

leuch- tend Blüthn hat mir er-freut das Her- ze ganz. Ich- ze ganz.
Her- ze mein, so bring es Glück der Lieb- -sten Frau, wie- -sten Frau.

leuch- tend Blüthn hat mir er-freut das Her- ze ganz. Ich- ze ganz.
Her- ze mein, so bring es Glück der Lieb- -sten Frau, wie- -sten Frau.

Abb. 5: *Rosenkränzelein* des Mönchs von Salzburg im dreistimmigen Satz von Cesar Bresgen; aus: *Hochzeitslieder. Alte Weisen aus Österreich zumeist im „Volksatz“ gesetzt für drei Frauenstimmen (Chor) von Cesar Bresgen*, Salzburg: Müller o. J. [1949] (Salzburger Musikbücherei, Kleine Spielhefte 16), S. 3

aber mit einem motettischen Satz unter- oder überlegt und so gleichermaßen kommentiert (vgl. den Beginn von *Mein hort, ich muß mich von dir scheiden*, Abb. 6). So öffnet sich eine Ebene rhythmischer, melodischer wie harmonischer Semantik, wogegen der Komponist den originalen Wortlaut bewusst beibehält: „An den Texten wurde nichts geändert, zumal jeglicher Eingriff die untrennbare Einheit von Wort und Ton zerstört“.⁴¹

Im Rahmen eines spät entstandenen Beitrags über Marienlieder im Salzburgerischen kam Bresgen 1983 ein letztes Mal, wengleich eher beiläufig, auf Schöpfungen des Mönchs zu sprechen.⁴² Interessant ist aber die Abbildung eines autographen Blattes (Abb. 7), das eine bresgensche „Übertragung“ des Liedes *Ich grüess dich gerne* enthält und einen subtilen Umgang mit der Originalgestalt, der Vorlage aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift erkennbar werden lässt.⁴³ Aufgezeichnet ist die einstimmige Melodie, sorgsam textnah

41 Ebenda, Vorwort, ohne Seitenzahl.

42 Cesar Bresgen, *Die Tradition der Marienlieder vom „Mönch von Salzburg“ bis zur „Lackner-Handschrift“ im Salzburger Raum*, in: *Marienlob. Ursprung – Quellen – Tradition – Interpretation*, hg. v. Fritz Markmiller, Dingolfing: im Selbstverlag 1983 (*Niederbayerische Blätter für Volksmusik* 1), S. 79–87.

43 Ebenda, S. 82.

Mein hort, ich muß mich von dir scheiden

Cesar Bresgen, 1957

Bewegt **Originalweise**

Sopran (Solo) Mein hort, ich muß mich von dir

Sopran *p*
O, o,

Alt *p*
O, o, mein

Tenor *pp*
O, o,

Baß *pp*
O, o, o,

schei-den, gott geb dir ge-lück zu dei-ner fahrt.

o,

hort, o,

mein hort, mein hort, o,

mein hort, mein hort, o,

Abb. 6: *Mein hort, ich muß mich von dir scheiden* des Mönchs von Salzburg im fünfstimmigen Satz von Cesar Bresgen, Beginn; aus: *Chorbuch des Münch. Chorzyklus nach den Originalweisen des Hermann von Salzburg, genannt „Der Münch“ (um 1380)*, Frankfurt a. M.: Peters 1960, Heft 1, S. 7; © 1960 by C. F. Peters Leipzig

1) Ich grüß dich gerne (Mönch von Salzburg) Vollzug: C. Bresgen

Sänger
(fröhlich flüchelnd) Ich grüß dich gerne, meeres sterne, lu-cerne, aller knisten-haite, zu gott uns pelaitte.

Freu dich, Gottes por-te, du, der väter wör-te ge-öffent und be-schlossen. Du bracht uns den

Wah)ren Gottes schein, den hat dein keuscher leib liebleich be-schlossen.

Ma-ri-a, dein e(h)-re ziert den himmel sel(h)-re, au-serwelte klare sunne, schön als der mon,

himmelfar. die dich minnen be-wa(h)r deiner ge-näde ein wunne.

Maria gu-te, edle Jesse blüende ru-te, mandel-reis, du hast den preis in

aller weis be-jaget, du mueten und mä-get. von Anfang bis Ende Chor nicht ändern!

Abb. 7: *Ich grüß dich gerne* des Mönchs von Salzburg in der Übertragung von Cesar Bresgen; aus: Cesar Bresgen, *Die Tradition der Marienlieder vom „Mönch von Salzburg“ bis zur „Lackner-Handschrift“ im Salzburger Raum*, in: *Marienlob. Ursprung – Quellen – Tradition – Interpretation*, hg. v. Fritz Markmiller, Dingolfing: im Selbstverlag 1983 (*Niederbayerische Blätter für Volksmusik* 1), S. 82

rhythmisiert durch den Wechsel von geradem und ungeradem Takt, unter Einschluss gelegentlicher Triolenbildung. Wo es ihm geraten schien, ergänzte Bresgen im Text einzelne Buchstaben, stets durch Klammern gekennzeichnet. Unterlegt wird nur ein Bordun. Mit diesem Blatt macht der Komponist auf schlagende Weise deutlich, wo er die Substanzialität des Liedes, letztlich die musikgeschichtliche Bedeutung des Mönchs verortete.

Michael Korth, Johannes Heimrath und zuletzt auch Stefan Engels⁴⁴ zählten zu den Schülern von Cesar Bresgen an der damaligen Akademie, heute Universität für Musik und darstellende Kunst Mozarteum. Zu Beginn der 1980er Jahre, als sich eine enge Zusammenarbeit mit dem damaligen Chorleiter der Musikfreunde Laufen, Rolf Kraus ergab, begleitete Bresgen noch die Erarbeitung des *Ordo Virtutum* der Hildegard von Bingen durch die Salzburger Virgilschola. Auch an einer Schallplatte mit Werken des Mönchs, die

44 E-Mail-Nachrichten von Nikolaus Bresgen vom 7. Mai 2020 sowie Stefan Engels vom 13. Mai 2020 an den Verfasser.

Bresgen seinerzeit initiierte, war die Virgilschola mit zwei Liedern beteiligt, die Bresgen für sie übertragen hatte. Insofern lässt sich von Bresgens Auseinandersetzung mit dem Schaffen des Mönchs eine Linie bis ins gegenwärtige Interpretationsprofil zu dessen Liedern ziehen.

Darüber hinaus haben sich unlängst die Blockflötistin Anne Suse Enßle und der Schlagwerker Philipp Lamprecht in Zusammenarbeit mit der Paul Hofhaymer Gesellschaft in Salzburg den Werken des Mönchs wiederholt angenommen. In einer Reihe von Konzerten wurden von diesen beiden zwischen 2014 und 2019, teils gemeinsam mit weiteren Musikern und Musikerinnen, sämtliche Marienlieder des Mönchs zur Aufführung gebracht.⁴⁵ Es blieb aber nicht bei Bearbeitungen für die Instrumente des Duos und gegebenenfalls weitere Vokalistinnen / Vokalistinnen und Instrumentalisten / Instrumentalistinnen im Sinne einer zeitgemäßen Mittelalter-Interpretation. Bewusst wurde die Verbindung zur zeitgenössischen Musik gesucht und in Zusammenarbeit mit Komponisten wie Bruno Strobl, Herbert Grassl und Hannes Kerschbaumer verwirklicht.⁴⁶ Zur jüngeren Generation von Komponisten, die an diesem Projekt beteiligt waren, gehört Marco Döttlinger, der sein Kompositionsstudium – mit einem zwischenzeitlichen Erasmus-Aufenthalt am Conservatoire de Paris – an der Universität Mozarteum Salzburg abgeschlossen und als Postgraduate Student bei Georg Friedrich Haas in Basel weiter vertieft hat. Derzeit ist er Lektor des Instituts für Neue Musik der Universität Mozarteum; auf seiner institutionellen Homepage ist zu lesen:

Die Hauptaspekte seiner künstlerischen Arbeit liegen bei der Integration computergestützter Verfahren im Bereich zeitgenössischer (Klang-)Kunst bzw. Time Based Arts. Seine Instrumentalkompositionen, Computermusik, elektro-akustische Musik, Klanginstallationen thematisieren häufig micro-zeitliche Veränderungen an der Grenze zwischen Stillstand und Bewegung.

Unter dem Titel „Perspektiven zeitgenössischer KomponistInnen auf das Werk des Mönchs von Salzburg“ hat Marco Döttlinger in einem Vortrag während des Symposions „Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart“ das besondere Interpretationsprofil des Duos Enßle – Lamprecht anhand einer Eigenkomposition erläutert, die eine virtuelle Verfremdungsstrategie zur Grundlage der kompositorischen Gestaltung macht. Spannender könnte man das Œuvre des Mönchs nicht in die Gegenwart tragen.

45 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=k_wKHkqNgFc (20. 4. 2020). Auf YouTube sind noch einige weitere Tracks mit Aufnahmen des Ensembles zu finden.

46 Ebenda.

Walter Kurt Kreyszig

Die weltlichen und geistlichen Werke des Mönchs von Salzburg im Kontext der Mündlichkeit und Schriftlichkeit von Monophonie und Polyphonie

Von der ursprünglichen Aufzeichnung zur späteren Überlieferung seines Repertoires in Handschriften und modernen Ausgaben. Streng rhythmische oder frei rhythmische Interpretation?

*in memoriam Barbara Thornton (1950–1998)*¹

Das Œuvre des Mönchs von Salzburg im Kontext der Entwicklung der Paläographie vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Zur mündlichen Interpretation als Neuanatz

Ähnlich wie die sich vom 12. bis ins 16. Jahrhundert erstreckende schriftliche Überlieferung des Repertoires der Minnesänger, Meistersänger, Troubadours und Trouvères verschiedene Stadien einer durchaus raschen Entfaltung der Notationspraxis beinhaltet – und somit eine parallele Entwicklung zur schriftlichen Überlieferung des gregorianischen Chorals aufzeigt – stehen auch die weltlichen sowie geistlichen Werke des im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts, vermutlich am Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim tätigen Mönchs von Salzburg, „Österreichs größtem Liedtalent des Spätmittelalters“², in einem besonders prekären Verhältnis. Dies betrifft

-
- 1 Als Gründungsmitglied des Ensembles Sequentia (Köln) hat sich Barbara Thornton stets mit der Aufführungspraxis früher Ein- und Mehrstimmigkeit, auch mit Fragen der authentischen rhythmischen Interpretation beschäftigt und dem Autor des vorliegenden Aufsatzes anlässlich eines Konzertes von Sequentia im Winter 1986 an der University of Saskatchewan (Saskatoon, Kanada) dankenswerterweise wertvolle Anregungen vermittelt.
 - 2 Ernst Tittel, *Österreichische Kirchenmusik. Werden, Wachsen, Wirken*, Wien: Herder 1961 (*Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder der Deutschen Sprache* 2), S. 63.

Komposition und Aufzeichnung in ursprünglicher Form³, späterer Überlieferung sowie moderne Übertragung und entsprechende Interpretation.⁴ Jene ursprünglich mit der Mündlichkeit verknüpfte Wortbindung der Notation mit dem Gregorianischen Choral und der frühen weltlichen Musik endet mit der Einführung des Notenliniensystems durch Guido von Arezzo in seinem *Micrologus* (ca. 1020).⁵ Denn entgegen dieser Entwicklung, die eine entscheidende Zäsur in der schriftlichen Überlieferung von Musik zur Folge hat und somit zunehmende Präzision im Notenbild widerspiegelt⁶, trafen die Schreiber bei der Aufzeichnung von Musik im Allgemeinen keine Differenzierung in der Notation von Monophonie und Polyphonie. So folgten sie in der Notation von Monophonie weniger der natürlichen, durch Mündlichkeit ausgewiesenen Textdeklamation als vielmehr den zeitgenössischen, von der Polyphonie beeinflussten musikalischen Konventionen, die verständlicherweise mehr auf die Koordinierung der einzelnen Stimmen im polyphonen Verbund ausgerichtet waren als auf die Widerspiegelung einer zweifelsohne bestehenden mündlichen Praxis.⁷ Diese im Begriff der musikalischen Textkritik verankerte Thematik⁸ wird in Monographien zur Editionstechnik⁹ sowie zur Aufführungspraxis¹⁰,

3 Norbert R. Wolf, *Zur handschriftlichen Überlieferung des „Mönchs von Salzburg“*, in: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 7 (1974), S. 141–155.

4 Franz V. Spechtler, *Probleme einer Ausgabe der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, in: *Kolloquium über Probleme Altgermanistischer Editionen. Marbach am Neckar, 26. und 27. April 1966. Referate und Diskussionsbeiträge*, hg. v. Hugo Kuhn, Karl Stackmann und Dieter Wuttke, Wiesbaden: Steiner 1968 (*Deutsche Forschungsgemeinschaft. Forschungsberichte* 13), S. 133–137.

5 Robert Lug, *Die letzte Bastion der alten Freiheiten. Semi-mensurale Notation und die Verweigerung der Zeitmessung*, in: *Von der Oralität zum Schriftbild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.–13. Jahrhundert)*, hg. v. Matteo Nanni und Kira Henkel, Leiden: Brill / Paderborn: Fink 2020 (*Theorie der musikalischen Schrift* 2), S. 123–152.

6 Beginnend mit der abstrakten alphabetischen Notation, über Neumenschriften in Ab- und Anwesenheit der Notenlinien, in der Mehrstimmigkeit weiter zur Verknüpfung von Buchstaben- und Linienschrift in der Dasia-Notation, über die vormodale und modale Notation – hauptsächlich der *cum litteris* und bisweilen auch der *sine litteris* Notation – sowie über die vorfrankonische, frankonische und post-frankonische Notation bis zur italienischen und französischen Mensuralnotation. Hinsichtlich eines Überblickes, siehe z.B. Manfred H. Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2012 (*Bärenreiter-Studienbücher Musik* 18).

7 Vgl. hierzu Max Haas, *Visualizing Auditory Data in the Middle Ages*, in: *Von der Oralität zum Schriftbild* (wie Anm. 5), S. 189–266.

8 Werner Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg: Triltsch 1953 (*Literarhistorisch-Musikwissenschaftliche Abhandlungen* 11).

9 *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, hg. v. Georg von Dadelsen, Kassel u.a.: Bärenreiter 1967 (*Musikwissenschaftliche Arbeiten* 22).

10 Peter Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988 (*Die Musikwissenschaft*).

wenn überhaupt, nur unzulänglich in Betracht gezogen¹¹ oder bleibt unberücksichtigt¹², demzufolge der vorliegende Beitrag eine empfindliche Lücke schließt. Denn die zur Zeit der Komposition der vielfältigen, nur annähernd datierbaren Werke des Mönchs im Umlauf befindlichen, sowohl im deutschen Sprachraum als auch in einer Reihe von im weiteren Umkreis Salzburgs im 15. Jahrhundert entstandenen musiktheoretischen Traktaten¹³ weit verbreitete *Ars nova*-Notation unterscheidet sich stark von der schriftlichen Überlieferung seines Œuvres im 15. und 16. Jahrhundert. Für die polyphonen Werke sind nämlich die einzelnen Stimmen jeweils nicht als Partitur überliefert, sondern vielmehr in sukzessiver Notation, weshalb die Herausgeberinnen und Herausgeber moderner Ausgaben stets auf ein den Kompositionsprozess nachvollziehendes Koordinieren der einzelnen Stimmen bedacht sein müssen. Dazu geben einzelne anonyme Schreiber – angesichts der bereits fortgeschrittenen kontrapunktischen Anlage – gelegentlich für das Erstellen der Ausgaben bedeutsame Hilfestellungen durch bisweilen schlüssige, vom jeweiligen Schreiber hinzugefügte Indizien, wie etwa das *signum congruentiae*, das auf den Zusammenschluss von einzelnen Stellen an bestimmten Stellen im Werk, vor allem an bedeutsamen Einschnitten in der Polyphonie hinweist. Selbstverständlich sind derartige schriftliche Indizien auch für die ausführenden Musikerinnen und Musiker von damals und heute von größter Bedeutung, vor allem, wenn sie sich bei sie nicht unmittelbar auf moderne Ausgaben berufen, sondern ihre Interpretation unmittelbar anhand von Faksimiles der Originalhandschriften gestalten. Doch gilt es dazu auch nicht-notierte Aspekte mündlicher Tradierungspraxis ins Auge zu fassen. Mündlichkeit und Schriftlichkeit stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander, das sich früh schon anhand der an Wallfahrtswegen entstandenen Überlieferung nachweisen lässt.¹⁴

11 Ewald Jammers, *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen ausserliturgischen Musik des Mittelalters*, Köln: Volk 1975.

12 In der jüngsten Publikation zur Editionspraxis von Musik kommt die weltliche und geistliche Einstimmigkeit (abgesehen von der Gregorianik) nicht zur Betrachtung; siehe *Early Music Editing. Principles, Historiography, Future Directions*, hg. v. Theodor Dumitrescu, Karl Kügler und Marnix van Berchum, Turnhout: Brepols 2013 (*Collection „Építome musical“*).

13 Alexander Rausch, *Mensuraltraktate des Spätmittelalters in Österreichischen Bibliotheken*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters. III*, hg. v. Michael Bernhard, München: Beck 2001 (*Veröffentlichungen der Musiktheoretischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 15*), S. 293–303.

14 Vgl. Friederike Hassauer, *Mobilitätsräume als Medienräume. Der mittelalterliche Jakobsweg zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit*, in: *Mobilität – Raum – Kultur. Erfahrungswandel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Walter Schmitz und Peter Strohschneider, Dresden: Thelem 2005, S. 99–113.

Die Koordination der einzelnen Stimmen basiert letztlich auf einer möglichst fehlerfreien Notation des jeweiligen Schreibers, wodurch im Schriftbild der Polyphonie, was die rhythmische Interpretation betrifft, notwendigerweise relativ wenig Spielraum für die Interpretation geboten wird. Doch lässt sich bei den frühen Notationen von Mehrstimmigkeit, vor allem im Falle der hauptsächlich von Johannes de Garlandia in seiner *De mensurabili musica* (ca. 1240) sowie auch durch Anonymus IV (fl. 1250–1280) eingeführten Modalnotation, in etwas geringerem Maße auch bei der von Franco von Köln in seiner in der *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1250) vorgestellten vorfrankonischen und frankonischen Notation und deren Verteidigung durch Petrus de Cruce¹⁵, und letztlich noch in der im 14. Jahrhundert kursierenden, durch die von Jakobus von Lüttich in seinem *Speculum musicae* (ca. 1330) erläuterten Trecentonotation eine Kontextbezogenheit nicht leugnen, und das nicht zuletzt angesichts der Verbreitung der *Ars nova*-Notation in Italien. Wiewohl sich bereits in den musiktheoretischen Schriften der beiden zuletzt erwähnten Autoren erste Bestrebungen sowie auch konkrete Ansätze zu einer absoluten Notation finden – wie etwa in der Einführung des *punctum divisionis* bei Franco von Köln zur Verdeutlichung der *perfectiones* des *Tactus* sowie der Buchstaben (wie *o* für *octonario*, *q* für *quaternaria*, *s* für *scenario*, etc.) bei Jakobus von Lüttich zwecks visueller Darstellung von Gruppierungen oder Bündelungen kleinerer Notenwerte zu größeren Einheiten innerhalb des *Tactus* oder zur Signifikation des eigentlichen *Tactus* – gelingt erst Philippe de Vitry in seiner bahnbrechenden Abhandlung *Ars Nova* (ca. 1320) mit ihrer weiten Verbreitung der wirkliche Durchbruch zu einer fast absoluten Notation. In diesem Traktat legt de Vitry einerseits die rhythmische Bedeutung der kleineren *figurae*, wie der *minima*, *semiminima*, *fusa* und *semifusa*, mit Einschluss der *alteratio* und *imperfectio* eindeutig fest. Was die größere Werte darstellenden *figurae* der *semibrevis*, *brevis* und *longa* betrifft, stellt de Vitry dagegen ein auf der pythagoreischen Arithmetik fußendes, zwar im Kern traditionelles, in seiner Auslegung aber innovatives System von Proportionen, die sogenannten *quatre prolacions*, vor. Demnach sind die Proportionsverhältnisse in der durch den Begriff des *tempus* ausgewiesenen *brevis*–*semibrevis* Beziehung sowie der durch den Begriff der *prolatio* umrissenen *semibrevis*–*minima* Beziehung bis ins Detail festgelegt. Eine spätere Ausweitung dieses Systems auf die durch den Begriff des *modus* angedeutete Beziehung zwischen *longa* und *brevis* bezieht die erweiterte Kompositionspraxis der im 14. und 15. Jahrhundert in Messen und Motetten auftretenden Isorhythmik und deren unweigerliche Auswirkung

15 Heinz Ristory, *Post-franconische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce-Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Lang 1988 (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36: Musikwissenschaft 26).

auf die Mensuralpraxis mit der rhythmischen Koordinierung der Groß- und Kleintaktigkeit mit ein, wobei das Gesamtsystem nach de Vitry stets von der *divisio perfecta* oder *divisio imperfecta* bestimmt wird.

Dagegen steht beim monophonen Repertoire des Mönchs von Salzburg, was seine mündliche Interpretation wie auch schriftliche Überlieferung betrifft¹⁶, noch die Frage der rhythmischen Auslegung im Vordergrund. Es handelt sich hier um eine Problematik, mit der sich die Forschung sowohl aus der Auseinandersetzung mit weltlicher Einstimmigkeit als auch in der Gregorianik befasst hat und weiterhin beschäftigt – nicht zuletzt anhand eines Repertoires, das gerade in dem als Hochburg der frühmittelalterlichen lateinischen Literatur ausgewiesenen Salzburg¹⁷ durch jene bereits in den in der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Latinus Monacensis Clm 14743 überlieferten *Carmina Salisburgensia* vertreten ist¹⁸ und somit eine Tradition weiterleitet, mit der der Mönch von Salzburg sicherlich vertraut gewesen ist. Das belegen einige seiner weltlichen Lieder und geistlichen Gesänge, worin gerade der Einfluss der oben erwähnten Monophonie öfters deutliche Spuren hinterlassen hat – so etwa im Falle der Solmisationshymne *Ut queant laxis*¹⁹ und deren vom Mönch von Salzburg vorgenommenen Umdichtung in *Das hell aufklimmen deiner diener stimmen* (G 47).²⁰

Die Diskrepanz der Überlieferung, bezüglich der zeitgenössischen schriftlichen Aufzeichnung der Kompositionen und deren späterer Verbreitung (in Anbetracht des Wechsels in der Notation im Zuge einer allmählich fort-

16 Franz V. Spechtler, *Mittelalterliche Liedforschung, Aufzeichnungs- und Aufführungsform der Lieder des Mönchs von Salzburg*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 1 (1980/81), S. 175–184.

17 Fritz Lošek, *Salzburg als Zentrum der frühmittelalterlichen lateinischen Literatur*, in: *Slovenija i sosednje dežele med antiko in karolinsko dobo zacetki slovenske etnogeneze / Slowenien und die Nachbarländer zwischen Antike und Karolingischer Epoche. Anfänge der slowenischen Ethnogenese*, hg. v. Rajko Bratož, 2 Bände, Bd. 2, Ljubljana: Narodni Muzej Slovenije 2000 (*Razprave / Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Razred za Zgodovinske in Družbene Vede* 18,2; *Situla* 39/2), S. 731–748.

18 Lukas Wolfinger, *Die sogenannten „Carmina Salisburgensia“ und der Clm. 14743*, in: *Quellen zur Salzburger Frühgeschichte*, hg. v. Herwig Wolfram, Wien u.a.: Oldenbourg 2006 (*Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 44; *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Ergänzungsband 22), S. 179–261.

19 Nikolaus Henkel, *Neues zum Mönch von Salzburg. Der Johannes-Hymnus des Paulus Diaconus „Ut queant laxis“ deutsch (G 47) im Clm 3686*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 137 (2008), S. 377–386.

20 Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51), S. 351–357.

schreitenden Entwicklung der Paläographie) ist eine Fragestellung, die nicht nur das Œuvre des Mönchs von Salzburg betrifft, sondern auch das seiner Zeitgenossen – wie zum Beispiel das Œuvre des Oswald von Wolkenstein, das sich noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eines nachhaltigen Interesses erfreute. Bezeugt wird dies durch zwei Abschriften der seit 1445 in der Bibliothek Albrechts VI. von Österreich aufbewahrten Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2777: zum einen durch eine vom Germanisten Julius Maximilian Schottky 1817 unternommene Abschrift²¹, die heute allerdings als verschollen gilt²², zum anderen durch eine vom Wiener Antiquariat Franz Goldhann zwischen November 1834 und Februar 1835 angefertigte, in der Handschrift Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, F.B. 2688/1 überlieferte Abschrift.²³ Edition und Interpretation stehen gleichermaßen vor der Aufgabe einer sinnvollen, möglichst zeitgerechten Realisation – insbesondere was die Rhythmik betrifft; umso schwieriger werden Entscheidungen, als den Schreibern bei der Aufzeichnung der Rhythmik Texte sowohl in deutscher und lateinischer als auch in französischer Sprache zugrundeliegen. Dabei gilt es sich für eine von zwei grundsätzlich verschiedenen Lösungen zu entscheiden. Entweder hält man bei der musikalischen Gestaltung des Textes stets an jener in der einzelnen Handschrift vorgegebenen Notation fest, wobei man dabei der Gefahr unterliegt, den entsprechenden Text seiner natürlichen Deklamation zu berauben – und zwar aufgrund der Einbindung in eine rhythmische Zwangsjacke. Dadurch wird der eigentliche Text, was die Deklamation betrifft, in Mitleidenschaft gezogen, wie dies eine Übertragung der in den *Tactus* eingebundenen weltlichen Lieder in jenem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Rostocker Liederbuch verdeutlicht.²⁴ Oder man bevorzugt dagegen, dem Vorbild der Gregorianik folgend (wie dies noch in der praktischen Ausgabe des gregorianischen Choralen von Pauline Viardot-Garcia zum

21 Siehe *Miscellen*, in: *Literarischer Anzeiger, enthaltend Merkwürdigkeiten über Bücherwesen und Schriftstellerey, bibliographische Anekdoten, gelehrte Seltenheiten und Sonderbarkeiten, literarhistorische Aufsätze*; [...], hg. v. Michael Schmidl, Wien: Mayer 1819–1822, Bd. 4 (1822), Sp. 501.

22 Oswald von Wolkenstein. *Handschrift A, Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek*, hg. mit Kommentar v. Francesco Delbono, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977 (*Codices Selecti. Phototypice Impressi* 59), S. 22.

23 Franz Goldhann, *Oswald von Wolkenstein. Abschrift des Pergament-Codex Nro. 2777 i[n] d[er] K[öniglich] K[aiserlichen] Hofbibliothek in Wien, a[us] d[em] XIten Jahrhundert. Wien den 12ten 9ter [1]834.*

24 *Das Rostocker Liederbuch. Nach den Fragmenten der Handschriften*, hg. v. Friedrich Ranke und Joseph M. Müller-Blattau, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1927 (*Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse* 4/5).

Ausdruck gebracht wird²⁵), eine natürliche, frei-rhythmische Deklamation des Textes, widerspricht dies zwar der jeweiligen Handschrift, erweist sich aber für die eigentliche Deklamation des Textes als vorteilhaft. Bedenkt man ferner, dass im monophonen Repertoire die Texte oft älter sind als die zur Vertonung verwendeten Melodien, so erscheint, was die musikalische Interpretation betrifft, die Vorrangstellung des Textes gegenüber der Melodie vollends gerechtfertigt. Folglich gilt es eine rhythmische Orientierung der Interpretation nach der Deklamation des Textes zu unternehmen, bevor man sich der musikalischen Ebene zuwendet. Letztlich ist die entsprechende Entscheidung jedoch vollends in den Verantwortungsbereich der Ausführung gestellt. Zu einer erstaunlichen Breite an Lösungen führt dabei der Umstand, dass in der Sekundärliteratur ganz unterschiedliche Lösungen angeboten werden, die aus der jeweiligen wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Warte auch vertretbar, jedenfalls nicht falsifizierbar erscheinen.²⁶

Handschriftliche Überlieferung, moderne Editionspraxis und mündliche Interpretation. Das Liedschaffen des Minnesängers Witzlau von Rügen als Fallstudie

Anhand einer Reihe konkreter, aus Handschriften unterschiedlicher Genese und Provenienz entlehnter und somit auf unterschiedlicher Notation beruhender Beispiele lässt sich die eben aufgeworfene Problematik exemplifizieren, wobei eine Parallele zwischen sprachlicher und entsprechend musikalischer Gestaltung bereits seit dem Ende des 12. Jahrhunderts nachweisbar ist. Diesbezüglich sei zu Anfang der Betrachtung das Augenmerk auf den unmittelbar im Vorfeld des Mönchs von Salzburg tätigen, mit seinem aus 14 Liedern und 13 Gedichten bestehenden Gesamtschaffen in der Jenaer Liederhandschrift (Handschrift Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, MS. El. f. 101) vertretenen Minnesänger Witzlau von Rügen geworfen, dessen der Minnesangtradition entlehntes Taglied auch im Œuvre des Mönchs von Salzburg – in einer Parodie in der nach 1460 verfassten Kolmarer Liederhandschrift (Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm

25 Pauline Viardot-García, *École classique du chant. Collection de morceaux choisis dans les chefs-d'œuvre de plus grands maîtres classiques italiens, allemands, français, avec le style, l'accentuation, le phrasé et les nuances propres à l'interprétation traditionnelle de ces œuvres*, Paris: Gerard 1861, mit Anwendung einer frei-rhythmischen Deklamation auch in Viardots Interpretation von Georg Friedrich Händels Vertonung französischer und italienischer Texte; siehe Marlen Hachmann, *Zurückhören – Annäherung an die Händelinterpretation von Pauline Viardot anhand ihrer Edition École classique du chant*, in: *Händel-Jahrbuch* 62 (2016), S. 123–136.

26 Zur diesbezüglich vielseitigen Bandbreite von Vorschlägen siehe z.B. Wendelin Müller-Blattau, *Versuch zur musikalischen Gestaltung des mittelalterlichen Liedes*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), S. 153–169.

4997, fol. 661^r–661^v) – aufgegriffen wird.²⁷ Nach etablierten philologischen Gesichtspunkten stellt Georg Holz – beim Abdruck von Text und Musik des Spruchgesangs *Menschenkind denkt daran* (bei dem der Komponist bedacht war, die durch die Kriegswehen von 1314–1317 verursachte Stimmung einzufangen) – die neumatische Melodie mit der Textunterlage der ersten Strophe vor den Text der darauffolgenden neun als Text-*Residuum* gebotenen Strophen. So ergibt sich folglich eine diplomatische Transkription der Angaben in der Jenaer Liederhandschrift²⁸, wobei die Verknüpfung von Musik und Text der künstlerischen Ausführung überlassen bleibt. Dass die Notation hier unmittelbar unter dem Einfluss der Dichtung mit der regelmäßigen Verteilung von Hebungen und Senkungen steht, resultiert aus der differenzierten Quadratnotation, speziell aus der Wahl der *notae simplices* (hier als *longae* dargestellt) zur Darstellung der syllabischen Deklamation und der *ligaturae binariae* bzw. der *longae* mit fallenden *currentes* (also in der Form einer in der Gregorianik als *climacus* überlieferten, auch in Handschriften österreichischer Provenienz auftretenden dreigliedrigen Neume²⁹) zur Gestaltung der melismatischen Einwüfe, wobei der Schreiber der Jenaer Liederhandschrift wohlgermerkt eine Gliederung der Melodie nach den Prinzipien des *Tactus* offensichtlich für unnötig erachtet. Aus der diplomatischen Übertragung erstet eine grundlegend vom Prinzip der freien Rhythmik bestimmte Darbietung.³⁰ Somit wird eine Textdeklamation angedeutet, die sich weit von jeglicher im polyphonen Satz eingebundener strengen Metrik abhebt.³¹

27 Dagmar Hirschberg, ‚*dy trumpet*‘ (MR 15). Ein Tagelied-Experiment des Mönchs von Salzburg, in: *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991*, hg. v. Cyril Edwards, Ernst Hellgart und Norbert H. Ott, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 203–216.

28 *Die Jenaer Liederhandschrift. I. Getreuer Abdruck des Textes*, hg. v. Georg Holz, 2 Bände, Leipzig: Hirschfeld 1901, Bd. 1, S. 124.

29 Jenka Szendrei, *Beobachtungen an der Notation des Zisterzienser-Antiphonars Cod. 1799 in der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27 (1985), S. 273–290.

30 Einer entsprechenden Darbietung begegnet man bisweilen auch im Trouvère-Repertoire, wie zum Beispiel in der vom Vorzeitalter der *notatio mensurabilis* geprägten Aufzeichnung des weltlichen Repertoires des Hugues de Berzé (Bregi); siehe Walter Kurt Kreyszig, *Hugues de Berzé*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2003, Sp. 483–485. Allerdings findet diese Beobachtung in der Gesamtausgabe der Trouvère-Melodien keinerlei Berücksichtigung; siehe *Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition*, hg. v. Hans Tischler, 15 Bände, [ohne Ort]: American Institute of Musicology / Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1997 (*Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodiis. Opera omnia; Corpus mensurabilis musicae* 107), Bd. 2, Nr. 119, 140; Bd. 3, Nr. 234; Bd. 7, Nr. 648; Bd. 8, Nr. 736; Bd. 12, Nr. 1046; Bd. 13, Nr. 1181.

31 Erdmute Pickerodt-Uthleb, *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*, Göppingen: Kümmerle 1975 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 99).

Was die Überlieferung des monophonen Repertoires betrifft, erweist sich die Jenaer Liederhandschrift gerade für die Repertoire-Studien und deren Rezeption im 15. und 16. Jahrhundert als bedeutsame Quelle.³² Umso erstaunlicher mutet in der modernen Übertragung der Lösungsvorschlag von Eduard Bernoulli und Franz Saran an, wonach die sich in der Jenaer Liederhandschrift frei entfaltende Deklamation einer straff geordneten Rhythmik des musikalischen Satzes ‚nachgeordnet‘ wird: mit der Einführung der auf einen 2/2- oder 4/4-Takt hinauslaufenden Gliederung des *Tactus*, die einher geht mit einer gegenüber der Originalhandschrift erheblich minutiöseren Differenzierung des musikalischen Textes in der modernen Übertragung³³, obgleich diese Handschrift die Gesamtanlage gerade der im deutschen Sprachraum weitverbreiteten liturgischen Bücher des 14. Jahrhunderts widerspiegelt. Man vergleiche hier die Originalnotation mit den Grundwerten *longa*, *brevis* und *currentes*, letztere zur Andeutung der Melismatik, und die moderne Übertragung mit ihrer Differenzierung von halben Noten, Viertelnoten, Achtelnoten und Triolen, die unumgänglich zu einem den Originalnotentext unnötigerweise verkomplizierenden Lösungsvorschlag führen. Immerhin veranschaulicht die moderne Edition die formale Barform, bestehend aus den herkömmlichen beiden Stollen und dem Abgesang, die infolge der Differenzierung in der Textunterlegung deutlich hervortreten – wobei Witzlavs bewusste Neigung zur engen Verknüpfung von Text und Musik in Anlehnung an die Minnekanzone eine Sub-Strophigkeit hervorruft.³⁴ Ferner berufen sich die Herausgeber in der Identifizierung des melodischen Modus nicht auf die von Guido von Arezzo in seinem *Micrologus* (ca. 1020) besprochenen acht Kirchentöne, sondern in der Identifizierung der hypoionischen Tonart vielmehr auf das durch Heinrich von Glarean in seinem *Dodekachordon* (Basel 1547) vorgestellte erweiterte System der zwölf Modi. Auch Wesley Thomas und Barbara Garvey Seagrave entscheiden sich in ihrer modernen Übertragung des Œuvres von Witzlau von Rügen für eine streng rhythmische Auslegung.³⁵

32 Christoph Fasbender, *Die Jenaer Liederhandschrift und ihr Umfeld im 16. Jahrhundert. Mit einem Rückblick auf das 15. Jahrhundert*, in: *Die Jenaer Liederhandschrift. Codex – Geschichte – Umfeld*, hg. v. Jens Haustein und Franz Körndle, Berlin: De Gruyter 2010, S. 163–180.

33 Eduard Bernoulli / Franz Saran, *Die Jenaer Liederhandschrift. II. Übertragung, Rhythmik und Melodik*, 2 Bände, Leipzig: Hirschfeld 1901, Bd. 2, S. 42f.

34 Mark E. Amtstätter, „*Ihc wil singhen in der nuwen Wise eyn Let*“. *Die Sub-Strophik Witzlavs von Rügen und die Einheit von Wort und Ton im Minnesang*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 124 (2002), S. 466–483.

35 *The Songs of the Minnesinger Prince Witzlau von Rügen, with Modern Transcriptions of His Melodies and English Translations of His Verse*, hg. v. Wesley Thomas und Barbara G. Seagrave, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press 1967 (*University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures* 59).

Gelegentlich begegnet man in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beim Abdruck von Texten jener aus der Gregorianik herrührenden, zur Andeutung der betonten und unbetonten Silben des lateinischen Textes hinzugezogenen diakritischen Zeichen, die auch in modernen Ausgaben wie jener des *Liber usualis* noch in Erscheinung treten und somit das Vom-Blatt-Lesen der Noten erleichtern. Diese Praxis findet sich auch bei weltlichen Texten, wie etwa der Heldenepik im Falle des insgesamt 33 Strophen beinhaltenden, von seiner Länge her an eine Sequenz erinnernden Erzähl-Liedes von König Anteloy, dessen Text ohne Musik in der aus Nürnberg stammenden, zwischen 1480 und 1490 geschriebenen Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 15478 (Suppl. 3145), überliefert ist, während sie mit Musik durch eine Reihe anderer Quellen zugänglich wird. Somit konnte eine frei-rhythmische Fassung mit Hinzufügen der diakritischen Zeichen offensichtlich problemlos umgesetzt werden.³⁶

Die weltliche und geistliche Einstimmigkeit des Mönchs von Salzburg in Handschriften und modernen Ausgaben. Zur Interpretation des musikalischen Textes

Auch beim Mönch von Salzburg begegnen wir einer bemerkenswerten Bündelung seines geistlichen und weltlichen Schaffens, und zwar in der Kolmarer Liederhandschrift. Mit einer reichen Auslese von Minnesang und Meistersang ist sie wohl die früheste einen Querschnitt des Œuvres des Mönchs enthaltende Handschrift. Neben eigenständigen Kompositionen, was das Verfassen von Originaltexten und entsprechenden Melodien betrifft, bedient sich der Mönch – wie gerade diese Liederhandschrift erweist – in seinem geistlichen Schaffen häufig auch ganz bewusst der Entlehnung, vor allem im Bereich der Antiphonen (wie im Falle von *Joseph, lieber Joseph mein*)³⁷, Hymnen und liturgischen Sequenzen (paralleler und aparalleler Struktur). Auch diese unterliegen in der Sekundärliteratur gelegentlich einer rhythmischen Interpretation, wobei der Autor in der inhaltsgetreuen Übertragung der lateinischen Texte in die deutsche Sprache, anknüpfend an eine recht weit verbreitete Tradition, durchaus als Vorläufer Martin Luthers und dessen Beitrag zum deutschen Kirchenlied anzusehen ist.

36 Margarete Springeth / Ulrich Müller, *Das Erzähl-Lied von König Anteloy / Antelan aus der Wiener Piaristen-Handschrift (Lienhart Scheubels Heldenbuch). Transkription und Erläuterungen*, in: „Ik lerde kunst dor lust“. *Ältere Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. phil. habil. Christa Faufeld*, hg. v. Irmtraut Rösler, Rostock: Philosophische Fakultät der Universität Rostock 1999 (*Rostocker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 7), S. 289–306: 293 (Faksimile der Handschrift) und S. 303 (moderne Übertragung).

37 Konrad Ameln, „Resonet in laudibus“ – „Joseph, lieber Joseph mein“. *Frau Gertrud Heuck gewidmet*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), S. 52–112.

Auf fol. 644^r der Kolmarer Liederhandschrift setzt der anonyme Schreiber den Eintrag der dem Papst Innozenz III. oder dem Erzbischof von Canterbury zugeschriebenen und auch durch polyphone Fassungen von Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern des Mönchs wie Guillaume Dufay, John Dunstable und Adrian Willaert, sowie in der Orgelbearbeitung von Heinrich Finck³⁸ bekannt gewordenen Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus* in der deutschen Übertragung des Mönchs von Salzburg³⁹ durch das Einfügen einer Rubrik „darnach mü[n]che von salzburg, dez mü[n]chs zarter don“ von den vorhergehenden Blättern ab.⁴⁰ An eben dieser Stelle beginnt in der Kolmarer Liederhandschrift eine intensivere Bündelung der Werke des Mönchs (fol. 644^r–662^v). Was den Eintrag der Pfingstsequenz betrifft, so verfährt der Schreiber in gewohnter Weise – in der Berufung auf die für die Sequenz häufig auftretende Doppelpersikel-Form und die entsprechende Koordinierung von Text und Musik in der ersten Strophe und im Eintrag von vier weiteren Strophen als Text-*Residuum*. Für die Aufzeichnung der Noten benützt er die im 15. und auch 16. Jahrhundert vor allem im deutschen Sprachraum weit verbreitete Hufnagelnotation, jene gotische Notation, die vor allem bei der Aufzeichnung von geistlicher Monophonie in Gebrauch stand. Diese Notation eignete sich für eine frei-rhythmische Übertragung und fand auch in den durch die Melker Reform apostrophierten Handschriften breite Anwendung.⁴¹ Abermals verwendet der Schreiber die Hufnagelnotation beim Eintrag der Ostersequenz *Kum senfter trost heiliger geist* (fol. 646^r–646^v; G 33) des Mönchs von Salzburg⁴², wobei er einige Fehler in der Melodieführung, die vermutlich aus Korruptelen in einer nicht näher bestimmbar, als Vorlage dienenden Handschrift herrühren, einer Korrektur unterzieht. Was die Melodie der beiden Sequenzen betrifft, verweist der Schreiber auf den

38 Frank M. Beyer, *Orgelbearbeitung des Pfingst-Hymnus „Veni creator spiritus“ von Heinrich Finck*, in: *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag*, hg. v. Christoph Wolff, Kassel: Bärenreiter 1985, S. 183–188.

39 Yan Suarsana, *Der Hymnus „Veni creator spiritus“ in zwei mittelalterlichen Übersetzungen. Eine quellen- und sprachkritische Untersuchung*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 47 (2008), S. 151–170.

40 Christoph Petzsch, *Die Rubriken der Kolmarer Liederhandschrift*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 93 (1974), S. 88–116.

41 Joachim F. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge aus der Zeit der Melker Reform. Probleme der Notation und des Rhythmus, bezogen auf den historischen Hintergrund und verbunden mit einer Edition der wichtigsten, durch die Reform eingeführten Melodien*, 2 Bände, Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1979 (*Forschungen zur Älteren Musikgeschichte. Veröffentlichungen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien* 2).

42 Burkhart Wachinger, *Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter*, Tübingen: Niemeyer 1989 (*Hermaea* N. F. 57), S. 41f.; Margarete Payer, *Das religiöse Weltbild des Mönchs von Salzburg in den geistlichen Liedern G 33, G 34, G 37 und G 46*, Göttingen: Kümmerle 2000 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 669).

„zarten“ bzw. „langen“ Ton des Mönchs – und damit auf jenen auch von der Jenaer Liederhandschrift her vertrauten „zarten“ und „langen Ton“ des Heinrich von Meißen alias Frauenlob.⁴³ Deuten lässt sich dies als Hinweis auf die für das Mittelalter bedeutsame Stimmästhetik⁴⁴ sowie auf eine Kategorisierung von Melodien – vergleichbar mit der Zuordnung der Melodien nach den Kirchentönen im Aquitanischen Choral⁴⁵ in ihrer Betonung recht unterschiedlicher melodischer Anlagen. Demzufolge erschien dem Schreiber wohl die jeweilige melodische Konfiguration weit wichtiger als eine bestimmte rhythmische Interpretation.

Was das Notenbild betrifft, zeigt der Schreiber eine gewisse Konsistenz, auch im Eintrag des Marienliedes *Ave Balsams Creatur* (fol. 653^v–654^r; G 1), das er mit der Anmerkung „Des Munchs von Salzburg guldin abc“ einführt.⁴⁶ Die Art der Notierung ist aber nicht dieselbe: Mit dem Taglied *Das taghorn* („gar lys in senfter wys“, fol. 657^v–658^r; W 2; D 12; MR 12) des Mönchs von Salzburg wird das Zeitalter der frühen Polyphonie im deutschen Lied betreten.⁴⁷ Im Gegensatz zu den vordem angesprochenen geistlichen Werken ist die Aufzeichnung dieses Liedes durch den Wechsel von der Hufnagelnotation zur gotischen Neumenschrift von Messina, einer normalerweise für die schriftliche Vermittlung des gregorianischen Chorals bestimmten Notation⁴⁸ gekennzeichnet, wobei angesichts des polyphonen Gefüges eine genaue Festlegung des rhythmischen Profils erforderlich erscheint. Darüber hinaus ist auch die Textunterlegung etwas ungewöhnlich, zumal die zweite und dritte Strophe normalerweise im Anschluss an die Noten als Text-*Residuum* beige-fügt werden, was aber hier nicht der Fall ist.

43 Almut Suerbaum, *Zwischen Stimme und Schrift. Rhythmische Strukturen im Repertoire der Jenaer Liederhandschrift am Beispiel von Frauenlobs „Zartem Ton“*, in: *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. Monika Unzeitig, Angela Schrott und Nine R. Miedema, Berlin: De Gruyter 2017 (*Historische Dialogforschung* 3), S. 395–416.

44 Franz Müller-Heuser, *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*, Regensburg: Bosse 1963 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 26).

45 Hilde M. Binford-Walsh, *The Ordering of Melody in Acquitainian Chant. A Study of Mode One Introit Tropes*, in: *International Musicological Society Study Group. Cantus Planus – Papers Read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19. – 24. September 1988*, hg. v. László Dobszay u.a., Budapest: Hungarian Academy of Sciences 1990, S. 327–339.

46 Christoph Petzsch, *Michel Beheims reimreiche „sleht gülden Weise“*, in: *Die Musikforschung* 20 (1967), S. 44–55.

47 Ernst Hintermaier, *Die mehrstimmigen Lieder des Mönchs von Salzburg*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), S. 395–397.

48 Ewald Jammers, *Studien zu Neumenschriften, Neumenhandschriften und neumierter Musik*, in: *Bibliothek und Wissenschaft* 2 (1965), S. 85–105.

Die bereits erwähnte Ostersequenz *Kum senfter trost heiliger geist* (G 33) ist als Konkordanz in der aus dem späten 15. Jahrhundert stammenden Donaueschinger Liederhandschrift (Handschrift Donaueschingen, Fürstlich-Fürstenbergische Hofbibliothek, Hs. 120, S. 222–224)⁴⁹ überliefert. Auch hier greift der anonyme Schreiber auf die Choralnotenschrift von Messina zurück, mit genauer Differenzierung der drei Abschnitte der Barform. Die Melodie des zweiten Stollen (Abschnitt B) gibt die des ersten Stollen (Abschnitt A) mit entsprechender Reimbildung in leicht abgewandeltem Profil wieder⁵⁰; der Abgesang (Abschnitt C) wird hingegen durch einen bewussten Richtungswechsel in der Melodie hervorgehoben. Im Ganzen betrachtet weist der Ablauf der Melodie von *Kum senfter trost heiliger geist*⁵¹ eine gewisse Ähnlichkeit zu jenem ebenfalls durch die Barform ausgewiesenen Weihnachtslied *Maria keusche Mutter zart* (fol. 180^v–181^r; G 10) auf⁵² – beredtes Beispiel der weit verbreiteten Marienverehrung aus der aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Mondsee-Wiener Liederhandschrift (Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2856) mit ihrem beachtlichen Querschnitt des breitgefächerten Repertoires des Mönchs von Salzburg.⁵³ Vor allem beim Vergleich der beiden Stollen ist die Ähnlichkeit – wie einer auszugsweise wiedergegebenen frei-rhythmischen Übertragung zu entnehmen ist⁵⁴ – offensichtlich, während der entsprechende Abgesang in beiden Fassungen eine recht gegensätzliche Behandlung erfährt. Betrachtet man ferner die entsprechenden Aufzeichnungen in den beiden Handschriften angebrachten Annotationen, die ungefähr ein halbes Jahrhundert auseinander liegen, so fällt auf, dass der Schreiber beim Eintrag von *Maria keusche Mutter zart* die formale Einwirkung der Barform eher verschleiert, ganz im Gegensatz zu der die Barform betonenden Überlieferung von *Kum senfter trost heiliger geist* in der Donaueschinger Liederhandschrift.

49 Zur Wiedergabe des Originals siehe Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975 (*Musikgeschichte in Bildern 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance 4*), S. 201.

50 Zur modernen Übertragung des ersten und zweiten Stollen siehe ebenda, S. 200.

51 Stefan Rosmer, *Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts. Zur Rezeption der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, hg. v. Alexander Rausch und Björn J. Tammen, Wien: Böhlau 2014 (*Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 26*), S. 271–297; 278–284.

52 Zur Wiedergabe des Originals siehe Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (wie Anm. 49), S. 201.

53 Zum Querschnitt siehe Norbert R. Wolf, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Diss. Universität Innsbruck 1965, S. 5, wiedergegeben in Hedwig Heger, *Mondsee-Wiener Liederhandschrift aus Codex Vindobonensis 2856. Wissenschaftlicher Kommentar*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968 (*Codices selecti. Phototypice impressi 19*), S. 25–30; 27.

54 Zur modernen Übertragung siehe Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (wie Anm. 49), S. 200.

Der aus dem Spätmittelalter überlieferte, auf den Mönch von Salzburg zurückzuführende Tischsegen *Benedicite. Almechtiger Got, Herr Jesu Crist* (G 42)⁵⁵ findet vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert eine recht weite Verbreitung.⁵⁶ Im Lochamer Liederbuch (Handschrift Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. mus. 40.613 [olim Wernigerode, Gräflisch Stollbergsche Bibliothek MS Zb 14])⁵⁷, jener für die Rezeption des Œuvres des Mönchs von Salzburg besonders bedeutsamen Quelle⁵⁸, wird der Tischsegen des Mönchs nach der im späten 15. Jahrhundert in voller Blüte stehenden französischen, durch Philippe de Vitry eingeführten, von Jakobus von Lüttich als umstritten heftig kritisierten *Ars nova*-Notation⁵⁹ und den daraus unmittelbar abzuleitenden *mensurationes* übertragen. Allerdings geschieht dies überraschenderweise ohne Rückgriff des anonymen Schreibers auf die bereits seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an Häufigkeit des Auftretens gewinnenden graphischen Zeichen der *quatre prolacions* – voller Kreis mit *punctum* stellvertretend für *tempus perfectum cum prolatione perfecta* der *quatre prolacions*, voller Kreis ohne *punctum* für *tempus perfectum cum prolatione imperfecta*; halber Kreis mit *punctum* für *tempus imperfectum cum prolatione perfecta*, halber Kreis ohne *punctum* für *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*. Auch wenn Walter Salmen, im Einklang mit der Notation im Lochamer Liederbuch (S. 32) eine streng rhythmische Notation im *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* verteidigt, steht einer frei-rhythmischen Auslegung der Melodie nichts im Wege, besonders in der Anbetracht der Tatsache, dass sich eine rhythmisch freiere Interpretation des aus dem Spätmittelalter stammenden deutschen Textes (möglicherweise in Anlehnung an das alt-christliche Rezitativ⁶⁰) begünstigend auf die Deklamation des einen gewissen zeremoniellen Charakter beinhaltenden Tischsegens auswirkt.

55 Vgl. Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 42), S. 55f.

56 Franz V. Spechtler, *Drei bisher unbekannte Handschriften des Tischgebetes des Mönchs von Salzburg*, in: *Beiträge Tübingen* 85 (1963), S. 148–153; Walter Röhl, *Zur Überlieferung der Lieder des Mönchs von Salzburg*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 99/2 (Mai 1970), S. 139–147.

57 *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann. Faksimiledruck*, hg. v. Konrad Ameln, Berlin: Wölbung 1925; *Das Lochamer Liederbuch. Einführung und Bearbeitung der Melodien von Walter Salmen. Einleitung und Bearbeitung der Texte von Christoph Petzsch*, hg. v. Hans Schmid, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1972 (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern* N. F. Sonderband 2), S. 96–99 [vgl. dazu Walter Salmen, *Zu den Melodien und ihrer Notierung*, S. LXV–LXVII; Christoph Petzsch, *Zu den Texten und ihrer Bearbeitung*, S. LXVIII–LXXIII].

58 Konrad Ameln, *Das Locheimer Liederbuch. Die älteste Quelle deutscher weltlicher Mehrstimmigkeit*, in: *Die Singgemeinde* 1 (1925), S. 28f.

59 F. Joseph Smith, *Jacques de Liège's Criticism of the Notational Innovations of the Ars Nova*, in: *Journal of Musicological Research* 4 (1983), S. 267–313.

60 Oskar Fleischer, *Das alt-christliche Rezitativ und die Entzifferung der Neumen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1897 (*Neumen-Studien* 2).

Übrigens begegnet man einer derartigen rhythmisch freien Gestaltung bisweilen auch bei der Vertonung französischer Texte⁶¹, bezugnehmend auf das besonders enge, bereits im monophonen Repertoire des Mittelalters ausgeprägte Verhältnis zwischen Text und Musik. Dergestalt wird die in diesem Gebet eingebettete Ehrfurcht im Sinne des *spiritus ecclesiasticus* eingefangen, folglich mit Betonung der hier zweifellos auf das *movere animos* ausgerichteten Rhetorik, der bereits im Repertoire des Minnesangs eine wichtige Rolle zugeschrieben wird.⁶² Dabei wird die Popularität des Mönchs gerade in der musikalischen Umrahmung des Tischsegens durch eine, ebenfalls im Lochamer Liederbuch (S. 76f.) enthaltene, anonyme Klaviertabulatur belegt. In einem zweistimmigen Satz – einer Disposition, die wir auch im zeitnahen Buxheimer Orgelbuch (Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim 352b [olim Mus. 3725]) vorfinden – steht die Oberstimme in traditioneller Mensuralnotation und weist schnell ablaufende *diminutiones* auf, mit denen die – ohnedies mit breitem Ambitus notierte – Melodie des Originalsatzes in paraphrasierter Form variationsartig weiter umspielt wird. Die Oberstimme steht einer sich bewusst langsamer entfaltenden Unterstimme gegenüber, deren melodische Aufzeichnung mit Buchstaben aus dem Alphabet geschieht. Der Rhythmus wird dagegen – wie es bereits in mittelalterlichen Traktaten erörtert wird⁶³ – durch über die alphabetische Notation eingeschobene herkömmliche rhythmische Zeichen vorgegeben, wobei sich der Schreiber streng an die Regeln der Intabulation hält.⁶⁴ Aus den regelmäßig eingefügten, der vormensuralen Notation entlehnten Mensurstrichen⁶⁵, die zwecks Gruppierung von kleinen Notenwerten, bestehend aus *semibrevis*, *minima* und *dragma* (jenem Symbol, dessen rhythmische Bedeutung aus dem durch den

61 Hendrik van der Werf, *Recitative Melodies in Trouvère Chansons*, in: *Festschrift Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, hg. v. Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, Kassel: Bärenreiter 1967, S. 231–240.

62 Fritz Reckow, *Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des movere animos und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hg. v. Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen: Niemeyer 1991 (*Fortuna vitrea* 5), S. 145–178.

63 Margot E. Fassler, *Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises „De rithmis“*, in: *Journal of Musicology* 5 (1987), S. 164–190.

64 Theodor Göllner, *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts*, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2003 (*Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* 17).

65 Hans Tischler, *Ligatures, Plicae and Vertical Bars in Premensural Notation*, in: *Revue Belge de Musicologie* 11 (1957), S. 83–92.

Tactus festgelegten unmittelbaren Kontext eruierbar ist) angebracht sind, lässt sich die dem Instrumentalsatz unterliegende *mensuratio*, nämlich *tempus perfectum cum prolatione imperfecta*, modern ein 3/4-Takt, auch in Abwesenheit der *quatre prolacions*-Zeichen eindeutig bestimmen. Dabei wird die Zugehörigkeit des vorliegenden Instrumentalsatzes zum entsprechenden Vokalsatz durch die vom Schreiber am Ende der Tabulatur hinzugefügte Anmerkung „Sequitur Tenor Benedicite Almechtiger got“ vermerkt.

Neben dieser Intabulierung, die nachhaltig zur Rezeption des Œuvres des Mönchs von Salzburg beitrug, enthält das Lochamer Liederbuch (S. 38f.) noch einen weiteren anonymen, dreistimmigen polyphonen Satz, der auf eine monophone Vertonung des Neujahrslieds durch den Mönch von Salzburg zurückgeht. Der der Tradition des späten Minnesangs entlehnte Text *Mein traut gesell, mein höchster hort* (MR 17) des Mönchs hat den anonymen Komponisten bzw. Schreiber hier zu einer dreistimmigen Fassung bewogen, bestehend aus einer unbezeichneten Oberstimme, die in modernen Ausgaben als *Superius*, *Cantus* oder *Discantus* ausgewiesen ist und mit einem Textincipit auf den im Anschluss an die Unterstimme als Text-*Residuum* notierten vollständigen Text einer einzigen Strophe verweist, also nicht der Musik unterlegt ist, ferner einer als *Tenor* bezeichneten Mittelstimme und einer als *Contratenor* bezeichneten Unterstimme, wobei die Stimmen der Zeit gemäß nacheinander und nicht als Partitur aufgezeichnet sind.⁶⁶ Formal gliedert sich der Satz in zwei Abschnitte, die miteinander über einen *Tactus* verbunden sind, indem der erste Abschnitt in jeder Stimme mit einer *longa imperfecta* und darauffolgender *brevis*-Pause schließt. Darüber hinaus markiert der Schreiber diesen natürlichen Einschnitt in der Komposition mit einem am Ende des bereits erwähnten *Tactus* hinzugefügten Symbol, einem *signum congruentiae*, welches das unbedingte Zusammentreffen der drei Stimmen an dieser Stelle unterstreicht; in der Oberstimme zu Beginn der zweiten Zeile, im Tenor am Ende der ersten Zeile und im Contratenor ebenfalls am Ende der ersten Zeile. In der bereits erwähnten, ungewöhnlichen Art der Textierung kommt dem Textincipit im *Superius* eine doppelte Funktion zu. Einerseits deutet der Schreiber mit dem Incipit die Zugehörigkeit von Oberstimme (S. 38) und vollständigem Text (S. 39) an. Andererseits will er aber mit dem ungewöhnlich langen Textincipit verdeutlichen, dass nur der Interpretin / dem Interpreten des *Superius* das Unterlegen des Textes im Rahmen einer musikalischen Gestaltung anvertraut ist, wogegen *Tenor* und *Contratenor* als Instrumentalstimmen zu führen sind. Da üblicherweise keine spezifischen Instrumente erwähnt werden, fällt

66 Christoph März, *Ein dreistimmiger Satz des Mönchs von Salzburg*, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 1 (1980/81), S. 161–173.

deren Besetzung folglich in den Ermessensspielraum der ausführenden Musikerinnen und Musiker. Umso erstaunlicher ist es, dass der Herausgeber der modernen Übertragung in Partitur den Tenor als textierte Stimme wählt und *Superius* und *Contratenor* als Instrumentalstimmen deutet.⁶⁷

Davon unbenommen vermittelt die Partitur-Anordnung der Stimmen im Lochamer Liederbuch interessante Einblicke in den damaligen kompositorischen Umgang mit einer Vorlage. Die Grundlage der dazu gebrauchten Satztechniken wurde der Aufzeichnung in französischer Mensuralnotation abgewonnen. Dabei lässt sich die *mensuratio* aus dem Fortschreiten der Stimmen und den regelmäßig auftretenden Kadenzen erschließen. Das *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* (3/4-Takt) wird kurioserweise in Takt 3 unterbrochen, wobei der zwischenzeitliche Wechsel zum *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* lediglich aus dem Kontext hervorgeht, hier speziell durch die herkömmliche Kadenz mit der Burgundischen Figuration (7–7–6–8)⁶⁸ im *Superius* und der stufenweisen Bewegung im *Tenor* (2–1) und *Contratenor* (4–5). Der Schreiber vermerkt keinerlei Indizien für diesen Wechsel in der Notation. Auffallend ist im Weiteren die Häufung gerade dieser Kadenzkonstellation – was möglicherweise die vollkommene Abwesenheit der Landini-Figuration (7–6–8) erklärt – mit der außergewöhnlichen Verdopplung der Burgundischen Figuration, die gewöhnlich nur in der Oberstimme auftritt, im *Contratenor* (Takt 17 und 21). Zusammen mit der Oktavsprung-Kadenz im *Contratenor* (Takt 15f.) sollte dies vielleicht als Schlussgeste dienen.

Ungewöhnlich ist auch das sprungartige Fortschreiten aller Stimmen, eine gewisse Rhapsodik, die sich im zeitgenössischen Repertoire nur auf den *Contratenor* bezieht, während sich *Superius* und *Tenor*, als Gerüst des Satzes, im Allgemeinen durch stufenweises Fortschreiten auszeichnen. So ergibt sich ein Bezug zu jener durch ein Nebeneinanderstellen von *falsobordone* und *fauxbourdon* herbeigeführten lieblichen Vollstimmigkeit, die sich von England aus rasch nach Frankreich, vor allem über den Burgundischen Hof auch nach Italien ausbreitete. Martin le Franc griff diese Entwicklung durch den in seinem *Le champion des dames* (Lyon ca. 1440–1442; veröffentlicht Lyon 1485) zur Betonung der Vollstimmigkeit eingeführten Terminus der *contenance angloise* auf. Hierbei offenbart sich nun eine unmittelbare Verbindung zwischen deutscher Liedtradition und burgundischer Chansontradition, indem der Tenor des mit

67 Zur modernen Übertragung siehe *Das Lochamer Liederbuch* (wie Anm. 57), S. 110f.

68 Nicole Schwindt, *Die burgundische Formel*, in: „L'esprit français“ und die Musik Europas. *Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin – Festschrift für Herbert Schneider*, hg. v. Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch, Hildesheim: Olms 2007, S. 149–166.

am weitesten verbreiteten Chansons von Gilles Binchois, *Je loe amours et ma dame mercy* (ca. 1420–1430), im Lochamer Liederbuch enthalten ist (S. 44) und in drei weiteren Kondordanzen – in der Handschrift Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213 (fol. 88^r) sowie dem bereits erwähnten Buxheimer Orgelbuch (fol. 16^r, mit der Rubrik „in cytaris vel etiam in organis“) und der nicht mehr existenten Handschrift Strassburg, Bibliothèque municipale [olim Bibliothèque de la Ville], M 222 C 22 (fol. 92b) – eine deutsche Rezeption des burgundischen Chansons bekräftigt wird.⁶⁹

Zur weiteren Auseinandersetzung des Mönchs von Salzburg mit der Osterliturgie. Die Handschrift Feldkirch, Kapuzinerkloster, Ms. Liturg. R 1 rtr

Nach Abschluss der monumentalen Studie Franz Viktor Spechtlers⁷⁰ entdeckte Walter Lipphardt 1971 noch eine weitere, für die Forschung zum Mönch von Salzburg bedeutsame Quelle. Sie stammt aus dem frühen 16. Jahrhundert und bezeugt die durchaus intensive Befassung des Mönchs mit der Osterliturgie.⁷¹ Die Handschrift Feldkirch, Kapuzinerkloster, Ms. Liturg. 1 rtr. beinhaltet neben dem lateinisch-deutschen *Augsburger Osterspiel* das deutsche Passionslied *Eia der grossen liebe* (G 24) des Mönchs von Salzburg als Teil des Liber responsorialis und seine Latinisierung des deutschen Textes als *Laus tibi Christe* (fol. 64^v; G 24)⁷² als Teil der Finstermesse, wobei es Lipphardt im Rahmen seiner Untersuchungen gelang, die Überlieferung des *Laus tibi Christe* in weiteren Quellen des späten 14. bis 16. Jahrhunderts nachzuweisen.⁷³ Bezüglich der Überlieferung des *Laus tibi Christe* des Mönchs von Salzburg in der Feldkircher Quelle fällt die Mischnotation, bestehend aus zwei Schichten unterschiedlicher Herkunft und Zeit, ins Auge: nämlich ein Nebeneinander der frühen Hufnagelnotation und der späteren französischen

69 Heinz Funck, *Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Lochamer Liederbuch*, in: *Acta Musicologica* 5/1 (Januar – März 1933), S. 3–13. Zur Verwendung dieses Tenors in Oswalds von Wolkenstein Gedicht *Mir dringet zwinget frau dein guet* siehe Lorenz Welker, *New Light on Oswald von Wolkenstein. Central European Traditions and Burgundian Polyphony*, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 187–226.

70 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 20).

71 Max Schiendorfer, *Drei Ostergesänge des Mönchs von Salzburg (G 29, 30 und 31) sowie zwei neue Quellenbelege zu „Christ ist erstanden“*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 116 (1994), S. 37–65.

72 Walther Lipphardt, „*Laus tibi Christe*“ – „*Ach du armer Judas*“. *Untersuchungen zum ältesten deutschen Passionslied*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 6 (1961), S. 71–100.

73 *Das lateinisch-deutsche Augsburger Osterspiel und das deutsche Passionsspiel des Mönchs von Salzburg*, hg. v. Walter Lipphardt, Göppingen: Kümmerle 1978 (*Litterae* 35), S. 13–19.

Der Mönch von Salzburg und sein Œuvre im 20. Jahrhundert. Zum Fortleben und zur Popularisierung seiner weltlichen Einstimmigkeit durch die tonalitätsgebundene Polyphonie

Kennzeichnend für die weitere Verbreitung des Œuvres des Mönchs von Salzburg im frühen 20. Jahrhundert, zumindest im österreichisch-bayerischen Raum, ist die Harmonisierung eines Teiles seines weltlichen Werks, wobei die Melodie als eine Art *cantus firmus* im vierstimmigen Satz Verwendung findet. Heinrich Rietsch, der in Zusammenarbeit mit Friedrich Arnold Mayer 1894–1896 bereits eine kritische Untersuchung zur Literatur- und Musikgeschichte des in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift vertretenen Œuvres des Mönchs von Salzburg veröffentlicht hatte⁷⁶, arbeitete das in dieser Handschrift monophon überlieferte Lied *Ich han in ainem garten gesehen* (MR 49) auch als vierstimmigen Klaviersatz aus, wobei die Singstimme in der rechten Hand des Klaviers unisono als Oberstimme geführt ist. In Hervorhebung des tonalen Charakters im Original entscheidet er sich für einen 4/2-Takt in E-Dur⁷⁷, unter Heranziehung einiger Triolen zur Aufrechterhaltung der *proportio dupla* anstatt eines vorübergehenden grundlegenden Wechsels im rhythmischen Profil samt der entsprechenden Umstrukturierung des *Tactus*. Eine weitere polyphone Fassung von Constantin Schneider wartet in C-Dur mit einer andersartigen, nach der *proportio tripla* ausgerichteten Gliederung des *Tactus* und dem entsprechenden rhythmischen Profil im 3/4-Takt auf –

74 Einer entsprechenden Gegenüberstellung einer nicht-mensuralen und einer mensuralen Notation auf ein und demselben Folio begegnen wir bereits in der um 1300 geschriebenen Handschrift Paris, Bibliothèque national de France, fr. 844 [olim 7222], genannt „Manuscrit du Roi“, fol. 5^r, in der nicht-mensuralen Aufzeichnung der Chanson *De nos seigneur* und der späteren mensuralen Aufzeichnung von zwei anonymen zweistimmigen Tänzen. Zu einem Faksimile dieses Folios siehe Elizabeth Aubrey, *Sources, MS, Paragraph III.4 Secular Monophony, French*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, 2. Ausgabe, Bd. 23, London: Macmillan 2001, S. 854.

75 Zur modernen Übertragung siehe *Das lateinisch-deutsche Augsburger Osterspiel* (wie Anm. 73), S. 18.

76 Friedrich A. Mayer / Heinrich Rietsch, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Literatur- und Musikgeschichte nebst den zugehörigen Texten aus der Handschrift und mit Anmerkungen*, Berlin: Mayer & Müller 1894 bzw. 1896 (Abhandlungen, Texte und Anmerkungen) (*Sonderausgabe der Acta Germanica* III.4 und IV).

77 Hans-Joachim Moser, *Die Entstehung des Dur-Gedankens. Ein kulturgeschichtliches Problem*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15/2 (Januar – März 1914), S. 275–290.

wohlgemerkt ohne Änderung des *tempus perfectum cum prolatione imperfecta*.⁷⁸ Solch strenge Beibehaltung eines rhythmischen Profils erinnert an entsprechende Praktiken frühneuzeitlicher Interpretation, denen man noch im 17. Jahrhundert begegnet: einerseits in der Übertragung des gregorianischen Chorals⁷⁹, andererseits in der mensuralen Auslotung des Meistersangs.⁸⁰

Was die Frage der Tonalität betrifft, so begegnet man bereits in den *Tenores* deutscher Lieder des 15. und 16. Jahrhunderts einer innerhalb des Oktavraums präzise festgelegten Melodik, die eindeutig auf den Dur-Charakter des polyphonen Satzes verweist.⁸¹ Damit ist die Harmonisierung mit maßgeblich für die Festlegung des rhythmischen Profils. Die von Richard Batka in seiner allgemeinen Musikgeschichte veröffentlichte Realisierung von *Ich han in ainem garten gesehen* (MR 49)⁸² galt als Beispiel für das damals nachhaltige Interesse, wie noch andere Publikationen, jeweils im Rückgriff auf *Ich han in ainem garten gesehen*, eine Breitenwirkung mehrstimmiger Sätze von gerade diesem Lied belegen.⁸³ Dass die Harmonisierung der Weisen des Mönchs von Salzburg keine Ausnahme darstellt, sondern sich vielmehr auch vor dem Hintergrund einer breiteren Rezeption des Minnesangs generell vollzieht⁸⁴, bezeugt eine Publikation von Alfred Rottauscher und Bernhard Paumgartner.⁸⁵ Die darin vorgenommene Harmonisierung von ursprünglich

78 Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg: Kiesel 1935, Anhang S. 9–11 (Notenbeispiel 14).

79 Frederick K. Gable, *The Institutionum musicarum of Erasmus Sartorius and the Rhythm of Plainsong in Seventeenth-Century Germany*, in: *Music in Performance and Society. Essays in Honor of Roland Jackson*, hg. v. Malcolm Cole und John Koegel, Warren, MI: Harmonie Park Press 1997 (*Detroit Monographs in Musicology / Studies in Music* 20), S. 149–162.

80 Heinrich Husmann, *Johann Faulhaber (1580–1635). Mathematiker und mensuraler Meistersinger*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hg. v. Robert L. Marshall, Kassel: Bärenreiter / Hackensack, NJ: Boonin 1974, S. 108–116.

81 Friedrich Eberth, *Die tonale und melodische Struktur der Liedweisen und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise* (1933), in: *Der deutsche Meistersang*, hg. v. Bert Nagel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985 (*Wege der Forschung* 148), S. 403–440; Kurt Gudewill, *Deutsche Liedtenores mit F-Dur Melodik und Oktavambitus*, in: *Festschrift Walter Wiora zum 30. Dezember 1966* (wie Anm. 61), S. 269–277.

82 Richard Batka, *Allgemeine Geschichte der Musik. Mit Bildern und Notenbeispielen*, 3 Bände, Stuttgart: Grüninger 1909, Bd. 1, S. 225.

83 Zur Vertonung dieses Textes siehe auch Cesar Bresgen, *Hochzeitslieder. Fünfzehn alte und neue Weisen für drei gleiche Stimmen*, Potsdam: Voggenreiter 1944; Hans Teuscher, *Herzlich tut mich erfreuen – Chorsätze für [2–3] gleiche Stimmen, C und F Blockflöte oder andere Melodie-Instrumente*, Wolfenbüttel: Kallmeyer 1944.

84 Bernd A. Weil, *Die Rezeption des Minnesangs in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer 1991.

85 Alfred Rottauscher / Bernhard Paumgartner, *Das Taghorn. Dichtungen und Melodien des bayrisch-österreichischen Minnesangs. Eine Neuausgabe der alten Weisen für die künstlerische Wiedergabe in unserer Zeit. Mit beigefügter Klavierbegleitung*, Wien: Stephenson 1922.

als Monophonie überlieferten Liedern erinnert einerseits in der Übertragung des zweistimmigen Satzes „Zart libste frau in liber acht“ (*Das nachthorn*, fol. 185^r– 186^r; MR 11) an die im Repertoire des Mönchs von Salzburg gelegentlich auftretende, auf Zweistimmigkeit beschränkte Polyphonie, wie etwa in den aus der Kolmarer Liederhandschrift erwähnten Beispielen und auch in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift.⁸⁶ Andererseits werfen die beiden modernen Bearbeitungen als jeweils vierstimmiger Satz auch ganz allgemein die Frage nach der Verwendung von Instrumenten im Vokalsatz auf und bringen damit einen wichtigen Gesichtspunkt der Aufführungspraxis ins Spiel, der bereits im Zeitalter des Mönchs von Salzburg Beachtung fand. Denn nachfolgend der rein instrumentalen Estampies und Danses royales des Mittelalters war es gerade das Schaffen des Mönchs, das die Einbindung des Instrumentalklangs in die vokale Musik vollzog. In der Aufzeichnung des *nachthorn* als zweistimmiger Satz in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift vermerkte der anonyme Schreiber „und ist gut zu blasen“, deutete folglich ein nicht näher genanntes Blasinstrument an – eine Praxis, die erst zu Beginn der Frührenaissance durch eine allmählich genauere Spezifizierung des Instrumentariums ersetzt wird.⁸⁷ Zur zweiten Stimme dieses Satzes ergänzte er als Textincipit „Das ist der pumhart dar zu“ und ferner in der Aufzeichnung des *taghorn* in einstimmigem Satz, ebenfalls in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, „auch gut zu blasen, und ist sein pumhart dy erst note und yr nderoctava slecht hin. Gar leis in senfter weis“ (fol. 186^r).⁸⁸

Neben den modernen Bearbeitungen der Lieder des Mönchs von Salzburg, die den Zugang zu seinem breit gefächerten Repertoire im Zeitgeist gewährleisten, werden, dem Vorbild von kritischen Ausgaben der Werke späterer

86 Siehe die streng rhythmische Übertragung in Barbara G. Seagrave / Wesley Thomas, *The Songs of the Minnesingers*, Urbana, IL: University of Illinois Press 1966, S. 190–192.

87 Siehe zum Beispiel den dreistimmigen, mit dem Titel „Bobik blazen“ in der Handschrift Nürnberg, Stadtbibliothek, Fragm. lat. 9, auf fol. 2^r überlieferten Instrumentalsatz. Zur Erläuterung des Textincipits siehe Walter Kurt Kreyszig, *Anonymus Compositions. From the Late-Fourteenth and Early-Fifteenth Centuries*, Wien u.a.: Braumüller 1984 (*Forschungen zur älteren Musikgeschichte. Veröffentlichungen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien* 5), S. 224f.; siehe auch S. 248 (Faksimilie der Handschrift) und S. 276–278 (moderne Übertragung).

88 Siehe die streng rhythmische Übertragung im Sinne der *notatio cum litteris* in Seagrave / Thomas, *The Songs of the Minnesingers* (wie Anm. 86), S. 194f.; Hugo Moser / Joseph Müller-Blattau, *Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien*, Stuttgart: Klett 1968, S. 232–234; Lorenz Welker, *Das Taghorn des Mönchs von Salzburg. Zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N. F. 4/5 (1984/85), S. 41–61.

Komponisten folgend, auch im Falle seines vielseitigen Schaffens entsprechende kritische Ausgaben seiner Werke benötigt, um mit Hilfe der modernen Editionstechnik die Schnittpunkte zwischen Text und Musik – sowohl im geistlichen wie auch im weltlichen Repertoire – im Detail zu beleuchten. Nur auf diese Weise wird der Weg zu einem bewussten, bereits durch philologische Studien andeutungsweise vorgeschlagenen interdisziplinären Erfassen seines Œuvres geebnet, das uns mittels der modernen Editionstechnik auf eine neue, tiefgründige Eruierung der Textkritik lenkt und unsere Aufmerksamkeit durch die daraus gewonnenen Einsichten gerade auch in Fragen der rhythmischen Interpretation dieses vielseitigen Repertoires des Mönchs von Salzburg auf dem Wege einer möglichst authentischen Interpretation einen bedeutsamen Schritt weiterbringt.

Der Mönch von Salzburg im Spiegel der Melker Reform

Der Titel meines Beitrags ist ein unbeabsichtigtes Zitat, das mir wahrscheinlich unbewusst beim Gedenken an die vor 600 Jahren (1418) initiierte Melker Reform aus der Feder geflossen ist. In ihrem Buch über *Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen* behandelt Meta Niederkorn-Bruck die Visitationen als das „tragende Element“ dieser liturgischen Erneuerung mit zahlreichen Implikationen für das monastische Musikleben.¹ Die Visitationen, die im Zuge der Reform durchgeführt und dokumentiert wurden, sind durchaus mit den bekannten Evaluierungen zu vergleichen, mit allen Begleiterscheinungen wie der Bildung einer Kommission, Begehung der Institution, Befragung aufgrund von ausgeklügelten Bewertungssystemen bis hin zu Zusammenlegung oder gar Auflösung von Einrichtungen. Was hat das alles mit unserer Thematik zu tun? Auf den ersten Blick nicht viel, da ja der Mönch von Salzburg etwa eine Generation vor dem Beginn der Melker Reform wirkte. Dies lässt sich sogar mit den Jahreszahlen 1418 einerseits und 1387 andererseits ziemlich exakt belegen – letzteres Datum ist im weltlichen Lied *Wier, wier der fünfczehent an der schar* (W 19) auktorial beglaubigt. Auf den zweiten Blick – und damit versuche ich einer Themenverfehlung zu entgehen – fällt die Epoche des Erzbischofs Pilgrim II. in die Zeit des Großen Abendländischen Schismas (1378–1418), das bekanntlich erst mit dem Konzil von Konstanz beendet wurde. Diese Kirchenspaltung zeitigte nicht nur kirchenpolitische, sondern auch musikhistorische Folgen, die vor allem mit dem Exil des päpstlichen Hofes in Avignon zusammenhängen und im Weiteren auch mit der Abwanderung von Dozenten und Studenten von der Sorbonne zu den noch jungen Universitäten von Prag und Wien, ebenso wie mit dem Aufblühen dieser und anderer Zentren, die ihre Einflusssphäre wieder oder erstmals im dritten Drittel des 14. Jahrhunderts begründeten. So war ein ‚Kollege‘ des Mönchs von Salzburg (als Konkurrent würde man ihn wohl nicht bezeichnen), Heinrich von Mügeln, an den Residenzen von Prag (bei Karl IV.) und von Wien (bei Rudolf IV.) ein gern gesehener Gast. Hein-

¹ Meta Niederkorn-Bruck, *Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen*, Wien u.a.: Oldenbourg 1994 (*Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 30), S. 9.

rich von Mügeln hat nicht nur Lieder und Töne geschaffen, die wie jene des Mönchs von den Meistersingern rezipiert wurden, sondern er verfasste auch einen bemerkenswerten Verstraktat (*Der meide kranz*) über die sieben Artes liberales und die höheren Disziplinen, in dem die Musik die ihr gebührende Stellung einnimmt.

Wer immer sich hinter dem Mönch von Salzburg verbirgt² – die weitere Rezeption und Sammlung seiner Lieder (der Texte wie der Melodien) überschneiden sich mit den Konzilen von Konstanz (1414–1418) und Basel (1431–1449), und zwar zeitlich wie auch – in vorsichtiger hypothetischer Annäherung – kulturgeschichtlich. Dies scheint plausibel, wenn wir einen Seitenblick auf Oswald von Wolkenstein werfen, der vielfältige Anregungen von beiden Kirchenversammlungen empfing und letztlich ohne diese wichtigen kulturellen Umschlagplätze zumindest seine mehrstimmigen Stücke nicht hätte konzipieren, dichten und musikalisch bearbeiten können. Aber auch im geistlichen Bereich existieren einige Parallelen zwischen den Konzilen und dem Nachleben des Mönchs von Salzburg, denken wir nur an die eminente Bedeutung geistlicher Lieder und Gesänge, allen voran der Hussiten. In dieser Gattung erwies sich das akustische Medium nicht nur als Begleitmusik, sondern geradezu als Katalysator der Konflikte um kirchenpolitische Reformen. Der entscheidende Unterschied liegt im gesellschaftlichen Milieu, für das der unter dem Pseudonym ‚Mönch‘ wirkende – und sich damit sozial abgrenzende? – Autor schrieb: der Hof des Salzburger Erzbischofs, der aufgrund seines sozialen und kirchlichen Rangs an den später stattgefunden habenden Konzilen teilnehmen hätte können. In einer für uns heute seltsamen Symbiose, die ihren Ursprung im byzantinischen Verständnis weltlicher und geistlicher Repräsentation hat, sind alle Höfe vom Machtzentrum des Papstes (in Rom oder im Exil) bzw. vom Kaiserhof (in welcher Residenz auch immer) inspiriert und beziehen trotz häufiger Auseinandersetzungen von diesen ihre Legitimation.

Auch die Melker Reform war zunächst eine höfische Angelegenheit, da sie vom Wiener Landesfürsten Albrecht II. im Jahr 1418 initiiert wurde und den politischen wie wirtschaftlichen Einfluss des Herzogs in Wien und Niederösterreich stärken sollte.³ Der Erfolg bestand in einer weitgespannten

2 Zusammenfassend zu den verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten siehe Stefan Engels, *Geistliche Lieder des Mönchs von Salzburg*, <https://musical-life.net/node/133> (14. 6. 2019): *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*.

3 Zur Salzburger Synode und zu St. Peter siehe Gerda Koller, *Princes in ecclesia. Untersuchungen zur Kirchenpolitik Herzog Albrechts V. von Österreich*, Graz u.a.: Böhlau 1964 (*Archiv für österreichische Geschichte* 124), S. 100–105.

Reformbewegung, die in den ganzen süddeutschen Raum ausstrahlte und zahlreiche wichtige Benediktiner- und Augustinerklöster erfasste. Ein integraler Teil der Erneuerungsbestrebungen war eine grundlegende, im Prinzip zur Benediktsregel zurückkehrende Änderung des gesamten monastischen Lebens und damit auch und nicht zuletzt der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes und anderer Formen des Musiklebens. Historische Voraussetzungen dieser Reform waren nicht allein ökonomische Begehrlichkeiten und politische Einmischung, sondern durchaus Verfallserscheinungen im Mönchtum und (wie bereits angedeutet) höfische Repräsentationsformen geistlicher Würdenträger wie der frei gewählten Äbte.

Das effektivste Mittel, das von Melk bzw. dem Mutterkloster Subiaco eingesetzt wurde, um die Reform voranzutreiben, bestand in den Visitationen, welche in mehreren Dokumenten (Urkunden, Interrogatorien) überliefert sind. Im Jahr 1431 erfolgte die Visitation von St. Peter in Salzburg (Männer- und Frauenkonvent). Einer der maßgeblichen Visitatoren des Jahres 1431, Petrus von Rosenheim, beklagte sich in einem Brief an den Abt von Tegernsee über die besonderen Schwierigkeiten bei der Reform in St. Peter (auch im Frauenkonvent). Es ist daher kein Zufall, dass er bis 1432 als Prior im Stift blieb. Doch griffen die Maßnahmen nachhaltig; zwanzig Jahre danach wurde bei einer neuerlichen Begehung festgestellt, dass die durchaus zufriedenstellenden Zustände sich dort nicht verändert hatten. In dem folgenden Experiment gehe ich von der fiktiven Annahme aus, dass sich der Mönch von Salzburg 30 bis 40 Jahre nach seinem tatsächlichen Wirken in St. Peter befunden und bei den Visitatoren einige Verwunderung ausgelöst hat.

Mehrstimmiges Singen und die Verwendung der Orgel in der Liturgie waren strittige Punkte in den Visitationsurkunden. Hatte das Konzil von Basel hier einige Einschränkungen verordnet, so orientierten sich die Reformeure mehr an der klösterlichen Praxis, die natürlich an Festtagen das Orgelspiel einbezog, sofern im frühen 15. Jahrhundert ein Instrument vorhanden war.

*De organis. Item usum organorum in precipuis festivitibus et alias secundum consuetudinem huius monasterii ac civitatis laudabilem, ad vesperas et missas tantum ad Dei et sanctorum honorem permittimus: ita tamen, quod symbolum, prefacio et oracio dominica integre decantentur.*⁴

4 Visitationsurkunde Salzburg, St. Peter Cod. A 202, fol. 9^v; Joachim F. Angerer, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft 1974 (*Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* 15), S. 113, Anm. 147.

(Über die Orgel. Die Verwendung der Orgel an den Hochfesten und auch sonst gemäß der Gewohnheit dieses Klosters und der Stadt befürworten wir; zu den Vespern und Messen gestatten wir das Orgelspiel nur zur Ehre Gottes und der Heiligen: unter der Bedingung, dass das Glaubensbekenntnis, die Präfation und das sonntägliche Gebet vollständig gesungen werden.)

Dieses Zitat ist – wie viele andere in dieser Textsorte – mehrdeutig. Joachim Angerer bezieht das einschränkende „tantum“ (nur) auf Vesper und Messe, während ich die Passage so verstehe, dass die Zulässigkeit des Orgelspiels nur unter der Voraussetzung gegeben ist, dass es zur Ehre Gottes und der Heiligen („tantum ad Dei et sanctorum honorem“) geschehe. Ein spezielles Problem liegt im Vortrag des Glaubensbekenntnisses, das nach Anordnung der Visitatoren vollständig zu singen ist. Wir kennen etwa aus der Abtei Mondsee Credos mit verkürztem Text, die zweistimmig und/oder alternatim vorgetragen wurden.⁵ Was nun die Salzburger Praxis betrifft, so war es offenbar üblich, die Orgel im Kloster und in der Stadt (!) einzusetzen, eine Gewohnheit, die 1451 sogar lobend erwähnt wird.

Ein interessantes Licht auf die Beziehungen zwischen dem Stift St. Peter und der Stadt Salzburg werfen jene Verordnungen, die Prozessionen betreffen. Das Basler Konzil hatte diese auf fünf Umgänge beschränkt, nämlich zu Mariä Lichtmess, Palmsonntag, den Bitttagen und Allerseelen – hinzu kam nach der Gewohnheit noch Fronleichnam. Allerdings gab es für St. Peter eine Ausnahmeregelung, die weitere Prozessionen gestattete („secundum laudabilem consuetudinem in hoc monasterio cum metropolitana ecclesia“)⁶, und zwar – neben den schon genannten Festen – zu Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Himmelfahrt und Mariä Geburt sowie zum hl. Rupert (24. September). Auch zur Abwendung der Pest waren Umzüge willkommen. Das schwer zu entkräftende Argument der Reformer gegen Prozessionen außerhalb der Klostermauern bestand in den „distracciones“, anders gesagt in der Berührung mit der weltlichen Sphäre, wofür die Musik des Mönchs ein Paradebeispiel bietet. Eine solche Vermischung der sozialen Stände wurde auch bei Begräbnissen akut, weshalb hier von Prozessionen abgeraten wird:

*Processiones vero in presencia funerum nobilium et civium, si sine scandalo fieri potest, propter distractionem fratrum extra septa monasterii obmitti suademus.*⁷

5 Alexander Rausch, *Zweistimmige Gesänge in einem unbekanntem Mondseer Fragment des 15. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 27 (2012), S. 133–143.

6 Vgl. Angerer, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform* (wie Anm. 4), S. 92.

7 Ebenda, S. 93.

(Die Prozessionen bei Begräbnissen in Anwesenheit des Adels und der Bürger raten wir außerhalb der Klostermauern zu unterlassen, wenn es ohne Aufhebens machbar ist, weil die Fratres dadurch abgelenkt würden.)

Der Kern der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes, das Offizium, wurde in einem separaten Passus der Konzilsstatuten behandelt. Diese für das Stundengebet zentralen Aussagen wurden auch in St. Peter kopiert und umgesetzt, wobei nach Möglichkeit die rubrica Romana, d.h. die römische Choraltradition, verbindlich eingeführt wurde:⁸

De divino officio. Eapropter statuimus et ordinamus, ut divinum officium diurnum pariter et nocturnum in omni loco et signanter in choro, cum reverencia et morum gravitate ac verborum integritate, tractim et cum debitis pausis, exclusis clamoribus, discantibus et scolaribus, tam legendo quam cantando ab omnibus personis regularibus statutis horis et debitis temporibus, prout in regula beatissimi patris Benedicti continetur, devote persolvatur, atque secundum rubricam ecclesie Romane, si eam in monasteriis suis introductam habuerint, vel aliam rubricam eis consuetam, usque dum illa competenter haberi poterit, cum debita reverencia continuetur.

(Über das Stundengebet. Deshalb ordnen wir an, dass das heilige Tag- und Nachtoffizium an jeder Stelle und besonders im Chor(gestühl) in Ehrfurcht, mit sittlichem Ernst und mit vollständigem Text, langsam und mit ausreichenden Pausen, ohne Geschrei (Rufe), (mehrstimmiges) Diskant-Singen und ohne Beteiligung von Sängerknaben andächtig ausgeführt werden soll, und zwar sowohl in der Lesung wie im Gesang von allen Ordensmitgliedern zu den festgesetzten Gebetsstunden und -zeiten, wie dies in der Regel des heiligen Benedikt enthalten ist. Und dies soll weiterhin nach der Rubrik des römischen Ritus praktiziert werden, falls diese in den jeweiligen Klöstern schon eingeführt worden ist, oder nach einer anderen gewohnten Rubrik, solange diese angemessen gehandhabt werden kann.)

Es ist im Licht dieser entscheidenden Passage offensichtlich, dass die Ziele der Melker Reform mit dem musikalischen Schaffen des Mönchs von Salzburg nicht in Einklang zu bringen waren. Schlüsselbegriffe in diesem Zitat, das selbstverständlich nicht nur für das Salzburger Doppelkloster, sondern für den gesamten Benediktinerorden gilt, sind die Diskantlage, Mehrstimmig-

8 Ebenda, S. 82.

keit, Rufe oder der freie Rhythmus – alles Elemente (neben der deutschen Sprache), die für den Minnesang charakteristisch sind, aber nicht für den ‚reinen‘ gregorianischen Gesang. Meta Niederkorn schreibt in ihrer Dissertation: „Während des Chorgebetes sollte nach Auffassung der Reformen nur reinste Gregorianik gesungen werden.“⁹ Obwohl die Reinheit der Gregorianik in gewissem Sinn eine Illusion ist – bzw. genauer gesagt ein Diskurs, der wie bei den Melker Reformern aus gezielten Intentionen heraus geführt wurde –, sollte man im historischen Abstand kein so düsteres Bild von der klösterlichen Musikpraxis vor 1418 zeichnen, wie dies Joachim Angerer in seinen Publikationen etwas einseitig tut.¹⁰ Trotzdem muss die Stoßrichtung der Melker Reform einen Sinn gehabt haben und wird in allen Details (von denen hier nur einige ausgewählte erwähnt werden können) auch wunde Punkte getroffen haben. So können wir die 13 Hymnen des Mönchs von Salzburg den folgenden Abschnitten aus den Tegernseer Consuetudines gegenüberstellen:¹¹

Hymni infra Adventum Domini et alii eiusdem melodiae cantantur in melodia propria sub mensura aequali non saltando. [...]

Hymni feriales ad Vesperas in nota non saltando, sed in aequali mensura cantamus, sicuti de hymno Te lucis ante terminum diebus dominicis facere consuevimus.

(Die Hymnen in der Adventzeit und auch andere mit derselben Melodie werden in der ihnen eigenen melodischen Gestalt, rhythmisch gleichmäßig und nicht tänzerisch gesungen. [...])

Die Hymnen zu den gewöhnlichen Vespers (an Wochentagen) singen wir nach dem Gesangbuch, nicht in tänzerischem Rhythmus, sondern metrisch gleichmäßig, wie wir es beim Hymnus *Te lucis ante terminum* an Sonntagen gewohnt sind.)

Die Hymnen sollen also keinesfalls in einem metrischen, tänzerischen Rhythmus vorgetragen werden, sondern äqualistisch. Auch die Sequenzen wurden in der Anzahl drastisch auf die bekannten fünf reduziert, hierin das Konzil von Trient vorwegnehmend.

Ergänzend kann man feststellen, dass die Gesänge und Melodien von den Melker Reformern wie in einem Köcher (pharetra) gesammelt wurden, der

9 Vgl. Niederkorn-Bruck, *Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen* (wie Anm. 1), S. 144.

10 Siehe dazu Robert Klugseder, *Quellen des Gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg*, Tutzing: Hans Schneider 2008 (*Regensburger Studien zur Musikgeschichte* 5), S. 26–28 und 111–137.

11 Vgl. Angerer, *Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform* (wie Anm. 4), S. 89.

im Wesentlichen die acht Kirchentöne bündelt. Der Terminus ‚pharetra‘ und seine Verwendung in den Melker Tonaren und anderen Texten ist nicht eindeutig, aber es steht fest, dass die Melodien des ‚Mönchs‘ nicht zu diesem Kanon gehören. Es ist ohnehin fraglich, ob der musikalische Teil seines Œuvres, soweit es sich nicht um Kontrafakturen handelt, von ihm selbst stammt. Ähnlich wie Oswald von Wolkenstein, der mit voranschreitender Forschung immer weniger als Komponist gelten kann, wird auch der Mönch von Salzburg Experten beauftragt haben, ihn bei der Erfindung neuer Melodien und bei der Adaptierung mehrstimmiger Formen zu unterstützen. In dem wichtigen Textzeugen D-Mbs, Cgm 715 wird ein solcher genannt – der Laienpriester Herr Martin.¹²

Das stilistische Schwanken zwischen benediktinischen und augustinischen Einflüssen oder Ähnlichkeiten in den geistlichen Liedern ließe sich mit der Hypothese eines musikalischen Co-Autors besser erklären als mit der Einstufung des ‚Mönchs‘ als Dichterkomponist. Nur in diesem Sinn bestätigt sich eine wertende Aussage Lorenz Welkers über „das Liedschaffen des Mönchs von Salzburg, der sich ohne Zweifel als virtuoser Sprachkünstler erweist, dessen Interesse an einer im westlichen Sinn kunstvollen Vertonung seiner Lieder indessen eher gering ist“.¹³ Das Entstehen kunstvoller Mehrstimmigkeit hängt allerdings nicht allein von den Produzenten ab, sondern auch von den vorhandenen Aufführungsmöglichkeiten. Es ist zu bezweifeln, ob es am Salzburger Hof oder in einer anderen Region Österreichs im Spätmittelalter ausgebildete Sänger gab, die eine komplizierte Polyphonie umsetzen konnten. Und es ist fraglich, ob ein dafür gebildetes Publikum – Erzbischof Pilgrim gehörte wohl dazu – existierte, welches Balladen oder Motetten rezipieren konnte. Mit seinen doppeltextigen Sätzen ist der Mönch von Salzburg einen Schritt in diese Richtung gegangen, und Oswald von Wolkenstein scheint ihm darin gefolgt zu sein.

Zu den Voraussetzungen artifizierlicher Mehrstimmigkeit zählt ferner die Kenntnis der musikalischen Notation der sogenannten ‚Ars nova‘, also der vorwiegend französischen modernen Schriftlichkeit, deren Notenzeichen vom Blatt zu singen waren. Dieses Wissen wurde etwa in Prag im Jahr 1369

12 Christoph März, *Mönch von Salzburg*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 12, Kassel: Bärenreiter 2004, Sp. 333–336: 334.

13 Lorenz Welker, *Weltliche Musik an den Höfen der Erzbischöfe Eberhard II. (1200–1246) und Pilgrim II. (1365–1396)*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg / München: Anton Pustet 2005, S. 71–87: 85.

aufgezeichnet und in einem Verstraktat in 160 Hexametern den Studenten eines Universitätskollegs vermittelt. Dieser Verstraktat von 1369 ist zwei bis drei Generationen nach seiner Entstehung in österreichische Benediktinerstifte gelangt (Michaelbeuern, Kremsmünster und Melk), aber auch nach Osteuropa (Handschriften in Berlin und Warschau). Die Überlieferung stellt sich somit weitaus komplexer dar, als es „Das 14. Jahrhundert und der Mensuraltraktat aus Michaelbeuern“, die Überschrift im Rahmen des Beitrags in der *Salzburger Musikgeschichte* von Lorenz Welker suggeriert.¹⁴ Es ist verständlich, dass Welker versucht, diesen Text in einen Salzburger Kontext einzufügen, aber es handelt sich um einen Zeugen der zentraleuropäischen Musiklehre, der wahrscheinlich nur zufällig (von einem Studenten?) nach Michaelbeuern mitgebracht wurde.

Immerhin wird in dem Verstraktat über den *cantus mensuratus* gleich am Anfang eine wichtige Feststellung getroffen:¹⁵

*Iam post has normas mensurati volo cantus
Tradere doctrinas, per quas cantare valebis
Immensuratum mensuratum quoque cantum.
Isti funguntur specialibus ambo figuris,
Cantus mesure fungitur sed pluribus illo.*

(Nach diesen Normen, die für den mensurierten Gesang gelten, möchte ich jene Lehren vermitteln, nach denen man sowohl den nicht mensurierten (einstimmigen) als auch den mensurierten (mehrstimmigen) Gesang aufführen kann. Diese gebrauchen beide spezielle Zeichen, jedoch die Mehrstimmigkeit mehr [vielfältigere] als jener.)

Hier wird in aller Deutlichkeit erklärt, dass die Beherrschung der Notationsregeln der mehrstimmigen Musik auch für den einstimmigen Gesang nützlich ist, weil beide Arten spezielle Zeichen verwenden, wobei der mensurierte Gesang eine größere Zahl an ‚figurae‘ umfasst. Damit sind wir wieder beim Mönch von Salzburg und jenen Corpus-Handschriften mit musikalischer Notation angelangt, die vielleicht in einem Salzburger Skriptorium Mitte des 15. Jahrhunderts angelegt wurden.

¹⁴ Ebenda, S. 75f.

¹⁵ *Versus de musica anonymi Pragensis* [1369], Verse 1–5. Neuedition: Alexander Rausch, *Mensuraltraktate des Spätmittelalters in österreichischen Bibliotheken*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*, hg. v. Michael Bernhard, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2001 (*Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* 15), S. 273–303.

Der Spiegel der Melker Reform, in dem wir den Mönch betrachtet haben, zeigt, dass sensible Bereiche der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts wie Rhythmus, Polyphonie bzw. Klanglichkeit, Instrumentarium, Gattungen und Funktionalität (auch Sprache) in der Praxis nicht so streng gehandhabt wurden wie in der Theorie. Ein Problem mit der Musik des Mittelalters liegt darin, dass wir nur theoretische und abstrakte Quellen zur Verfügung haben (womit ich auch die musikalischen Quellen meine) und uns die damalige Praxis erst aus den heutigen Interpretationen erschließen müssen.

Von Christus zu Maria. Sällig sei der seltenen zeit (G 17) als Bearbeitung der Ostersequenz *Mundi renovatio*

Einleitung: Die Neutextierungen des Mönchs von Salzburg als Forschungsproblem

Unser Bild vom literarischen Schaffen des sogenannten ‚Mönchs von Salzburg‘ ist im Wesentlichen durch jene zehn erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Handschriften geprägt, die – wenn auch mit je eigenen Sammlungsinteressen – eine größere Gruppe von Mönch-Liedern als zusammenhängendes Corpus überliefern.¹ Setzt man voraus, dass diese Handschriften einen einigermaßen verlässlichen Überblick über Umfang, Themen und Liedtypen des Mönchs-Corpus vermitteln, dann ist der Mönch im Bereich der geistlichen Liedkunst vornehmlich als Bearbeiter lateinischer

1 Es sind dies die miteinander verwandten Handschriften A (D-Mbs, Cgm 715, RISM ID no. 456.052.802, mit Melodien), B (D-Mbs, Cgm 1115, mit Melodien), C (D-Mbs, Cgm 628, ohne Melodien), D (A-Wn, 2856, mit Melodien), E (A-Wn, 4696, mit Melodien), F (A-Wn, 2975, ohne Melodien), G (D-Mbs, Clm 4423, ohne Melodien), J (A-Wn, 3741, ohne Melodien) – A, B, D und E stammen wahrscheinlich sogar aus einem Skriptorium – sowie die Kolmarer Liederhandschrift K (D-Mbs, Cgm 4997, mit Melodien) und das Liederbuch der Clara Hätzlerin H (Cz-Pn, X A 12, ohne Melodien). Ich zitiere die Handschriften hier und im Folgenden mit der Sigle, die sie in der germanistischen Mönch-Forschung tragen. Die Bibliothekssiglen folgen dem Standard des RISM, eine RISM-Identifikationsnummer ist beigefügt, sofern für die jeweilige Handschrift eine solche vergeben ist. Zu den Handschriften vgl. die Handschriftenbeschreibungen in Franz V. Spechtlers Edition *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin u.a.: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51), S. 35–58; zur Überlieferungssituation und zur Verwandtschaft der Handschriften siehe Burghart Wachinger, *Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter*, Tübingen: Niemeyer 1989 (*Hermaea* N. F. 57), S. 77–79 (hier auch Karin Schneiders brieflich zitierte Mitteilung über die von ihr vermutete gemeinsame Entstehung der Hs. A, B, D und E in einem Skriptorium). Eine prägnante Zusammenfassung bietet Stefan Rosmer, *Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts. Zur Rezeption der geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, hg. v. Alexander Rausch und Björn R. Tammen, Wien u.a.: Böhlau 2014, S. 271–297: 271f.

liturgischer und gottesdienstlicher² Lieder in Erscheinung getreten. Dabei hat er mit Hymnen, Sequenzen und dem gegenüber Hymnen und Sequenzen jüngeren Typ der stollig gebauten *cantiones* nicht nur unterschiedliche lateinische Liedtypen rezipiert, sondern war darüber hinaus allem Anschein nach souverän genug, um zwischen verschiedenen Verfahren der Adaptation wählen zu können, die sich hinsichtlich ihrer Nähe zu einem benennbaren Original unterscheiden. Neben Übersetzungen und Neutextierungen finden sich im Corpus auch solche Lieder, die lateinische Liedtypen lediglich nachahmen, ohne eine konkrete Vorlage umzusetzen, wie etwa das sequenzartige *Guldein Abc* (G 1).³

Die Forschung hat diese erstaunliche Formenvielfalt zwar registriert und bewertet sie als besonderes Qualitätsmerkmal des Mönchs-Corpus⁴, doch resultiert aus dieser Einschätzung bis heute keine gleichmäßig intensive Auseinandersetzung mit allen vom Mönch verwendeten Adaptationsformen. Das Hauptaugenmerk liegt vielmehr seit jeher auf den Hymnen- und Sequenzübersetzungen, die das Corpus freilich auch zahlenmäßig dominieren: Von den 49 geistlichen Liedern des Mönchs lassen sich 27 der Gruppe der regel-

-
- 2 Mit Blick auf den in der Germanistik in Anschluss an Janota – Johannes Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München: Beck 1968 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 23), S. 5–32 und 52–54 – etablierten engen Liturgie-Begriff führt Rosmer die Bezeichnung ‚gottesdienstlich‘ für solche Lieder – etwa die stolligen *cantiones* – ein, die „nicht zum unverzichtbaren Bestand liturgischer Texte“ gehörten, sondern dem Schmuck der Liturgie dienten. Siehe Stefan Rosmer, *carmina pulchra de beata virgine. Maria in spätmittelalterlichen cantiones, cantica, conductus und Tropen*, in: *Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*, hg. v. Eva Rothenberger und Lydia Wegener, Berlin / Boston: De Gruyter 2017 (*Liturgie und Volkssprache* 1), S. 289–320: 291.
- 3 Zur Corpuszusammensetzung vgl. Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 126–130 und 132–135 (mit einer Diskussion der Echtheits-Frage); Rosmer, *Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts* (wie Anm. 1), S. 274f., sowie Horst Brunner, *Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch der Erklärung*, in: *Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*, Berlin: Erich Schmidt 1983, S. 392–413: 409f. – Brunner ist der erste, der die stolligen Lieder ausdrücklich mit der Tradition der lateinischen *cantiones* in Verbindung bringt und nicht – so wie es ihre Überlieferung in Meisterlieder-Handschriften nahelegt – mit dem meisterlichen Lied. Ich zitiere die Lieder, sofern es im Einzelfall nicht anders angegeben ist, nach der bereits angeführten Edition von Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), deren Ordnungsnummern ich übernehme. Eine Edition der Melodien bieten Hans Waechter / Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg. Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern*, Göppingen: Kümmerle 2004 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 719).
- 4 Rosmer, *Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts* (wie Anm. 1), S. 276, bewertet die Typenvielfalt des Mönchs-Corpus als Alleinstellungsmerkmal.

rechten Übersetzungen zuordnen.⁵ Die Konzentration auf die Translate ist insofern durchaus nachvollziehbar, hat für die Mönch-Forschung allerdings dennoch weitreichende Folgen. Mit ihr einher geht nämlich eine Zuspitzung in der Art und Weise, wie die Übertragungsleistung des Mönchs wahrgenommen wird. Der komplexe Transfer- und Transformationsprozess vom lateinischen liturgischen Original zum volkssprachlichen, im höfischen Kontext zu verortenden Reprodukt wird in der Forschungsdiskussion vielfach auf seine textuelle Seite reduziert, d.h. als allein sprachlicher Translationsprozess vom Lateinischen ins Deutsche analysiert. Die musikalische Seite spielt hingegen eine eher untergeordnete Rolle. Die meisten der (zugegebenermaßen in der Regel von Germanistinnen und Germanisten verantworteten) Übersetzungsvergleiche begnügen sich mit einem Hinweis auf die prinzipielle Sangbarkeit der Translate auf die Originalmelodien.⁶

Die Reduktion auf die sprachliche Seite des Übertragungsprozesses kann bei den Übersetzungen deswegen funktionieren, weil der Mönch in ihrem Fall Text und Melodie aus derselben Quelle schöpft. Es ist daher grundsätzlich möglich, die Melodieübernahme als Folge der Vorlagenbindung zu deuten und die Sangbarkeit vor diesem Hintergrund als Resultat eines auf formale Genauigkeit ausgerichteten Übertragungsverfahrens zu bewerten, das vor allem die Silbenzahl der Quelle respektiert.⁷ Auch weitere auf die Imitation der Klangwirkung des Originals bezogene Aspekte lassen sich potentiell in philologische Analysekriterien ummünzen: Viele der Merkmale, die für Reiffenstein den ‚schweren‘, d.h. den ausgangssprachenorientierten Übersetzungsstil des Mönchs ausmachen (insbesondere die Übernahme von Incipits

5 Es gibt eine Reihe von komparatistisch angelegten Studien, die sich mit den Übersetzungsverfahren des Mönchs beschäftigen und dabei primär einzelne Lieder in den Blick nehmen. Klassisch ist die Untersuchung von Günther Bärnthaler, *Übersetzen im deutschen Spätmittelalter. Der Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg und Oswald von Wolkenstein als Übersetzer lateinischer Hymnen und Sequenzen*, Göttingen: Kümmerle 1983 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 371), der alle Übersetzungen des Mönchs interpretiert (Überblick über die ältere Literatur: S. 44–52). Aber auch in der rezenten Forschung reißt das Interesse an den Übersetzungen des Mönchs nicht ab. Siehe etwa zuletzt Andreas Kraß, *Mittit ad virginem. Die Bearbeitungen der Mariensequenz durch den Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein und Heinrich Laufenberg*, in: *Maria in Hymnus und Sequenz* (wie Anm. 2), S. 193–219.

6 Nachdrücklich zeigt sich dies in dem umfänglichen Untersuchungs-Schema, das Bärnthaler, *Übersetzen im deutschen Spätmittelalter* (wie Anm. 5), S. 72–90, in seinen Übersetzungsvergleichen zugrunde legt. Der Liedcharakter von Vorlage und Reprodukt spielt hier tatsächlich nur ein einziges Mal eine Rolle, nämlich wenn Bärnthaler darauf hinweist, dass er „die Anzahl der Silben pro Verszeile zwischen Vorlage und Übersetzung“ vergleiche: „Das Beibehalten der Silbenzahl ermöglicht es, die Übertragung zur Melodie des Originals zu singen“ (S. 90).

7 Vgl. ebenda.

und Reimwörtern, die Bewahrung des Wortbestands und der Wortstellung, die Übernahme des Metrums, des Reimschemas und der Reimklänge etc.), führen – ohne dass Reiffenstein dies im Einzelnen thematisiert – jedenfalls dazu, dass zumindest die ‚schweren‘ Übersetzungen die Passung von Text und Melodie weitestgehend so nachahmen, wie sie das Original bietet.⁸

Bei den sechs Neutextierungen des Mönchs (G 2, G 3, G 4, G 9, G 17, G 18)⁹ stößt eine solche allein auf die Textseite des Übertragungsprozesses ausgerichtete Interpretation aber zwangsläufig an ihre Grenzen, da bei ihnen die Auseinandersetzung mit dem Original nicht – oder wenigstens nicht zuvorderst – auf einer Auseinandersetzung mit dem Wortlaut der Vorlage beruht. So greifen die Neutextierungen zwar zum Teil das Thema und einzelne Schlüsselwörter des jeweiligen Originals auf¹⁰, treten punktuell also durchaus in einen Dialog mit dem Ausgangstext, doch stiftet die Melodie die auffälligere und für eine Identifikation der Vorlage sicherlich entscheidende Verbindung.¹¹ Teilt man

-
- 8 Ingo Reiffenstein, *Übersetzungstypen im Spätmittelalter. Zu den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg*, in: *Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Franz V. Spechtler, Amsterdam: Rodopi 1984 (*Chloe* 1), S. 173–205: 182–193. Reiffenstein entwickelt diese Merkmale anhand einer Interpretation von *Salve, grüest pist, mueter hailles* (G 7), einer lateinnahen Übersetzung der Sequenz *Salve mater salvatoris*.
- 9 Siehe für die fünf Sequenz-Neutextierungen (G 2, G 3, G 4, G 17, G 18) die Liste der Sequenzen und ihrer Vorlagen bei Hans Waechter, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien*, Göppingen: Kümmerle 2005 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 724), S. 55f. – G 9 stellt insofern einen Sonderfall dar, als es sich bei diesem Lied um die einzige bekannte lateinische Neutextierung des Mönchs zu einer deutschsprachigen Vorlage handelt. Der Mönch hat – nach Ausweis einer dem Lied beigegebenen Beischrift – hier Peters von Sachsen *Maria gnuchtig, zuchtig* bearbeitet. Für den genauen Text der Beischrift vgl. die Edition von Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 167. – Für die Sequenz *Do got in dem throne sas* (G 14), deren Vorlage Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 26, nicht identifizieren kann, kann Waechter nachweisen, dass die in Hs. A (D-Mbs, Cgm 715, RISM ID no. 456.052.802, fol. 145^r–148^v) enthaltene Melodieaufzeichnung eine Umarbeitung der Melodie von *Mundi renovatio* ist. Er hält diese Melodie allerdings für nachträglich (durch den Schreiber der Handschrift?) verfasst, so dass die Frage nach der wirklichen Quelle von G 14 – falls eine solche existiert – immer noch ungeklärt ist. Siehe Waechter, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie oben), S. 131–135; ähnlich Waechter / Spechtler, *Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern* (wie Anm. 3), S. 245–248.
- 10 Für die Sequenz *Wir süllen loben all die raine* (G 18) rekurriert der Mönch z.B. sowohl auf das Thema (Marienverehrung) als auch auf einzelne Formulierungen der lateinischen Vorlage *Verbum bonum et suave*, etwa indem er die im Original auf Christus bezogene metaphorische Benennung als Sonne nun für Maria verwendet. Vgl. hierzu genauer Britta Bußmann, *Das Spiel mit der Nähe. Zwei spätmittelalterliche Übertragungen (Mönch von Salzburg / Heinrich Laufenberg) der Sequenz Verbum bonum et suave im Vergleich*, in: *Maria in Hymnus und Sequenz* (wie Anm. 2), S. 147.
- 11 Die Mönch-Hs. F (A-Wn, 2975), die in den Liedbeischriften als einzige konsequent auch die Vorlagenbindung der Neutextierungen thematisiert, nutzt zur Beschreibung des

den zu vermutenden Entstehungsprozess der Neutextierungen in einzelne Arbeitsschritte auf, ist die Wahl der Melodievorlage wohl eindeutig als erster Schritt anzusetzen, dem die Entwicklung eines geeigneten Textes folgt. Damit wirft die in den Neutextierungen geschaffene Neukombination von Text und Melodie nachdrücklich die Frage auf, welchen Zweck die Melodieübernahmen eigentlich erfüllen. Sollten sie dem Mönch primär Baupläne für seine Lieder liefern, sodass das Hauptgewicht eher auf den formalen Anleihen bei Reimschema, Strophenbau und Silbenzahl liegt? Oder ist den Melodien ein eigenständiger semantischer Wert zuzuschreiben, ein Effekt, um dessentwillen der Mönch die Vorlagen allererst ausgewählt hat? In diesem Fall wäre der Adaptationsprozess ungenügend erfasst, wenn man die musikalische Seite aus der Interpretation ausblendete. Beide Fragen wird der vorliegende Beitrag einbeziehen, wenn er im Folgenden anhand der auf die Osterzeit bezogenen Mariensequenz *Sälig sei der selten zeit* (G 17) und ihrer Melodievorlage, der Adam von St. Viktor zugeschriebenen Ostersequenz *Mundi renovatio*, exemplarisch untersucht, wie der Mönch von Salzburg bei seinen Neutextierungen das Verhältnis zwischen Vorlage und Reprodukt gestaltet und welcher Rolle dabei der Melodieübernahme zukommt.¹²

Mundi renovatio* als Vorlage für *Sälig sei der selten zeit

Zentrales Thema von *Mundi renovatio* ist das Ostergeschehen. Die lateinische Sequenz deutet die Auferstehung des Gottessohns als „*Mundi renovatio*“ (Ia, 1), d.h. als eine allumfassende Erneuerung der Welt, die sich im frühlinghaften Erwachen der Natur zeigt. Das nachfolgend geschilderte Grünen und

Verhältnisses zwischen lateinischer Vorlage und deutschem Reprodukt die Formel „*sub melodia*“ (auf die Melodie) für Neutextierungen und „*secundum textum*“ (nach dem Text) für Übersetzungen. Sie hebt also bei den Neutextierungen die Melodie-Übernahmen hervor. Für den Text der Beischriften vgl. die Handschriftenbeschreibung bei Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 52f.

- 12 Für eine Wiedergabe des Textes beider Sequenzen vgl. die Textanhänge A (für *Sälig sei der selten zeit*) und B (für *Mundi renovatio*). Hiernach wird im Folgenden zitiert. – Zu Adams von St. Viktor Sequenz-Corpus und den Schwierigkeiten, für einzelne Sequenzen die Autorschaft Adams nachzuweisen, siehe Franz Wellners Ausführungen in: *Adam von Sankt Viktor. Sämtliche Sequenzen. Lateinisch und Deutsch*, hg. v. Franz Wellner, München: Kösel 1955, S. 351–358. Zu *Sälig sei der selten zeit* gibt es bislang fast keine Interpretationen. Die Forschung direkt zu der Sequenz konzentriert sich – aufbauend auf Spechtlers Ausgabe – primär auf die Klärung noch offener editorischer Fragen bezüglich des Textes – vgl. Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 29f. – und der Melodie – Waechter / Spechtler, *Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern* (wie Anm. 3), S. 250f.; Interpretationsskizzen bieten Waechter, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 9), S. 150f., und Josef Kothe, *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters*, Diss. Universität Breslau 1939, S. 60.

Erblihen von Tälern und Feldern (IIa, 18–21) ist nach dieser Argumentation kein natürlicher Vorgang, sondern Indiz und Folge des Heilsgeschehens (Ia, 5–7). In einem zweiten Schritt wird die Auferstehung dann heilsgeschichtlich und eschatologisch perspektiviert: So wie in der Natur die Kälte des Winters durch den Frühling besiegt worden ist, hat Christus durch seine Auferstehung den Frost des Todes („Gelu mortis“, IIb, 22) und das Reich des Teufels zerstört, welches dieser in den Menschen errichtet hat (IIb, 22–25). Den Gläubigen steht deswegen der Zugang zum Paradies wieder offen, der ihnen durch den Sündenfall verwehrt gewesen ist (IIIa und b).

In dieser Zusammenfassung ist bereits berücksichtigt, dass der Mönch Adams von St. Viktor Ostersequenz offenbar nicht in ihrer älteren, primär in Handschriften des französischen Sprachraums überlieferten Fassung kannte, die auch die Basis für Clemens Blumes Edition der Sequenz in den *Analecta hymnica* bildet.¹³ Wie Textbestand und Melodieverlauf von *Sälig sei der seldom zeit* nahelegen, muss die vom Mönch umgesetzte Vorlage vielmehr dem jüngeren, vornehmlich im deutschen Sprachraum vertretenen Überlieferungszeit II von *Mundi renovatio* angehört haben, dessen wichtigstes Kennzeichen die Vereinfachung des äußerst komplexen Strophenarrangements der französischen Fassung ist.¹⁴ Während die acht unterschiedlich langen Strophen der französischen Fassung durch ein Melodieschema überformt werden, das geprägt ist durch dreifache, zum Teil variierende und die Strophen Grenzen überspringende Wiederholungen kürzerer Melodieblöcke (A – A – B – B* – B – CC* – CD – D*D'), hat die im deutschen Sprachraum bekannte Fassung von *Mundi renovatio* eine deutlich simple Melodieführung, die – in Kombination mit Strophenergänzungen und -kürzungen – erst eine ‚normale‘ Sequenzstruktur herstellt: Diese beruht auf der einfachen Wiederholung gleichgebau-

13 *Thesauri Hymnologici prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Sequenzausgaben. Des 2. Teiles erster Band*, hg. v. Clemens Blume, Leipzig: Reisland 1915 (*Analecta hymnica medii aevi* 54), Nr. 148, S. 224–227.

14 Die Frage nach der dem Mönch bekannten Fassung von *Mundi renovatio* ist in der Forschung vor allem im Hinblick auf seine Übersetzung der Sequenz (G 28: *Aller werlde gelegenheit*) diskutiert worden, doch lassen sich die Ergebnisse auf *Sälig sei der seldom zeit* übertragen. Zur Fassungshaftigkeit von *Mundi renovatio*, zur Rekonstruktion der dem Mönch bekannten Fassung und zu den im weiteren Verlauf dieses Absatzes mitgeteilten Charakteristika der deutschen Fassung vgl. Blume, *Thesauri Hymnologici prosarium* (wie Anm. 13), S. 226; Kothe, *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters* (wie Anm. 12), S. 85; Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 253; Henriette Straub, „*Mundi renovatio*“ and „*Mittit ad virginem*“ translated by the „*Monk of Salzburg*“ and Oswald von Wolkenstein, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 9 (1996), S. 509–522: 513–518 und 521f.; Waechter, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 9), S. 150–153; Waechter / Spechtler, *Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern* (wie Anm. 3), S. 250f. und 258–260.

ter Strophenhälften (Versikel), welche zusammen ein Versikelpaar bilden. So fasst die neue Melodieführung nun sowohl die Kurz-Strophen 1, 2 und 3 als auch die Strophen 4 und 5 zu jeweils einem Versikel zusammen und ordnet ihnen die neu inserierte Strophe 3a und die Strophe 6 als Gegenversikel zu. Außerdem wird der Schluss umgestaltet. Die Schlusstrophe 8 fällt aus, dafür wird die Strophe 7 um einen Vers auf acht Verse erweitert und durch die Melodieführung in zwei Hälften aufgeteilt – es entsteht also ein neuer, durch seine Kürze (zwei Quartette) hervorgehobener Doppelversikel, der jetzt die Sequenz beendet. Melodisch ergibt sich mithin die Form AA – BB – CC.¹⁵

Wie bereits in dieser knappen Darstellung deutlich wird, hat der Umarbeitungsprozess, dem *Mundi renovatio* unterzogen worden ist, nicht nur Auswirkungen auf die musikalische Struktur. Schließlich ist die durch die neue Melodie erzeugte Neugliederung nur deswegen möglich, weil zugleich auf unterschiedlichen Ebenen in den Text eingegriffen worden ist: So werden Strophen zusammengefasst oder aufgeteilt, es gibt Einschübe und Tilgungen. Durch diese Eingriffe wird die Grundidee der Sequenz freilich nicht

15 In der Regel ist es überdies so, dass in den Handschriften der deutschen Fassung die Reihenfolge der beiden neu entstandenen Schlussversikel gegenüber dem Versbestand der alten Strophe 7 vertauscht ist. Ob das auch auf die dem Mönch vorliegende Fassung von *Mundi renovatio* zugetroffen hat, ist freilich umstritten und kann – da *Sälig sei der selden zeit* als Neutextierung zu weit vom Originaltext entfernt ist – nur auf Basis von *Aller werlde gelegenheit* beantwortet werden. Zwar bietet von den Corpushandschriften nur Hs. E (A-Wn, 4696, fol. 143^r–145^v) eine Textfassung von *Aller werlde gelegenheit*, die der ursprünglichen Reihung der französischen Fassung folgt, doch sprechen textlogische Gründe dafür, dass diese Abfolge die originale sein könnte. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 255f., Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 41 und *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Kritischer Bericht zu Gesänge A–H*, hg. v. Max Lütolf, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004 (*Das deutsche Kirchenlied* II/6), S. 13, halten sich für die Rekonstruktion des Schlusses an Hs. E; Straub, „*Mundi renovatio*“ and „*Mitti ad virginem*“ (wie Anm. 14), S. 517, Waechter, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 9), S. 152 und Waechter / Spechtler, *Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern* (wie Anm. 3), S. 259, folgen dagegen dem Zeugnis der übrigen Corpushandschriften. Wie immer man sich in dieser Stelle entscheidet: Die ‚normale‘ Reihenfolge der deutschen Fassung hat auf die Mönch-Überlieferung eingewirkt, entweder deshalb, weil die Vorlage des Mönchs ihr schon entsprochen hat (so dass sich Hs. E erst sekundär der französischen Fassung angeschlossen hätte) oder weil die Vorlage des Mönchs zwar eine Sonderlesart aufgewiesen hat (Mischredaktion aus deutscher und französischer Fassung), die meisten der Corpushandschriften diese Reihenfolge aber unter dem Druck der anderslautenden deutschen Fassung umgeändert haben. Zum Problem sekundärer Annäherungen an die lateinische Vorlage in der Überlieferung vgl. Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 72f.; zur Möglichkeit von Mischredaktionen siehe Andreas Kraß, *Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München: Fink 1998, S. 48f., der dieses Problem für die Überlieferung von *Stabat mater dolorosa* diskutiert.

angetastet. Gegenüber der französischen sind in der deutschen Fassung lediglich inhaltliche Akzentverschiebungen auszumachen. Durch den Ausfall der ursprünglichen Schlussstrophe 8 fehlt neben der Doxologie auch die Schilderung, wie Christus die Sünder von ihrer Schuld und aus der Macht des Todes befreit und ihnen den Himmel öffnet.¹⁶ Die neu inserierte Strophe 3a (Versikel Ib) ergänzt stattdessen die Naturschilderungen der Strophen 4 und 5 (Versikel IIa). Dadurch wird der Beschreibung des frühlingshaften Erwachens der Natur mehr Raum zugestanden als in der französischen Fassung. Insgesamt wird damit die heilsgeschichtliche und eschatologische Dimension der Sequenz ein wenig zugunsten der Betonung der von den Gläubigen in der Natur direkt zu erfahrenden Zeichen für die Macht des Herrn beschnitten, doch wird sie nicht gänzlich aufgegeben: Den Schlusspunkt der deutschen Fassung bildet schließlich der Hinweis auf die den Menschen durch das Ostergeschehen wieder frei zugänglichen Paradiesfreuden („Paradysi gaudium“, IIIb, 36).¹⁷

Gleichzeitig wirkt sich der Umarbeitungsprozess in formaler Hinsicht aus. Als Folge der Umstrukturierung weisen die im Überlieferungszweig II von *Mundi renovatio* musikalisch als Paar konzipierten Versikel Ia und b – d.h. die Strophen 1, 2, 3 und 3a – nämlich nicht dasselbe Reimschema auf. Sie sind zwar gleich lang (jeweils sieben Verse à sieben Silben), aber trotzdem nicht vollständig baugleich, obwohl dies für eine Reimsequenz eigentlich zu erwarten wäre. Auch der in die Strophe 7 (Versikel IIIb) inserierte Zusatzvers 31 „Ut Deus promiserat“ (so wie es Gott versprochen hat) bleibt reimtechnisch ein Fremdkörper, sodass die neu geformten Versikel IIIa und b ebenfalls nicht dasselbe Reimschema besitzen.

Die Bearbeitungsstrategien des Mönchs

In *Sälig sei der selten zeit* bearbeitet der Mönch von Salzburg die deutsche Fassung von *Mundi renovatio*, indem er die Melodie des lateinischen Originals mit einem neuen, frei gedichteten Text versieht. Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen der lateinischen Sequenz und ihrer Bearbeitung wirkt sich daher am offensichtlichsten auf musikalischer und auf formaler Ebene aus, das heißt in der Übernahme von Melodie und Strophenbau. Dabei orientiert sich der Mönch freilich primär an der Strophenform, nicht aber – wie es für

16 Vgl. für den Text der Strophe Blume, *Thesauri hymnologici prosarium* (wie Anm. 13), S. 225.

17 In dieser Hinsicht wäre Kothes Verständnis von *Mundi renovatio* zu ergänzen; vgl. Kothe, *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters* (wie Anm. 12), S. 85.

die Neutextierungen sonst typisch ist¹⁸ – zusätzlich am Reimschema seiner Quelle: Wie man es auch bei anderen geistlichen Liedern des Corpus beobachten kann, deren Vorlagen zum Beispiel aufgrund ihres Alters keinen oder nur sporadisch eingesetzten Reimschmuck aufweisen, konzipiert der Mönch ein neues, regelmäßiges Reimschema, welches dasjenige der Vorlage ersetzt.¹⁹ Die Versikel Ia/b und IIa/b gestaltet er jeweils als Abfolge von zwei Reimpaaren und einem Dreireim (aabbccc); die vierversigen Schlussversikel IIIa und b sind paargereimt. Als Basiseinheit seiner Sequenz dient dem Mönch mithin ein Quartett mit Paarreimen, welches er in den Versikeln Ia/b und IIa/b um ein Terzett mit Dreireim erweitert.²⁰

Ausschlaggebend für diese Lösung sind offenbar zwei Prämissen, die sich letztlich auf die Vorlage zurückführen lassen: Einerseits verstetigt der Mönch die prinzipielle Baugleichheit, die schon im lateinischen Original die Versikel Ia/b und IIa/b auszeichnet. Zu den Entsprechungen von Vers- und Silbenzahl²¹ tritt jetzt auch die Entsprechung im Reim. Konsequenterweise entwickelt der Mönch seine Vorlage in der Bearbeitung so weiter, dass *Sälig sei der selten zeit* nun größtenteils einem Typ von Sequenz folgt, wie ihn etwa *Verbum bonum et suave* vertritt: Die Paarigkeit der (mit Ausnahme der Schlussversikel) durchgängig gleich geformten Versikel wird nur mehr durch die Melodie hergestellt. Andererseits sollen die Schlussversikel IIIa/b anscheinend nicht zu weit vom Rest der Sequenz abgerückt werden. Sie stechen zwar durch ihre Kürze hervor, bleiben aber – weil sie als paargereimte Quartette ausgeformt sind und damit den Beginn der anderen Versikel aufgreifen – mit diesen verbun-

18 Die Übernahmen betreffen die Endreime, die in der Regel nach den Vorgaben der Melodievorlage gestaltet sind. Häufiger wird das Reimschema allerdings noch zusätzlich ausgeschmückt, indem der Mönch in einzelnen Versikeln (so in G 2: *Plüm gezartet, ros an doren* und in G 3: *Richer schatz der höchsten freuden*) oder sogar durchgängig (so in G 4: *Muter, guter sach die pest*) Binnenreime hinzufügt.

19 Zur Bedeutung des Reims im Lieder-Corpus des Mönchs von Salzburg vgl. etwa Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 134. Er zieht deswegen sogar die Echtheit von solchen Übertragungen in Zweifel, die keine Reime aufweisen, obwohl das Original gereimt ist; vgl. ebenda, S. 125.

20 Dieses Reimschema weicht nicht nur von der lateinischen Vorlage ab, sondern auch von demjenigen, das der Mönch für seine Übersetzung von *Mundi renovatio* (G 28) verwendet. Dort hat jedes Versikelpaar ein eigenes Reimschema. Vgl. die Edition von G 28 bei Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 253–256, und Wachingers Anmerkungen zum Editionstext in *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 40f. – Siehe überdies Straub, „*Mundi renovatio*“ and „*Mitti ad virginem*“ (wie Anm. 14), S. 514.

21 Der Mönch setzt die Siebensilber der Vorlage in vierhebige Verse um. Das hebungszählende Verfahren, das er nutzt, führt gelegentlich zu kleineren Abweichungen in der Silbenzahl pro Vers. Am auffälligsten ist dies in V. 28, der neun statt der auch in *Sälig sei der selten zeit* üblichen sieben Silben hat. Durch Aufspaltung der Melismen bleibt der Vers aber sangbar.

den. Ansätze hierfür finden sich ebenfalls bereits in der lateinischen Sequenz. Deren Versikel IIa und b sind nämlich auch als Kombination von Quartetten und Terzetten aufgebaut, die allerdings, anders als beim Mönch, durch umarmende Reime miteinander verbunden sind (aaabccb). Ähnlich wie beim Mönch kann man die Versikel IIIa/b (Reimschema: aabc/bbbc) als Wiederaufnahme der Quartett-Struktur der ersten vier Verse von Versikel IIa/b deuten, wobei freilich einzurechnen ist, dass die durch den eingeschobenen V. 31 verursachte Störung im Reim diesen Zusammenhang verunklärt.

Zudem ergänzt der Mönch die formalen und musikalischen Übernahmen zusätzlich durch inhaltliche. So wahrt er nicht nur die durch die Vorlage vorgegebene grundsätzliche Verbindung zum Osterfestkreis, sondern gestaltet das Osterereignis in Versikel Ia unter direktem Rückgriff auf den Anfangsversikel der lateinischen Sequenz. Wenngleich der Mönch keinen Vers des Originals direkt übersetzt, übernimmt er entscheidende Schlüsselemente von *Mundi renovatio*, insbesondere die Idee von der Auferstehung als Erneuerung für die gesamte Welt: „alle dingk vernewet sind“ (alle Dinge sind erneuert, G 17, Ia, 5). Das Verb „vernewet“ verweist – obwohl es nicht positionsgleich platziert ist – recht eindeutig auf das „renovatio“ des lateinischen Anfangsverses zurück (Erneuerung, Ia, 1); zu den sonst aufgegriffenen Schlüsselwörtern gehören zudem „frewde“ (Freude, G 17, Ia, 2) als Äquivalent zu „gaudia“ (Freuden, Ia, 2) und „erstanden“ (G 17, Ia, 4) als Äquivalent zu „Resurgenti“ (auferstandenen, Ia, 3).

Die inhaltlichen Gemeinsamkeiten mit *Mundi renovatio* enden allerdings mit diesem Versikel, denn danach stehen die zunächst an Gott (G 17, Ib), dann an Christus und Maria (G 17, IIa) gerichtete Erlösungshoffnung der Gläubigen und das Lob der Gottesmutter im Zentrum von *Sälig sei der selten zeit*. Im Vergleich zum Original liegt in der Neutextierung des Mönchs demnach mehr Gewicht auf der eschatologischen Perspektive. Eigentlicher Umschlagpunkt ist dabei die zu Beginn von IIa abgegebene Versicherung, dass der Anblick Marias ebenso wie derjenige des Gottessohns den Menschen die Himmelstür öffnet (G 17, IIa, 15–17). Marias Wichtigkeit wird unter Hinweis auf die Gottesmutterchaft gerechtfertigt, die zugleich in Beziehung gesetzt wird zu dem in Versikel Ia besungenen Osterereignis: Maria hat mit Christus „aller engel ostertag“ (den Ostertag aller Engel, G 17, IIa, 20) in sich getragen. Die aus dem Alten Testament bezogenen Lobformeln der Versikel IIb und IIIa thematisieren passgenau die jungfräuliche Geburt (z.B. der nicht verbrennende Dornbusch, G 17, IIb, 24). Versikel IIIb perspektiviert schließlich das Sprecher-Ich und dessen Teilhabe am Marienlob. Hierzu parallelisiert das Ich sein Marienlob zuerst mit demjenigen König Davids (IIIb, 33f.), formuliert

den die deutsche Sequenz abschließenden Marienpreis jedoch als alleiniger Sprecher: „lob sei ir von mir gesait, / gelobt sei all ir wirdikait“ (Lob sei ihr von mir gesagt, / gelobt sei ihre ganze Herrlichkeit, G 17, IIIb, 35f.).²²

Insgesamt baut der Mönch von Salzburg *Mundi renovatio* damit in seiner Bearbeitung gleichsam im Vollzug von einer Ostersequenz zu einem Marienpreis um, so dass am Ende seiner Neutextierung nicht mehr der Osterjubiläum oder der Erlöser Christus im Mittelpunkt steht, sondern die Gottesmutter.²³ Als Verklammerung wirken die Benennungen für Christus und Maria. Denn nicht nur, dass Maria in Versikel IIa als Mutter des Ostertags beschrieben wird (G 17, IIa, 19f.), sodass ihr Lob auf das in Versikel Ia geschilderte Osterereignis zurückverweist – der auferstandene Christus wird in ebendiesem Versikel als „der magde kind“ (Kind der Jungfrau, G 17, Ia, 7) apostrophiert, sodass sich in dieser Bezeichnung die spätere Verlagerung des inhaltlichen Schwerpunkts auf Maria andeutet.²⁴

Das Verhältnis von *Sälig sei der selten zeit* und *Mundi renovatio* und der Effekt der Melodieübernahme

Blickt man aus der Perspektive der Übertragungsforschung auf *Sälig sei der selten zeit*, scheinen die in Versikel Ia zu beobachtenden inhaltlichen und lexikalischen Übernahmen aus der Vorlage die auffälligsten formalen Kennzeichen der Neutextierung zu sein. Mit ihrer Hilfe wird gerade zu Beginn der deutschen Sequenz eine große Nähe zum lateinischen Original aufgebaut, bevor der Mönch von Salzburg von der Schilderung der Freude über die Auferstehung und der von ihr angestoßenen Erneuerung der Welt zum eigentlichen Thema seiner Sequenz, dem Marienlob, übergeht.²⁵ Bis zu einem gewissen

22 Abhängig von der Rezeptionssituation ist diese Schlussformel vielleicht auf mehr als eine Weise zu verstehen, weil das Verb „loben“ selbst in diesem Kontext schon mehrdeutig ist. Einerseits könnte man „loben“ auf die Anfertigung des Loblieds beziehen und das Ich insofern als Autorkonkretisierung lesen. Andererseits formuliert ja auch jeder einzelne Rezipient, der *Sälig sei der selten zeit* liest oder spricht, einen Lobpreis. Zumindest in der stillen Lektüre böte sich das Ich daher zugleich als Ankerpunkt für eine Selbstidentifikation an. Vgl. zu ähnlichen Überlegungen für das Ich in *Wir süllen loben all die raine* (G 18) Bußmann, *Das Spiel mit der Nähe* (wie Anm. 10), S. 149 mit Anm. 27.

23 Ähnlich die Einschätzung bei Kothe, *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters* (wie Anm. 12), S. 60.

24 Siehe für beide Verklammerungen auch ebenda.

25 Formal betrachtet steht *Sälig sei der selten zeit*, was die Bindung der Sequenz an die Vorlage angeht, zumindest in Versikel Ia (letztlich aber auch bezogen auf die Gesamtsequenz) damit gewissermaßen zwischen den normalen Neutextierungen, wie sie sich sonst im Mönchs-Corpus finden, und den regelrechten Übersetzungen. Die anderen Neutextierungen des Mönchs haben nämlich entweder ein ganz neues Thema (so die beiden Marienlieder G 2:

Grad erinnert dieses Vorgehen an die in vielen mittelhochdeutschen Übersetzungen lateinischer liturgischer Lieder zu beobachtende Praxis, zunächst sehr lateinnah zu übertragen und diese Position der nachdrücklich demonstrierten Vorlagentreue dann zu nutzen, um im weiteren Verlauf der Übersetzung vom Original abzuweichen. So lässt sich die Vorlage im Übersetzungsprozess beispielsweise an veränderte Gebrauchssituationen anpassen.²⁶ Dies ist allerdings wohl nicht die vom Mönch angestrebte Funktion: Trotz aller feststellbaren Ähnlichkeiten handelt es sich ja selbst bei Versikel Ia nicht um eine wirkliche Übersetzung der Anfangspartie von *Mundi renovatio*. Es kann dem Dichter daher nicht darum gehen, seine Bearbeitung als passgenauen Ersatz der Quelle zu inszenieren. Vielmehr ist es offenbar sein Ziel, zu Beginn seiner Sequenz die Erinnerung an die lateinische Vorlage aufzurufen. Dies scheint umso plausibler, als die Melodieübernahme einen ähnlichen Effekt generiert. Auch sie weckt – allerdings auf einer zweiten, nicht-textuellen Ebene – die Erinnerung an das Original und behauptet so eine Zusammengehörigkeit zwischen diesem und dem Reprodukt, welche die Rezipienten entdecken können.²⁷ In der Zielsetzung, die Vorlage als Ausgangspunkt für *Sälig sei der seltenen zeit* präsent zu halten, ergänzen sich Text- und Melodieübernahme folglich gegenseitig. Die Melodie unterstützt die Verweiskraft der inhaltlichen

Plüm gezartet, ros an doren und G 4: *Muter, guter sach die pest*, die *Lauda Sion Salvatorem* bzw. *Veni Sancte Spiritus* bearbeiten) oder sie übernehmen die inhaltliche Ausrichtung ihrer Vorlagen. *Richer schatz der höchsten freuden* (G 3) und *Wir süllen loben all die raine* (G 18) sind, wie die lateinischen Originale *Salve mater salvatoris* und *Verbum bonum et suave*, Marienlieder. Ähnliches gilt für *O Maria, pia* (G 9): Auch hier ist die deutsche Vorlage bereits ein Marienlied.

- 26 Vgl. zu dieser Technik Kraß, der sie am Beispiel der *Mariensequenz aus Muri*, einer Bearbeitung von *Ave praeclara maris stella*, erläutert: Andreas Kraß, *Spielräume mittelalterlichen Übersetzens. Zu Bearbeitungen der Mariensequenz „Stabat mater dolorosa“*, in: *Wolfram-Studien* 14, hg. v. Wolfgang Haubrichs u.a., Berlin: Schmidt 1996, S. 87–108: 95f.
- 27 Mit Blick auf *Richer schatz der höchsten freuden* (G 3), eine weitere Neutextierung des Mönchs, formuliert Rosmer, *Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts* (wie Anm. 1), S. 278: „Für eine Zuhörerschaft, die das Repertoire gottesdienstlicher Gesänge kannte, hat die erklingende Sequenz-Melodie sicher den lateinischen Text wachgerufen“. Rosmer stützt sich hier auf März' auf Grundlage von Hymnenübersetzungen entwickeltes Konzept des „doppelten Hörens“, wobei März freilich offenlässt, welche Rolle die Melodieübernahme in diesem Kontext spielt: „Anfangs habe ich erwähnt, daß die deutschen Hymnenübertragungen [...] den Schatten ihres lateinischen Vorbildes auf sich fallen lassen, daß sie sich gar nicht aus diesem Schatten begeben wollen, weil der ihnen eigentümliche Reiz auf einem doppelten Hören beruht“. In der handschriftlichen Überlieferung können jedenfalls gemäß März auch beigefügte Incipits des jeweiligen lateinischen Originals einen solchen Erinnerungsprozess auslösen, auch wenn die Übersetzung ohne Melodie tradiert ist; vgl. Christoph März, *Pange lingua per omnia verbo et melodia. Zu den Anfängen poetischer Hymnennachbildung in deutscher Sprache*, in: *Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung*, hg. v. Andreas Haug, Christoph März und Lorenz Welker, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004 (*Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia* 4), S. 279–299: 297.

Anleihen aus *Mundi renovatio*. Letztlich werden nämlich erst durch sie die Anspielungen auf das Original mit Hintersinn gefüllt; erst sie klärt, dass das „vernewet“ (erneuert, G 17, Ia, 5) der Neutextierung tatsächlich auf das „renovatio“ (Erneuerung, Ia, 1) der Vorlage antwortet. Umgekehrt machen aber auch die wörtlichen Übernahmen im ersten Versikel deutlich, dass die Melodie für den Mönch nicht bedeutungsleer ist, dass er sie also nicht allein deswegen nutzt, weil die Übernahme ihm die eigene Kompositionsarbeit erspart, sondern deswegen, um mit ihrer Hilfe eine Verbindung zu *Mundi renovatio* zu etablieren.

Dass der Mönch so viel dafür tut, das lateinische Original in seiner Neutextierung präsent zu halten, legt nahe, dass es innerhalb der Gesamtkonzeption von *Sälig sei der selten zeit* eine Rolle spielen muss. Offenbar soll die Neutextierung durch den in den Anfangsstrophen implementierten Rückgriff auf *Mundi renovatio* ein Argumentationspaar mit ihrer Vorlage bilden.²⁸ Dabei ist dieses Aufeinander-bezogen-Sein beider Sequenzen zunächst funktional eingebunden in die Begründungsstruktur von *Sälig sei der selten zeit*. Der Mönch rechtfertigt die in seiner Neutextierung auf Maria projizierte Erlösungshoffnung der Gläubigen mit dem Hinweis auf ihre Gottesmutterchaft: Sie trage den „himmelischen schein“ (den himmlischen Glanz, G 17, IIa, 18), weil in ihr „aller engel ostertag“ (der Ostertag aller Engel, G 17, IIa, 19f.) eingeschlossen gewesen sei. Diese zumindest im Kontext der lateinischen Lyrik ungewöhnliche²⁹ Formulierung setzt, indem Christus als „ostertag“ bezeichnet wird, die Person des Gottessohns, seine Empfängnis und Geburt und das österliche Erlösungsgeschehen in eins und verkoppelt auf diese Weise Marias Mutterchaft untrennbar mit dem Lebensziel ihres Sohnes: der Erlösung der Menschheit durch das Osterereignis. Was dies heißt, wird zwar ansatzweise auch in *Sälig sei der selten zeit* thematisiert, weil Versikel Ia der deutschen Sequenz als Kurzbeschreibung des Ostergeschehens angelegt ist. Die durch die Auferstehung ausgelöste allumfassende Erneuerung der Welt und die für die Gläubigen mit Ostern verbundene Heilszusicherung ist

28 Die Neutextierung gibt den *Mundi renovatio* prägenden Gedanken der durch die Auferstehung ausgelösten Erneuerung der Welt genauer wieder als dies für die Übersetzung des Mönchs (G 28) gilt. *Aller werlde gelegenheit* konzentriert sich hier ganz auf die durch die Auferstehung ausgelöste Freude (vgl. G 28, Ia, 1–7). Das heißt auch, dass sich der angedeutete Paarbildungs-Prozess tatsächlich auf die lateinische Vorlage und die deutsche Neutextierung bezieht und nicht etwa auf die beiden Übertragungen des Mönchs.

29 Vgl. Kothe, *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters* (Anm. 12), S. 60. Die „dem Lateinischen fremd[e]“ Formulierung ist für ihn indes lediglich ein Indiz für die Tendenz der deutschen Sequenz, „persönliches Empfinden“ darzustellen. Weitergehende Überlegungen kann Kothe freilich auch deswegen nicht unternehmen, weil ihm die Vorlage von *Sälig sei der selten zeit* noch unbekannt war. Vgl. ebenda.

allerdings in *Mundi renovatio* ausführlicher dargestellt und wird hier insofern nachdrücklicher vermittelt als im Lied des Mönchs. Da die Benennung von Maria als Mutter des Ostertags in *Sälig sei der selten zeit* als Verklammerung zwischen dem Rest des Liedes und Versikel Ia dient, Versikel Ia der deutschen Sequenz aber – wie oben gezeigt – direkt auf die Vorlage Bezug nimmt, ist sie auch eine Brücke zu *Mundi renovatio*. Mit Blick auf den Sinn der argumentativen Verknüpfung von lateinischer und deutscher Sequenz bedeutet dies: Wenn man die Schilderung des Ostergeschehens in *Mundi renovatio* als Rückhalt für *Sälig sei der selten zeit* versteht, dann wird der als Beschreibung von Marias Gottesmutterchaft eingeführte Hinweis auf das Osterereignis in seiner Prägnanz gestärkt. Als Folge wird jedoch zugleich die Wahrnehmung der Maria zuzuschreibenden Gnadenkapazität intensiviert, weil ihre Teilhabe am Osterereignis, ihre Teilhabe am Heilsgeschehen, ja in der Argumentation des Mönchs allererst rechtfertigt, dass die Gläubigen ihre Erlösungshoffnung auf Maria richten können.³⁰ *Sälig sei der selten zeit* mit *Mundi renovatio* zu lesen heißt also, dem zentralen Heilsversprechen der deutschen Sequenz ein größeres Gewicht zu verleihen.

Jenseits dieser konkreten Funktion für die deutsche Sequenz lässt sich die Paarigkeit von *Mundi renovatio* und *Sälig sei der selten zeit* auf einer abstrakteren Ebene als Versuch auffassen, in der Zusammenschau beider Sequenzen ein umfassenderes Bild des Heilsgeschehens zu zeichnen, als dies in nur einem Lied möglich wäre. Denn während *Mundi renovatio* das Osterereignis und seine Folgen für die Welt und für die Menschen darstellt und damit die Rolle von Christus betont, verweist die Mariensequenz auf den Anfang zurück, auf den Eintritt des Gottessohns in die Welt der Menschen, und unterstreicht Marias Part. Gemeinsam thematisieren Neutextierung und Original somit die für die Errettung der Gläubigen entscheidenden Heilsereignisse – die Inkarnation und die Auferstehung, d.h. das ursprüngliche Heilsversprechen und seine Erfüllung – und benennen Christus und Maria als ihre Hauptakteure.

Das hervorzuheben ist auch deswegen wichtig, weil der Zusammenschluss der Sequenzen damit zumindest bis zu einem gewissen Grad eine Vergleichbarkeit

30 Theologischer Rückhalt für diese Darstellung ist das in der katholischen Kirche bis heute vorherrschende (in der evangelischen Kirche aber so nicht akzeptierte) Verständnis der Verkündigungsszene, nach der Marias demütige Unterwerfung unter den ihr vom Engel mitgeteilten göttlichen Ratschluss (Lk 1,38) als notwendige Zustimmung begriffen wird, ohne die die Inkarnation nicht hätte geschehen können. Maria partizipiert daher aktiv am Heilsgeschehen. Vgl. Reinhard Frieling, Artikel *Maria / Marienfrömmigkeit III. Dogmatisch 1. Evangelisch*, in: *Theologische Realenzyklopädie* 22, hg. v. Gerhard Müller und Gerhard Krause, Berlin u.a.: De Gruyter 1992, S. 137–143: 139f.

zwischen dem Heilshandeln des Gottessohns und demjenigen der Gottesmutter suggeriert. Maria und Christus scheinen (fast) gleich bedeutsam zu sein, wobei man freilich nicht so weit gehen muss, alle Unterschiede zwischen den beiden zu negieren. Vorsichtiger könnte man von einem Heranrücken an die göttliche Instanz sprechen, das Marias besondere Stellung als normale Frau, die durch ihre Gottesmuttertschaft dennoch Anteil am Göttlichen hat, festigt. Derartige auf Maria bezogene Ermächtigungsstrategien sind für die Marienlieder des Mönchs-Corpus durchaus typisch. Sie zielen auf ein Publikum, dessen Erlösungshoffnung – wie es auch in *Sälig sei der selten zeit* zu beobachten ist – stark auf das Gnadenhandeln der Gottesmutter ausgerichtet ist und das sich insofern wünscht, dass ihre Bedeutung und ihre Macht in besonderer Weise herausgestellt werden, weil ihr dies Einfluss auf die Urteilsfindung über die Menschen sichert.³¹ Textuell wird die Ansicht, dass Maria der Trinität nahezu gleichzustellen ist, vom Mönch wahrscheinlich am offensivsten in der Doxologie des Weihnachtslieds *Von anegeng der sunne klar* (G 21) vertreten, in die Maria umstandslos aufgenommen und die Trinität so geradezu zur Quaternität erweitert wird: „Dem höchsten got sei lob gesait, / darzu dem kind und auch der maid / und auch des heiligen geistes nar“ (Dem höchsten Gott sei Lob gesagt, / dazu dem Sohn und auch der Jungfrau / und auch dem Heil des Heiligen Geistes, G 21, VIII, 29–31).³² Eine auf Christus bezogene Ostersequenz auf Maria umzudichten, wie es in *Sälig sei der selten zeit* geschehen ist, ließe sich als Versuch deuten, eine Annäherung zwischen Maria und der Trinität (bzw. zwischen Maria und einzelnen Personen der Trinität) mit musikalischen statt mit sprachlichen Mitteln zu erreichen. Zu vermuten wäre also, dass die Melodiewahl auch aus dieser Perspektive strategisch zu deuten ist und das im Mönchs-Corpus vorherrschende Bild einer machtvollen Maria stärken soll.

Fazit und Ausblick: Zur Gebrauchssituation der geistlichen Lieder des Mönchs

Mit *Sälig sei der selten zeit* hat der Mönch von Salzburg eine Neutextierung geschaffen, bei der er nicht nur auf musikalischer, sondern auch auf textueller Ebene einen direkten Bezug zu seiner Vorlage, Adams von St. Viktor Sequenz *Mundi renovatio*, herstellt. Er verwendet insofern vergleichsweise viel Mühe darauf, die Vorlagengebundenheit seines Liedes aufzuzeigen, und dies offen-

31 Vgl. ausführlicher zu dieser Tendenz Britta Bußmann, *Maria voll der Gnade: Die Gottesmutter als Opponentin des richtenden Gottes im Guldein Abc des Mönchs von Salzburg*, in: *Gott handhaben. Religiöses Wissen im Konflikt um Mythisierung und Rationalisierung*, hg. v. Steffen Patzold und Florian Bock, Berlin / Boston: De Gruyter 2016, S. 203–223; 216–223.

32 Vgl. ebenda, S. 222f.

bar deswegen, weil das Wissen um das Original entscheidend ist, um eine aus Produktionsperspektive ideale Rezeption der Adaptation zu garantieren. *Sälig sei der seltenen Zeit* ist auf eine Weise konzipiert, dass die deutsche Sequenz zusammen mit dem lateinischen *Mundi renovatio* ein Argumentationspaar bildet, wobei der Inhalt von *Mundi renovatio* in die Begründungsstruktur der deutschen Neutextierung eingebunden ist und beide Sequenzen in ihrer Zusammenschau zudem darauf zielen, das Heilsgeschehen in seiner Gesamtheit darzubieten und die Gottesmutter durch die Annäherung von Marias und Jesu Heilshandeln an die Trinität heranzurücken. Der Melodie kommt in dieser Konzeption eine große Bedeutung zu, denn sie wirkt als unmittelbare, hörend zu erfahrende Brücke zum Original.

Das so klar zu postulieren ist auch deswegen wichtig, weil dieser Befund zugleich Lösungswege für eines der dringlichsten Probleme der Mönch-Forschung aufzeigen könnte. Bis heute ist nämlich umstritten, wie und in welchem Rahmen die geistlichen Lieder des Mönchs eigentlich rezipiert worden sind.³³ Für den aktuellen Diskussionsstand ist dabei bezeichnend, dass die maßgeblich durch Janotas *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* beeinflusste Annahme, dass geistliche Lieder in der Volkssprache keine im engeren Sinn liturgische Funktion erfüllen könnten³⁴, in der Mönch-Forschung dazu geführt hat, die Vorstellung einer lebendigen Aufführungspraxis der Lieder grundsätzlich in Zweifel zu ziehen.³⁵ Die Lieder seien, so vermutet etwa Wachinger, „[g]elese[n], gebetet, vielleicht zum Teil auch gesungen“ worden. Obwohl er eine performativ-auditive Rezeptionsweise damit nicht per se ausschließt, privilegiert er eindeutig die von ihm zuerst genannten Alternativen.³⁶ Er versteht die geistlichen Lieder des Mönchs letztlich als Leselieder, als deren primäre Gebrauchssituation er die private Andacht ins Auge fasst.³⁷

33 Eine prägnante Zusammenfassung des bisherigen Diskussionsverlaufs bietet Rosmer, *Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts* (wie Anm. 1), S. 273.

34 Vgl. Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* (wie Anm. 2).

35 Hier gibt es allerdings auch Gegenpositionen; vgl. etwa zuletzt Rosmer, *Höfische Liedkunst im Kloster, in der Stadt und andernorts* (wie Anm. 1), S. 278 und 284. Ohnehin lässt sich die Annahme, die Lieder des Mönchs seien überhaupt nicht für einen Vortrag gedacht gewesen, nur bedingt mit Janota rechtfertigen. Dieser bestreitet zwar eine Funktion als Gemeindelied, versteht sie aber explizit als „Liedgut [...] der Salzburger Hofgesellschaft“; siehe Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* (wie Anm. 2), S. 261.

36 Vgl. Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 137.

37 Burghart Wachinger, *Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs*, in: *Medium Aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Festschrift für Kurt Ruh zum 65. Geburtstag*, hg. v. Dietrich Huschenbett u.a., Tübingen: Niemeyer 1979, S. 349–385: 375.

Liest man *Sälig sei der selten zeit* in dem hier vorgeschlagenen Sinn, wird man eine solche Einschätzung wenigstens in Teilen revidieren müssen. Denn der Clou dieser Sequenz – und auch der der anderen Neutextierungen – liegt ja gerade darin, dass über das Hören der Melodie eine Verbindung zur Vorlage generiert wird und dass das Publikum damit in die Lage versetzt wird, Original und Reprodukt zu vergleichen. Selbst wenn man aufgrund der schlechten Quellenlage nur spekulieren kann, wie und in welchem Rahmen man sich eine Aufführung der geistlichen Lieder des Mönchs zu denken hätte: Beobachtungen wie die hier auf Grundlage von *Sälig sei der selten zeit* vorgestellten lassen sich als Indiz dafür werten, dass der Mönch zumindest einen Teil seiner geistlichen Lieder (nämlich die Gruppe der Neutextierungen) im Hinblick auf eine performativ-auditive Rezeption konzipiert hat, dass sie also nicht ursprünglich schon als Leselieder entworfen waren. Ließe sich dieser Befund weiter erhärten, wäre für die Auseinandersetzung mit seinen geistlichen Liedern bereits sehr viel gewonnen.

Sälig sei der selten zeit ist in zehn Handschriften überliefert, nämlich in den Corpushandschriften A (D-Mbs, Cgm 715, RISM ID no. 456.052.802, fol. 141^r–143^r), B (D-Mbs, Cgm 1115, fol. 30^r–31^r), C (D-Mbs, Cgm 628, fol. 250^v), D (A-Wn, 2856, fol. 236^r–237^r), F (A-Wn, 2975, fol. 155^r), G (D-Mbs, Clm 4423, fol. 55^{r/v}) und J (A-Wn, 3741, fol. 16^v–17^r), in den beiden nicht mit einer festen Sigle versehenen Handschriften A-Gu, 271, 245^v (hier: Sigle m), und D-Mbs, Clm 9656, S. 116 (hier: Sigle n), sowie in dem Fragment e (D-Mbs, Cgm 5246/59^b, fol. 2^v).³⁸

Spechtler wählt, wie es für seine Edition typisch ist, die Hs. D (A-Wn, 2856) als Leithandschrift. Grundsätzlich folge ich diesem Text, doch greife ich – allerdings in normalisierter Schreibweise – die Emendationsvorschläge Wachingers auf, die dieser auf Basis der von ihm erstmals ausgewerteten Streuüberlieferung entwickelt hat. Die Hs. D-Mbs, Clm 9656 und auch das Fragment e (D-Mbs, Cgm 5246/59^b) waren Spechtler noch unbekannt.³⁹ Beide dieser neuen Überlieferungszeugen führen zeitlich an den Beginn des 15. Jahrhunderts oder sogar die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert zurück. Sie gehören damit einer sehr viel früheren Überlieferungsphase an als die Corpushandschriften.⁴⁰

Dem Text von *Sälig sei der selten zeit* ist meine Übersetzung beigelegt. Spechtlers Strophenzählung ist, so wie es auch in Waechters und Spechtlers Melodieausgabe geschehen ist, durch eine Versikelzählung ersetzt.⁴¹ Zur Sicherung der Vergleichbarkeit zwischen der hier vorliegenden und der von Spechtler verantworteten Edition ist allerdings die von Spechtler eingeführte durchgängige Verszählung übernommen. Alle von Spechtler und Wachinger mitgeteilten Lesarten sind aufgeführt.

38 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 206; Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 29.

39 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 206–208; Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 1), S. 29f.

40 Vgl. für die Datierung ebenda, S. 29. Zur Datierung von Fragment e (D-Mbs, Cgm 5246/59^b) siehe überdies die Beschreibung bei Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Fragmente Cgm 5249–5250*, Wiesbaden: Harrassowitz 2005 (*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis* V/8), S. 105f.

41 Vgl. Waechter / Spechtler, *Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern* (wie Anm. 3), S. 110f. und 250f.

- Ia *Sälig sei der selten zeit,
an der all mein freude leit,
wann der liebe Jesus Christ
von dem tod erstanden ist.*
5 *alle dingk vernewet sind,
juden gelaub der ist nu plint;
sei gelobt, der magde kind.*
- Ib *Christen und die kristenhait
haben in got sicherhait;*
10 *wer hie klagt sein missetat
und in freuden lebt noch rat,
der hat dort vor aller not
frid und vor der sele tod
speise von der engel brot.*
- IIa 15 *Himmel tuer in offen ist,
sehent sie an underfrist
Jesum und die mueter sein,
die trait himmelischen schein,
wenn in ir verslossen lag*
20 *aller engel ostertag;
niemant sie volloben mag.*
- IIb *Sie hat aller frawen lob,
sie ist der steren von Jacob,
grüener pusch, der nie verpran.*
25 *Salomon der weise man
zaichent uns pei seinem thron
und die gert von Aaron,
und zwelf stern leuchten in irer kron.*
- IIIa *Daniel sach einen pergk,
30 einen stain an mannes werk,
Gedeon zaigt uns sein fel
und sein porten Ezechiel,*
- IIIb *David mit der herphen sein
lobt mit mir die frawen mein,*
35 *lob sei ir von mir gesait,
gelobt sei all ir wirdikait.*
- Gesegnet sei die Zeit des Glücks,
an der alle meine Freude liegt,
als / weil der liebe Jesus Christus
vom Tod erstanden ist.
Alle Dinge sind erneuert,
der Glaube der Juden ist nun nichtig;
sei gelobt, Kind der Jungfrau.
- Christen und die Christenheit
besitzen in Gott Schutz;
wer hier seine Missetat (be)klagt
und in Freude nach dem Rat lebt,
der besitzt dort vor jeder Not
Sicherheit und vor dem Tod der Seele
Speise vom Brot der Engel.
- Die Himmeltür ist ihnen offen,
wenn sie ohne Verzögerung
Jesus und seine Mutter ansehen,
die den himmlischen Glanz trägt,
denn in ihr lag eingeschlossen
der Ostertag aller Engel;
niemand kann sie vollständig loben.
- Sie besitzt das Lob über alle Frauen,
sie ist der Stern von Jakob,
der grüne Busch, der nie verbrannte.
Salomo, der weise Mann,
drückt [sie] uns mit seinem Thron aus,
und die Rute von Aaron,
und zwölf Sterne leuchten in ihrer Krone.
- Daniel sah einen Berg,
einen Stein [fallen] ohne das Zutun eines Menschen
Gideon zeigt uns sein Fell
und seine Pforte Ezechiel,
- David mit seiner Harfe
lobt mit mir meine Herrin,
Lob sei ihr von mir gesagt,
gelobt sei ihre ganze Herrlichkeit.

Lesarten:

1 *Werlt selich sei de nere* (radiert wohl aus *der neren*) *zeit e*, *Sälig sei dew liebew zeit m*. 2 *Daran all vnnser freuwde frewd* (*leit A*) *AG, mein] vnser m*. 3 *liebe] sussew m, Jesus] iesu e, ihu n*. 4 *tod] [to]d e*. 5 *vernewet] Emendation Spechtler vernewen DABFCGJ, genewet e, verwandelt m, sind] Emendation Spechtler (wg. Reim) sich DABFCGJ, sindt* (*ist durchgestrichen*) *m*. 6 *Denn Juden ge[sl]echt die sint noch plint e, Juden geslächt ist wardn̄ plindt m, Juden slacht dev ist noch plint n der] fehlt CJ*. 7 *Sei] Des (Dez m) sei em, der magde] maget dein F, Marie m*. 8 *Christen] Christum ACGJ, Cristū e, Christū tūm m, und die] alleu* (*verbessert aus vnd di*) *e, die fehlt m*. 9 *in] mit e, sicherhait] sicherkait J, die sicher[ha]it e, dy sicherhait m, ir sicherhait n*. 10 *hie] im m*. 11 *noch] [na]ch e*. 12 *vor aller] für alle m*. 13 *Emendation Wachinger nach en, Frid uns vor (für F, von CGJ) der helle tot DABFCGJ, Frid in seyner sele töt m*. 14 *Emendation Wachinger nach en, Und auch (auch fehlt CGJ) speis mit der engel brot DABFCGJ, Vnd wirt gespeist mit Engel brot m, Speise] Speis e, Speisen n*. 15 *Himmel tuer] Der hymel tor m, in] ym m, im n*. 16 *Do si[c]ht er an svnder vrist e, Do siecht er an argen list m, Da siecht er an vnder frist n*. 18 *Die] Sy A, trait] tragent e, himmelischen] [en]gelischn̄ e, engelischn̄ m*. 19 *in ir] in in e, verslossen] v̄pargen m*. 20 *ostertag] os[te]rtag e*. 21 *volloben] verloben Cm*. 22 *Emendation Wachinger nach en, ganze Zeile fehlt D, Sie ist aller frewden vol ABFCGJ, Sie ist aller engel lob m*. 23 *ist] fehlt n, der] ein en, ayn m*. 24 *Grüener] Gruen ein e, Grün ein n*. 26 *Zaichent uns pei] Emendation Wachinger nach n, Gzaiget uns pey DABFCGJ, Geleichet sey zw m, pei] fehlt e*. 27 *Emendation Wachinger nach en, Vnd dy gerten (gertten B) hern* (*fehlt B, von F*) *Aaron DABFCGJ, Vnd zw der gerten von her Aaron m*. 28 *Mit zwelf stern erleuchtet ir chron e, Und] fehlt m, in] fehlt Fn, irer] ir FCGJn, chron] chorñ m*. 29 *Daniel] Da[n]iel e*. 30 *Aynē pawn noch mañes swert m, stain] stame n, an] Emendation Spechtler / Wachinger nach en, von D, vnd ABFCGJ*. 31 *Gedeon zaigt uns] Ge[d]eon gab im e, zaigt] czagt m*. 31/32 *sein fel und sein] di weise n*. 32 *Und] Emendation Spechtler nach Am, fehlt DBFCGJe*. 33 *herphen] Text bricht ab nach h^s e*. 34 *Helf ze lobn̄ dew junkfrawn rayn m, frawen mein] feyrein n*. 35 *Lob vnd er sey ir gesait m, von] mit darüber von F*. 36 *Vnd lobn̄t sey dew Christenhait m, am Ende: Amen n*.

Textanhang B: *Mundi renovatio* in der Fassung des Moosburger Graduale

Clemens Blumes kritische Edition von *Mundi renovatio* stützt sich auf den älteren, vorwiegend im französischen Überlieferungsraum tradierten Überlieferungszweig I der Sequenz, doch beschreibt Blume die charakteristischen Merkmale des hauptsächlich im deutschen Sprachraum nachweisbaren Über-

lieferungszweigs II und teilt dessen Lesarten mit.⁴² Prinzipiell könnte man daher diesen jüngeren Überlieferungszeit, dem die Vorlage des Mönchs von Salzburg angehört haben muss, auf Basis von Blumes Angaben rekonstruieren. Allerdings nutzt Blume für seine Edition nicht alle ihm bekannten 52 Quellen, sondern kollationiert lediglich 19 Textzeugen (18 Handschriften, 1 Druck), von denen acht Vertreter des Überlieferungszeit II sind.⁴³ Wenngleich es auf dieser Grundlage möglich ist, die strukturellen Veränderungen zu erfassen, die den Überlieferungszeit II ausmachen, bleibt der Status punktueller Abweichungen (Austausch von Einzelwörtern) daher häufig unklar, zumal es Hinweise dafür gibt, dass die von Blume mitgeteilten Lesarten womöglich nicht immer vertrauenswürdig sind.⁴⁴

Ich zitierte *Mundi renovatio* deswegen nach einer konkreten Version, und zwar nach der Fassung des Moosburger Graduale (D-Mu, 2° Cod. ms. 156, fol. 175^v–176^r), die den Text zusammen mit seiner Melodie überliefert.⁴⁵ Waechter und Spechtler nutzen diese Fassung in ihrer Melodieausgabe der Lieder des Mönchs von Salzburg als Vergleich.⁴⁶ Zu bedenken ist dabei, dass dieser Text nicht den Anspruch erheben kann, die tatsächliche Vorlage des Mönchs von Salzburg zu repräsentieren, sondern lediglich einen Eindruck davon geben soll, was die deutsche Fassung von *Mundi renovatio* ausmacht. Vor allem beinhaltet die Textwiedergabe keine Entscheidung darüber, welche Reihung der Schlussversikel die Vorlage des Mönchs geboten hat. Der Text des Moosburger Graduale dreht die Reihenfolge gegenüber derjenigen des Überlieferungszeit I um, wie es für den Überlieferungszeit II typisch ist, wie es aber nicht zwingend auch auf die Quelle des Mönchs von Salzburg zugetragen hat.⁴⁷ Für einen Vergleich mit *Sälig sei der selten zeit* kann die Klärung derartiger Detailfragen aber vernachlässigt werden, da nur Versikel Ia der Neutextierung eine größere textuelle Nähe zur Vorlage aufweist.

42 Vgl. Blume, *Thesauri hymnologici prosarium* (wie Anm. 13), S. 226.

43 Vgl. für ein Verzeichnis der Überlieferungszeugen und die Angaben zur Kollationierung ebenda, S. 225f.

44 Für das *Mundi renovatio* der Salzburger Handschrift A-Ssp, a IV 14 teilen Blume (ebenda, S. 226) und Straub, „*Mundi renovatio*“ and „*Mittit ad virginem*“ (wie Anm. 14), S. 522, jedenfalls deutlich voneinander abweichende Lesarten mit. Blumes gesamtes Lesartenverzeichnis müsste dementsprechend wohl an den Originalen geprüft werden.

45 Das Moosburger Graduale liegt vollständig faksimiliert vor: *Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156. Faksimile*, mit einer Einleitung und Registern hg. v. David Hiley, Tutzing: Hans Schneider 1996 (*Veröffentlichung der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*).

46 Vgl. Waechter / Spechtler, *Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern* (wie Anm. 3), S. 137–139.

47 Vgl. Anm. 15.

Dem Text ist neben einer durchgängigen Verszählung sowohl eine Versikelzählung (nach der hier zitiert wird) als auch Blumes alte Strophenummerierung beigegeben, um die Vergleichbarkeit zu erhöhen. Der Lesartenapparat ist nicht vollständig, sondern verzeichnet lediglich die Abweichungen zu Blumes Textausgabe. Die beigegebene Übersetzung ist meine eigene.

Ia	<p>1. <i>Mundi renovatio</i> <i>Nova parit gaudia;</i> 2. <i>Resurgenti Domino</i> <i>Conresurgunt omnia;</i> 5 3. <i>Elementa serviunt</i> <i>Et auctoris sentiunt</i> <i>Quanta sint sollempnia.</i></p>	<p>Die Erneuerung der Welt verursacht / gebiert neue Freuden; durch den vom Tod auferstandenen Herrn steht alles mit ihm auf; die Elemente gehorchen / dienen [ihm] und fühlen, wie bedeutend das Opfer des Schöpfers ist.</p>
Ib	<p>3a. <i>Ignis volat mobilis</i> <i>Et aer volubilis,</i> 10 <i>Fluit aqua labilis,</i> <i>Terra manet stabilis,</i> <i>Alta petunt levia,</i> <i>Centrum tenent gravia,</i> <i>Renovantur omnia.</i></p>	<p>Das bewegliche Feuer flackert / fliegt und die Luft [ist] unbeständig, das leicht gleitende Wasser strömt, die Erde bleibt standhaft, das Leichte strebt nach der Höhe, das Schwere richtet sich zum Mittelpunkt, alles wird erneuert.</p>
IIa	<p>15 4. <i>Celum fit serenius</i> <i>Et mare tranquillius,</i> <i>Spirat aura lenius,</i> <i>Vallis nostra floruit.</i> 5. <i>Revirescunt arida</i> 20 <i>Recalescunt frigida,</i> <i>Quando ver intepuit.</i></p>	<p>Der Himmel ist heller geworden und das Meer ruhiger, der Wind weht sanfter, unser Tal hat in Blüte gestanden. Die trockenen Länder werden wieder grün, das Kalte erwärmt sich wieder, weil der Frühling warm geworden ist.</p>
IIb	<p>6. <i>Gelu mortis solvitur,</i> <i>Mundi princeps tollitur</i> <i>Et eius destruitur</i> 25 <i>In nobis imperium.</i> <i>Quod tenere voluit,</i> <i>In quo nihil habuit,</i> <i>Ius amisit proprium.</i></p>	<p>Der Frost des Todes wird gelöst, der Fürst der Welt wird entfernt und sein Reich wird zerstört in uns. Weil er [dort] hat herrschen wollen, wo er nichts besitzt / beherrscht, hat er die eigene Gewalt verloren.</p>

IIIa	7. <i>Viam prebet facilem</i> 30 <i>Cherubyn, versatilem</i> <i>Ut Deus promiserat</i> <i>Ammovendo gladium.</i>	Einen einfachen Weg gewährt der Cherubin – so wie es Gott versprochen hat –, durch das Entfernen des beweglichen Schwertes.
IIIb	<i>Vita mortem superat,</i> <i>Homo iam recuperat,</i> 35 <i>Quod prius amiserat</i> <i>Paradyssi gaudium.</i>	Das Leben überwindet den Tod, der Mensch erlangt schon wieder, was er früher verloren hatte an Freude des Paradieses.

Lesarten:

7 *sint sollempnia*] *sit potentia*. 8–14 ganze Strophe fehlt. 17 *lenius*] *mitius*.
21 *Quando*] *Postquam*. 23 *Princeps mundi fallitur*. 26 *Quod*] *Dum*. 29–32 nach
33–36. 31 ganzer Vers fehlt. Nach 36 eine weitere Strophe: *Christus caelos*
reserat / Et captivos liberat, / Quos culpa ligaverat / Sub mortis interitu. / Pro tali
victoria / Patri, proli gloria / Sit cum sancto spiritu.

Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Material und Interpretation

Einführung

Wer sich mit den geistlichen Liedern des Mönchs von Salzburg zugleich wissenschaftlich und praktisch beschäftigt, ist in gewisser Weise stets ein wenig zweigeteilt.¹ Der wissenschaftliche Zugang zu den Quellen unterscheidet sich von der praktischen Umsetzung grundsätzlich. Die praktische Realisierung von Musik ist die schöpferische Leistung von Musizierenden; die wissenschaftliche Aufarbeitung ist Gegenstand der historischen Musikwissenschaft als geisteswissenschaftliche Disziplin.² Für die Praktiker ist das Studium der Quellen nicht Selbstzweck, sondern dient der praktischen Anwendung für die musikalische Interpretation eines Stückes. Die Aufführungspraxis steht dabei im Heute und Jetzt. Die historische Musikwissenschaft hingegen ist dafür insofern von Bedeutung, insoweit sie den Interpretierenden Hilfen zur Aufführungspraxis gibt. Die historische Musikwissenschaft braucht im Gegensatz dazu bei ihren Untersuchungen keinerlei Rücksichten auf aufführungspraktische Gegebenheiten zu nehmen, sondern kann sich ihrem Forschungsgegenstand weitgehend unbefangen nähern. Besonders gilt dies für die Untersuchung mittelalterlicher Quellen. Die Verbindung von Wissenschaft und Praxis, also die Umwandlung von wissenschaftlicher Erkenntnis zu klingender Realität³, erfolgt dabei über drei Schritte:

-
- 1 Der Verfasser dieses Beitrages ist Gründer und Leiter der „Salzburger Virgilschola“. Dieses Ensemble wurde 1983 gegründet. Benannt ist die Choralschola nach dem aus Irland stammenden hl. Virgil, der von 746–784 Bischof von Salzburg war und dort die erste Kathedrale erbauen ließ.
 - 2 Stefan Engels, *Von der Schrift zum Klang. Die geistlichen Lieder der Mondsee-Wiener Liederhandschrift und die mittelalterliche Salzburger Liturgie*, in: *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht*, hg. v. Birgit Lodes, Tutzing: Hans Schneider 2007, S. 257–286; ders., *Poenitentiam agite. Über die Realisierung mittelalterlicher geistlicher Spiele*, in: *Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters*, hg. v. Wernfried Hofmeister und Cora Dietl, Wiesbaden: Reichert Verlag 2015, S. 93–102.
 - 3 Dies kann durchaus durch ein- und dieselbe Person erfolgen, die allerdings die Quellen einmal unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt und andermal unter praktischem Gesichtspunkt zu bearbeiten hat.

- Rekonstruktion, Restitution (wissenschaftliche Übertragung)
- Interpretation (praktische Edition)⁴
- Präsentation (Ausführung)

Das Gesamtwerk⁵ des Mönchs von Salzburg lässt sich bekanntlich sehr genau in zwei unterschiedliche Typen einteilen – nämlich 49 geistliche und 57 weltliche Lieder, die sich stilistisch in hohem Maße voneinander unterscheiden.⁶ Sollten also alle Lieder wirklich auf einen einzigen Autor zurückgehen, den wir als „Mönch von Salzburg“ bezeichnen, so wusste er geistliche und nicht geistliche Musik wohl zu trennen. Seine geistlichen Gesänge lassen sich ihrerseits wieder in zwei Gruppen einteilen: Die eine Gruppe besteht aus Gesängen, die sich von der Salzburger diözesanen Liturgie dieser Zeit herleiten lassen. Dabei handelt es sich aber nicht um die Melodien des eigentlichen gregorianischen Chorals, sondern um die freien liturgischen Dichtungen, die Hymnen und Sequenzen, mit wörtlicher oder freier Übersetzung oder auch als Kontrafaktur auf einen neuen Text. Zur anderen Gruppe zählen die Lieder mit freien Melodien. Thematisch sind die Lieder in der Mehrzahl Marienlieder. 21 Lieder sind Sequenzen, davon ist nur eine (G 1) eine Neukomposition, sechs sind Kontrafakturen, alle diese sind Marienlieder. 13 Lieder sind Übertragungen von lateinischen Hymnen. 15 Lieder verwenden eine Kanzonenstrophe in Barform⁷, die nach Art der Minnesänger und Meistersinger als „Ton“ bezeichnet werden. Vier dieser Töne hat der Mönch mehrfach benützt. Zwei der Töne, der „Lange Ton“ und die „Chorweise“, erhielten sich in der Tradition der Meistersinger.⁸ Drei Lieder sind einfache Strophenlieder, nämlich *Joseph, lieber nefe mein* (G 22), *Eia der grossen liebe* (G 24) und der Tischsegens *Allmächtig got, herr Jesu Christ* (G 42).⁹ Lediglich ein

4 Unter einer praktischen Edition ist auch das Notenmaterial zu verstehen, das den Musizierenden zur Verfügung gestellt wird.

5 Im Folgenden werden die in der Germanistik üblichen Siglen für die wichtigsten Handschriften verwendet: A = D-Mbs, cgm 715; B = D-Mbs, cgm 1115; D = A-Wn, 2856 („Mondsee-Wiener Liederhandschrift“); E = A-Wn, 4696 („Lambacher Liederhandschrift“). Die Zählung der Lieder G 1 – G 49 folgt derjenigen von Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin / New York: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51).

6 Stefan Engels, *Mönch und Hofkantorei. Zwei musikgeschichtliche Beiträge zum Schloss Freisaal*, in: *Freisaal. Das Schloss im Spiegel der Geschichte*, hg. v. Ronald Gobiet, Salzburg: Pustet 2012 (*Salzburger Beiträge zur Kunst und Denkmalpflege* 5), S. 94–101.

7 Stollen – Gegenstollen – Abgesang: A – A – B.

8 Burghardt Wachinger, *Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter*, Tübingen: Max Niemeyer 1989 (*Hermaea* N. F. 57), S. 159.

9 Ausführlicher siehe hierzu Hans Waechter, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien*, Göppingen: Kümmerle 2005

Lied, nämlich *O Maria pia* (G 9), ist umgekehrt eine lateinische Übertragung eines deutschen Liedes im sogenannten Barantton.¹⁰

Die Zuordnung zum Mönch als Autor dieser Werke ist keineswegs gesichert. In D (entstanden wahrscheinlich 1455/1456 in Salzburg) sind nur zwei Gesänge ihm ausdrücklich zugewiesen: „Des Munichz passion“ (*Die nacht wirt schir des himels gast*, G 23) und der Cisiolanus (G 45), ein Merklid über die Feste des Kirchenjahres. Bei 24 Liedern hat eine spätere Hand den Autorennamen nachgetragen.¹¹ Der Mönch ist nicht der einzige, der geistliche Lieder verfasst hat. Er hat aber eine große Wirkung ausgeübt, wie man an den zahlreichen Textüberlieferungen erkennen kann. Seine Gesänge haben noch 100 Jahre später Oswald von Wolkenstein beeinflusst.

Notation

Die Handschriften überliefern uns die Melodien in der in liturgischen Büchern gebrauchten sogenannten „Deutschen Gotischen Choralnotation“, teilweise wie in der Gregorianik ohne genaue rhythmische Notenwerte für Lieder im freien Wortrhythmus, teilweise in der für jene Zeit üblichen semimensuralen Notation mit langen und kurzen Notenwerten. Längere Notenwerte können durch eine Doppelnote, kürzere bei Rauten durch einen Notenhals kenntlich gemacht werden. Obwohl also für die Schreiber die Möglichkeit einer rhythmisch differenzierenden Notation bestanden hätte¹², finden wir diese bei den geistlichen Liedern des Mönchs mit Ausnahme einiger Handschriften beim Tischsegen (G 42) nicht vor.

Repertoire und Einsatz deutscher Gesänge in der Liturgie

Die geistlichen Lieder des Mönchs lassen sich in der Praxis im Prinzip auf zwei Arten auffassen. Man kann die Stücke eher als eine Art „Deutscher Gregorianik“ sehen, oder man fasst sie als unabhängige geistliche Lieder in der Tradition der Minnesänger auf. Um hier ein wenig Klarheit zu schaffen, sollte man sich zunächst fragen, ob die Gesänge des Mönchs überhaupt für

(*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 724), S. 53–58; Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 8), S. 159–197.

10 Hans Waechter, *Der Mönch von Salzburg. Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern*, Göppingen: Kümmerle 2004 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 719), S. 75 und 239; Waechter, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 9), S. 6–8, 211 und 263–264.

11 „Des Münichcz“, „des Munichcz“ oder „Münich“.

12 Stefan Engels, *Die Handschrift Michaelbeuern A-MB Man. cart. 1 und die mensurierten Hymnen der monastischen Liturgie im 15. Jahrhundert*, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. v. Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien: Hollitzer Verlag 2019, S. 157–175.

eine liturgische Verwendung vorgesehen waren. Dafür muss man sich die Gegebenheiten einer liturgischen Feier in Salzburg im Spätmittelalter vor Augen halten: In Kloster- und Kathedralkirchen war der Chorraum vom übrigen Kirchenraum durch einen Lettner, eine Chorschranke aus Holz oder Stein ähnlich der Ikonostase einer byzantinischen Kirche, abgetrennt. In diesem abgetrennten Raum feierte der Klerus die Gottesdienste. Die Laien feierten ihre Gottesdienste vor dem Lettner an einem eigenen Altar, dem so genannten Kreuzaltar. Das war auch im Salzburger Dom so.¹³ Eine liturgische Feier im Mittelalter bestand im Wesentlichen aus einer Persolvierung von seit langer Zeit vorgeschriebenen Riten. Diese liturgische Ordnung, also die Abfolge von Riten, Gebeten und Gesängen in der Messe und im Offizium für jeden Tag des Jahres, wurde durch die Kodifizierung und Normierung ab dem 12. Jahrhundert in einem Liber ordinarius, sowie in Ritualia, Antiphonalia, Brevieren und natürlich auch in eigenen Processionalia zur liturgischen Norm und endgültig festgelegt. Von ihr durfte nicht abgewichen werden. Das gilt auch für die dort angeführten Gesänge, die ja ein fester Bestandteil der Liturgie waren. Sie sind integrierter Teil einer liturgischen Feier und lassen sich von dieser nicht trennen. In Salzburg war diese Liturgieordnung im Liber ordinarius des Rudigerus niedergeschrieben worden¹⁴ und galt bis zur Liturgiereform Wolf Dietrichs. Liturgieordnungen konnten auch deutsche Gesänge enthalten. Der Salzburger Liber ordinarius sieht, wie im deutschen Sprachraum durchaus üblich¹⁵, vor, dass zur *visitatio sepulchri*, dem liturgischen Spiel des Besuchs der drei Frauen am Grab zum Schluss vom Volk (*populus*) das Lied *Christ ist erstanden* anzustimmen sei.

Freiräume für die liturgische Gestaltung und eine Teilnahme der Laien ergaben sich in erster Linie bei den Prozessionen, wenn der Klerus den Chorraum verließ.¹⁶ Der Ritus der Karwoche und der Osterwoche wird von solchen Prozessionen durch die Beteiligung der Laien je nach örtlichen Gegebenheiten und Traditionen mitgeprägt. Hier waren deutsche Gesänge durchaus

13 Über die Situation in Landpfarren sind wir leider nicht ausreichend informiert. Doch auch sie hatten der liturgischen Vorgabe einer Diözese zu folgen.

14 A-Su, M II 6.

15 Vgl. Walther Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 6 Bände, Berlin / New York: De Gruyter 1975–81; *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern*, hg. v. Ute Evers und Johannes Janota, 2 Bände, Berlin u.a.: De Gruyter 2013.

16 Walther Lipphardt, *Deutsche Antiphonenlieder des Spätmittelalters*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 27 (1983), S. 39–82; Joachim F. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge aus der Zeit der Melker Reform*, Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1979, S. 39.

üblich.¹⁷ Gesänge in deutscher Sprache nahmen am Ende des Mittelalters in Salzburg außerdem einen wichtigen Platz im Stundengebet ein. Dies geht auch aus Salzburger liturgischen Büchern des 15. Jahrhunderts, die von Nonnenklöstern stammen, hervor. Schließlich entstand nach 1500 eine Sammelhandschrift, die sich heute in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern befindet, und die zahlreiche deutsche Gesänge überliefert, die für den Einsatz in der Liturgie im späten Mittelalter vorgesehen waren.¹⁸ Auch hier handelt es sich um Übertragungen von Hymnen und Sequenzen, sowie um freie Gesänge, meist Marienlieder, wobei letztere als Ersatz für das tägliche „Salve Regina“ außerhalb der gebundenen Zeiten (Weihnachtsfestkreis, Osterfestkreis) gedacht waren und so für Abwechslung sorgten. An manchen Orten ging man so weit, auch eigentliche gregorianische Melodien ins Deutsche zu übertragen. Bekannt, da vollständig ediert¹⁹, sind die deutschen Festoffizien des Codex D-Mu, 2° 152, ein deutsches Festantiphonale, wahrscheinlich aus der damaligen Diözese Passau und vielleicht für den Wiener Raum verfasst.²⁰ Der Codex war wohl für ein Nonnenkloster bestimmt.

Die geistlichen Lieder des Mönchs berücksichtigen in der Tat alle wichtigen Feste des Kirchenjahres, ohne dass damit bewusst an ein projektiertes geistliches Liederbuch zu denken wäre.²¹ Die Rubriken zu manchen Gesängen des Mönchs, wie zu *Kunig Christe* (G 27) scheinen zunächst eine Verwendung im Gottesdienst nahe zu legen, in diesem Fall die Überschrift beim Mettenumgang (siehe unten).

Die deutschen Gesänge wurden nach den Angaben in A und E von Erzbischof Pilgrim in Auftrag gegeben oder zumindest gutgeheißen. Ob die Gesänge tatsächlich für eine Verwendung im Gottesdienst gedacht waren, ist jedoch bei einigen Stücken stark zu bezweifeln. Dagegen spricht vor allem die bei manchen Gesängen teilweise raffinierte künstlerische Ausgestaltung. Zu den Kompositionsprinzipien des Mönchs gehört ja die Variation. So gestaltet er bei strophischen Hymnen die einzelnen Strophen in Melodie und Rhythmus

17 Dass der Ausdruck „paraliturgisch“ inzwischen als obsolet betrachtet werden kann, ist hinlänglich beschrieben worden. Siehe dazu Stefan Engels, *Das Andere der Visitatio Sepulchri in Liturgie und Geistlichem Spiel*, in: *European Medieval Drama* 21 (2017), S. 101–122.

18 Vgl. Engels, *Die Handschrift Michaelbeuern* (wie Anm. 12).

19 *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530*, Bd. 5, hg. v. Konrad Ameln und Max Lütolf, Kassel u.a.: Bärenreiter 2005 (*Das deutsche Kirchenlied*, Abt. II), S. 27–88 und 113–536.

20 Für Salzburg sind solche Übertragungen liturgischer Choralgesänge nicht bekannt.

21 Gelegentlich wurde die Vermutung geäußert, dass die geistlichen Lieder des Mönchs eine Art „Liederbuch“ für das Kirchenjahr bilden; Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 30, Anm. 77.

jeweils ein klein wenig anders. Selbst bei Sequenzen, deren Grundstruktur doch auf Strophenpaaren in der Form aa – bb – cc ... basieren und für eine liturgische Ausführung für zwei sich abwechselnde Chöre bestimmt sind, müssen die Melodieabschnitte der Verse bei der Wiederholung der Melodie nicht identisch sein, sondern sie schmiegen sich dem deutschen Text und seiner Deklamation an. Als gutes Beispiel kann der Hymnus *Schepher und weiser pist* (G 26) dienen, der weiter unten besprochen wird. Selbst, wenn von einem Hymnus nur die erste Strophe mit Noten überliefert ist, lassen sich die Texte der übrigen Strophen nicht ohne weiteres dieser Melodie unterlegen, sondern sie müssen eigens angepasst werden, was einen Gesang einer größeren Gruppe während des Gottesdienstes ausschließt.²² Diese Gesänge sind daher in der Regel für einen Gebrauch in der Liturgie nicht geeignet, andere hingegen schon.

Interpretation und Realisation

Aus diesen Vorüberlegungen ergeben sich interessante Aspekte für eine geeignete Realisation. Die folgenden Beispiele mögen dies zeigen.²³

Von anegeng der sunne klar (G 21)²⁴

Wenn oben von Gesängen gesprochen wurde, die sich nicht für einen Einsatz in der Liturgie eignen, gilt dies für G 21 nicht. Bei diesem Gesang, der in fünf Handschriften, davon vier mit Melodien²⁵ überliefert ist, handelt es sich um eine wörtliche Übertragung des Hymnus zu den Laudes, dem Morgenlob an Weihnachten, also tatsächlich um „deutsche Gregorianik“, wenn man so will. Daher lässt sich dieser achtstrophige Hymnus wie der entsprechende liturgische Ursprungsgesang nach den Regeln des gregorianischen Chorals singen,

22 Davon abgesehen unterscheidet A konsequent Stücke aus der Liturgie, die alle Strophen mit Melodien notieren, von nicht aus der Liturgie abgeleiteten Gesängen, bei denen prinzipiell nur die erste Strophe eine Melodie aufweist; siehe Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 248–254.

23 Siehe zum Folgenden außerdem Stefan Engels, *Geistliche Lieder des Mönchs von Salzburg*, <https://musical-life.net/essays/geistliche-lieder-des-moenchs-von-salzburg> (7. 6. 2019), in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, hg. v. Birgit Lodes, Reinhard Strohm und Marc Lewon, <https://musical-life.net/> (7. 6. 2019). Die angeführten Beispiele sind aus der gleichen Publikation.

24 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 219–221; Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 123f. und 254f.; Tonaufnahme unter: <https://musical-life.net/audio/von-anegeng-der-sunne-klar-virgilschola> (11. 5. 2019); Wachinger, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 8), S. 36. – Der Autorenname in D ist nachgetragen. Aufgrund der unterschiedlichen Textüberlieferung zweifelt Wachinger die Autorenschaft des Mönchs an.

25 A, B, D und A-Wn, 4494.

zumal die Handschrift A-Wn, 4494 die Melodie auch mit lateinischem Text unterlegt und erst danach den deutschen Text anführt.²⁶ Alle Strophen sind gleich gebaut. Der Hymnus hätte also theoretisch problemlos in ein reguläres deutsches Stundengebet übernommen werden können. Daher liegt die chori-sche Realisation ohne Instrumente nahe.

Grüest seist, heiliger tag (G 31)²⁷

Für diesen Gesang, der nur in A²⁸ überliefert ist, gilt Ähnliches wie für G 21. Die Überschrift lautet: „Salve festa dies ze Ostern“. Im Register fol. 3^r zu Beginn des Codex liest man: „Zw Österleicher czeit das frëwden gesangk Salve festa dies daz wirt gesungen all suntag so man vmb dy kirchen mit der proces get“. Der Gesang ist die deutsche Übertragung des Prozessionshymnus *Salve festa dies* des Venantius Fortunatus († ca. 600), der in der Liturgie zur feierlichen Prozession vor dem Hochamt zu Ostern und dann an jedem Sonntag der Osterzeit erklang. Auf den lateinischen Hymnus antwortete in Seckau gemäß dem dortigen Liber ordinarius das Volk mit einer deutschen Paraphrase über die erste Strophe.²⁹ Der Hymnus besteht aus einer Refrainstrophe und vier weiteren Strophen. Auch hier ist der Text des Mönchs eine fast wörtliche Übertragung des lateinischen Textes, aber mit dem Unterschied, dass der Mönch das ursprüngliche Metrum, ein elegisches Distichon, zu einem Paarreim verändert, das melodische Modell jedoch gleich belässt. Während in der Liturgie der Refrain nach den Strophen abwechselnd entweder ganz oder nur ab der zweiten Hälfte wiederholt wird, ist in A die Wiederholung des gesamten Refrains nach der ersten und vierten Strophe, die Wiederholung der zweiten Hälfte („Als got die seynen [...]“) nur nach der zweiten Strophe vermerkt. Nach der dritten Strophe ist keine Wiederholung angegeben. Auch dieser Hymnus kann im Stile gregorianischer Hymnen und nach den liturgischen Regeln in einem Gottesdienst ausgeführt werden.

26 Vgl. Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 254.

27 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 263f.; Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 147f. und 261f.

28 Fol. 139^v.

29 „Also hailich ist dierre tach das in niemen mit oob eruulen mach. Do der hailige gotes sun di helle uberwant und den tieuel darinne gepannt“. Zit. nach Inga Behrendt, *Der Seckauer Liber ordinarius von 1345 (A-Gu 756). Edition und Kommentar*, Diss. Kunstuniversität Graz 2009, Bd. 2, S. 132. – Die Handschrift A-Gu 756 ist digitalisiert und im Internet einsehbar unter <http://143.50.26.142/digbib/handschriften/Ms.0600-0799/Ms.0756/index.html> (1. 6. 2019).

Maria, keusche muter zart (G 10)³⁰

Ganz anders verhält es sich mit dem Weihnachtslied *Maria, keusche muter zart*. Dies ist ein frei komponierter Gesang ohne bestimmten Bezug zur Liturgie, komponiert nach Art eines Minneliedes. Der Ton, bzw. das Melodiemodell dieses Liedes wird als der „Lange Ton“ bezeichnet.³¹ Auf seine Melodie sind auch die Texte des Pfingstlieds *Kum, senfter trost heiliger geist* (G 33) und von *Got, in drivaltikait ainvalt* (G 37) verfasst. Die Melodie hat also keinen direkten inhaltlichen Bezug zum Text. Dem Aufbau nach ist sie eine interessante Variante der Kanzonenstrophe mit doppeltem Stollenpaar und einfachem Abgesang. B und C sind dabei metrisch, die Kadenz auch melodisch ident. Daher lässt sich die Form auch als Kanzonenstrophe mit erweitertem Abgesang deuten, der in sich wieder eine eigene Barform bildet (B – B – C).

Text:	aaaaaax	bbbbbbx	cccy	cccy	cccy
Melodie:	A	A	B	B	C

Nicht fehl geht man, wenn das Lied solistisch vorgetragen wird, vielleicht unter Zuhilfenahme eines chorischen oder instrumentalen Borduntones. Das nicht mensuriert überlieferte Lied muss textdeklamatorisch sinnvoll wiedergegeben werden.³²

Das Kindelwiegen (G 22)³³

Wieder anders verhält es sich mit dem berühmten „Kindelwiegen“. Gemeint ist ein kleines liturgisches Spiel, welches das Wiegen des Jesuskindes an Weihnachten durch Maria und Joseph darstellt. Zur Erklärung ist weiter auszugreifen und auf die lateinischen Vorbilder einzugehen. Bei diesem Stück geht es nämlich in erster Linie um die Realisation einer Kombination von verschiedenen Dichtungen, wie sie im Liber ordinarius aus Seckau begegnet.³⁴ Der Aufbau der Verschränkungen von verschiedenen Gesängen ist dort etwas komplex. Ausgangspunkt ist das Canticum Simeonis, der Lobgesang des Simeon aus dem Lukasevangelium³⁵, das jeden Tag als Höhepunkt des

30 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 169–178; Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 76–78 und 240; Tonaufnahme unter <https://musical-life.net/audio/maria-keusche-muter-zart-virgilschola> (11. 5. 2019).

31 D-Mbs, cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift), fol. 647^r und D-Heu, Pal. Germ. 109, fol. 156^r.

32 Vgl. die Übertragung in Engels, *Geistliche Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 23).

33 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 122f.; Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 125 und 255.

34 A-Gu, 756, fol. 34^r.

35 Lk 1,29–32.

Completorium, des liturgischen Nachtgebetes gesungen wird, ähnlich wie das Magnificat zur Vesper und das Benedictus zu den Laudes:

*Nunc dimittis servum tuum, Domine secundum verbum tuum in pace:
Quia viderunt oculi mei salutare tuum,
Quod parasti ante faciem omnium populorum,
Lumen et revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israel.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.*

(Nun lässt Du, Herr, deinen Knecht, wie du gesagt hast, in Frieden scheiden: Denn meine Augen haben das Heil gesehen, das du vor allen Völkern bereitet hast, Ein Licht, das die Heiden erleuchtet, und Herrlichkeit für dein Volk Israel. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.)

Die für Weihnachten dazu gedichtete Reimantiphon lautet:

Magnum nomen Domini Emanuel, quod annunciatum est per Gabriel. Hodie apparuit in Israhel, per Mariam virginem magnus rex.

(Groß ist der Name des Herrn: Immanuel, der durch Gabriel verkündet wurde. Heute erschien in Israel durch die Jungfrau Maria der große König.)

Gemäß einer alten Tradition konnte die Antiphon nach jedem Vers des Canticums wiederholt werden, was hier auch geschieht. Eingeschoben wird die in der Seckauer Handschrift erstmals dokumentierte bekannte lateinische Cantio *Resonet in laudibus*³⁶, das älteste bekannte Kindelwiegenlied. Dieses Lied dient gewissermaßen als Tropus und wird strophenweise jeweils zwischen die einzelnen Verse des Canticums eingefügt, wobei das Lied von

36 Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zu *Resonet in laudibus* in den entsprechenden Kapiteln von *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* (wie Anm. 23); Reinhard Strohm, *Gesänge zu Weihnachten im Stift Seckau*, <https://musical-life.net/essays/a2-gesaenge-zu-weihnachten-im-stift-seckau-0> (7. 6. 2019); ders., *Das geistliche Lied des 14. und 15. Jahrhunderts*, <https://musical-life.net/essays/das-geistliche-lied-des-14-und-15-jahrhunderts> (7. 6. 2019); Stefan Engels, *Von der Schrift zum Klang* (wie Anm. 2); Walther Lipphardt, *Magnum nomen domini Emanuel. Zur Frühgeschichte der Cantio „Resonet in laudibus“*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 17 (1973), S. 194–204.

den Kantoren vorgetragen wird, während der Chor, bzw. der Konvent die ihm aus der täglichen Praxis bekannten Verse des Canticums und die Antiphon zugewiesen bekommt.³⁷ So erhalten wir für jeden Vers folgende Grundstruktur:

- Cantores Liedstrophe von *Resonet in laudibus*
- Chorus Vers aus dem Canticum Simeonis
 Antiphon: *Magnum nomen Domini [...] Hodie apparuit [...]*

Nur der Beginn ist insofern anders, als zuerst die Kantoren die Antiphon *Magnum nomen Domini* anstimmen, der Chor den ersten Vers singt und die Kantoren erst danach das *Resonet in laudibus* singen. Der Chor setzt mit dem zweiten Vers fort:

- Cantores *Magnum nomen Domini [...] Hodie apparuit*
- Chorus *Nunc dimittis [...]*
- Cantores *Resonet in laudibus [...]*
- Chorus *Quia viderunt [...]*
 Magnum nomen Domini [...]
- Cantores *Qui creavit omnia [...]*
- Chorus *Quod parasti*
 Magnum nomen Domini [...]
- [...]

Auf diese Weise beginnt und endet das Canticum mit der Antiphon *Magnum nomen Domini*, wie es in der Liturgie vorgesehen ist.

Im an den Liber ordinarius angebundenen und von diesem unabhängigen Cantionarius, einer Sammlung von Cantionen, ist *Resonet in laudibus* ein weiteres Mal angeführt³⁸, ebenfalls in Verbindung mit dem Canticum *Nunc dimittis* und der Antiphon *Magnum nomen domini Emanuel*, jedoch ohne Angabe der Personen und mit einer etwas komplizierteren Struktur, nämlich der Kombination mit einer weiteren Cantio, *Nove lucis hodie*³⁹ mit ihrem Refrain

37 Die Rubrik lautet „Chorus“ (es folgt die Angabe des jeweiligen Verses, danach:) „cum An(tiphona) magnum nomen“.

38 fol. 187^r–188^r, bei Behrendt, *Der Seckauer Liber ordinarius von 1345 (A-Gu 756)* (wie Anm. 29), C23, sowie Bd. 1, S. 49, 54, 58 und Bd. 2, S. 59. Ediert bei Wolfgang Irtenkauf, *Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756)*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13/2 (1956), S. 116–141: 119. Eine Auflistung der Abfolge bei Strohm, *Gesänge zu Weihnachten im Stift Seckau* (wie Anm. 36).

39 *Analecta Hymnica Medii Aevi*, hg. von Guido M. Dreves u.a., Bd. 20, Leipzig: O. R. Reisland 1885, S. 206, Nr. 287.

Apparuit apparuit quem pia virgo genuit (Es erschien, den die gottesfürchtige Jungfrau gebar). Eine zusätzliche Erweiterung dazu ist der Refrain

*Sunt impleta que predixit Gabriel, que prefigurata sunt in israhel.
Eya eya virgo deum genuit ut divina voluit clementia.*

(Erfüllt ist, was verkündet Gabriel, was vorgebildet war in Israel.
Eia! Eia! Die Jungfrau gebar Gott, wie es die göttliche Güte wollte.)

Ein weiterer eingefügter Refrain nach *Resonet in laudibus* lautet *Eya laus est canenda de re miranda* (Ein Lob ist zu singen von etwas Wunderbarem).

Die Grundstruktur ist hier:

- Liedstrophe von *Resonet in laudibus* mit dem Refrain *Eya laus*
- Vers aus dem Canticum
- Antiphon: *Magnum nomen Domini* [...] mit dem Refrain *Sunt impleta*.
- Liedstrophe von *Nove lucis*

Ebenso wie in der anderen Fassung beginnt das Lied in Abweichung von diesem Schema mit *Magnum nomen Domini*. Es folgen der Vers *Nunc dimittis* und der Refrain *Sunt impleta / Eya*, bevor mit der ersten Strophe von *Nove lucis* begonnen wird. Da nach dem letzten (sechsten) Vers des Canticums *Sicut erat* noch drei Strophen von *Resonet* übrig sind, folgen weitere drei Durchgänge ohne Verse aus dem Canticum. Da die Cantio *Nove lucis* nur aus drei Strophen besteht, werden diese im gesamten Stück dreimal wiederholt.

Es gab auch andere Kombinationsmöglichkeiten. Ein Liber ordinarius aus dem 15. Jahrhundert aus Passau beschreibt diese Abfolge: *Eya laus, Resonet, Sunt impleta, Hodie apparuit, Nunc dimittis, Magnum nomen* (sogar mit Instrumenten!).⁴⁰ Hier steht *Sunt impleta* unabhängig von *Magnum Domini*. *Resonet in laudibus* konnte auch an einer anderen Stelle der Liturgie eingesetzt werden, beispielsweise in der zweitältesten Quelle, die uns das Lied überliefert, im so genannten Moosburger Graduale⁴¹ aus dem Jahre 1360. In dieser Handschrift findet man die Cantio unter den Tropen zum *Benedicamus Domino* in folgender Form: Die Überschrift lautet *Ite[m] de Nat[ivitat]e d[omi]ni*, die Abfolge *Resonet in laudibus* [...] *R. Magnum nomen* [...] *hodie apparuit* [...] *R. Eya, eya* [...]. Danach folgt die zweite Strophe (*Pueri concinite* [...]) gefolgt nur mehr von *R.*

40 D-Sl, HB I 109, fol. 122^r; siehe Strohm, *Gesänge zu Weihnachten im Stift Seckau* (wie Anm. 36), Anm. 32.

41 D-Mu, 2o Cod. 156, fol. 246^r–247^r.

Eya, eya [...] ohne Magnum nomen [...] hodie apparuit. Ebenso verhält es sich bei den weiteren Strophen. Nicht in der Handschrift eigens angeführt ist die auf das *Benedicamus Domino* abschließende Antwort des Chores *Deo gratias*.

Auch der Mönch von Salzburg⁴² präsentiert eine eigene Abfolge, indem er die Struktur in zweifacher Form durch deutsche Einschübe erweitert: Einerseits verfasst er eine deutsche Nachdichtung des *Resonet*, andererseits einen Dialog zwischen Maria, Joseph und einem Solisten oder Chor:

Maria:

*Joseph, lieber nefe [Verwandter] mein, hilf mir wiegen mein kindelein,
das got müeß dein loner sein in himelreich, der meide kint, Maria.*

Joseph:

*Gerne liebe mueme [Verwandte] mein, ich hilf dir wiegen dein kindelein,
das got müeß mein loner sein im himelreich, du raine maid Maria.*

Solist oder Chor:

Entweder nochmals *Joseph, lieber nefe mein* oder:

*Nu fräw dich, kristenleiche schar, der himelische künig klar,
nam die menschhait offenbar, den uns gear die raine maid Maria.*

A nimmt keinen Bezug auf den liturgischen Hintergrund. Im Register wird jedoch der Ablauf des Stückes erklärt und der Zusammenhang mit *Resonet in laudibus* erläutert:⁴³

Und so man das kindel wiegt über das Resonet in laudibus, hebt vnnsere vraw an ze singen in ainer person Yoseph lieber neve mein. So antwort in der andern person Yoseph: Geren liebe mueme mein. Darnach singet der kor dy andern vers in aines dyenner weis [d.h. „in der Art und Weise eines Dieners“].

Die Abfolge ist also

- Dialog Joseph und Maria
- Chor: jeweils eine deutsche Liedstrophe

Bei B lautet die Überschrift:⁴⁴ *Über das Resonet in laudibus Unser Fraw Joseph und der Knecht auch der Kor.* Der Knecht (*servus*) antwortet auf den Dialog Joseph – Maria mit *Nu frew dich*. Im Anschluss an den Dialog heißt es:

42 Auch hier ist die Autorenschaft nicht gesichert.

43 Fol. 4^r; zit. bei Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 222.

44 Fol. 39^v.

Chorus Sunt impleta allweg nach aine[m] vers vnd gesangk sol vnnser fraw wider an heb[e]n. Joseph. er sol antwurt[e]n darnach der knecht.

Das Stück endet mit *Chorus Sunt impleta* und nimmt so zumindest rudimentär Bezug auf die lateinische Vorlage.

Die von Spechtler⁴⁵ zitierte Handschrift Ms. 1305 der Universitätsbibliothek in Leipzig aus dem 15. Jahrhundert kombiniert zusätzlich die lateinische Cantio mit der deutschen Übertragung. Nach dem deutschen Dialog Maria – Joseph – Knecht heißt es:

Tunc chorus Sunt impleta Tunc iterum Nobis rex apparuit per ordinem cum isto versu psalmi Quia viderunt Post hoc Magnum nomen Tunc ulterius Cristus natus hodie Tunc maria Joseph lib[er] neve my[n] Joseph respondit Gerne libe mvme my[n] Servus yoseph.

Nach der nächsten deutschen Strophe *Uns ist geporn Emanuel* heißt es dann:

Chorus Sunt impleta Tunc Nobis rex Tunc Lumen ad revelationem Tunc Magnum nomen Deinde Qui regnat in ethere Maria Joseph liber neve Tunc yoseph Gerne libe mv-Servus ioseph.

Diesen Angaben zufolge lässt sich folgende Grundstruktur aus den bereits bekannten Elementen erkennen:

- *Sunt impleta*
- *Nobis rex apparuit*
- Vers aus dem Canticum
- *Magnum nomen Domini*
- lateinische Strophe aus *Resonet in laudibus*
- Dialog: Maria – Joseph – Knecht (wiederholt: *Joseph lieber nefe mein*)
- deutsche Strophe der Übertragung

Danach folgen die übrigen Strophen nach dem gleichen Schema.

Die Quellenlage bestätigt, dass man die Kombination des Canticum mit den Elementen aus dem lateinischen Hymnus, dem lateinischen Refrain, dem deutschen Dialog und dem deutschen Hymnus in verschiedenen Variationen sehr frei handhabte. Nichts spricht dagegen, sich dieser Praxis bei der Realisation

45 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 22f.

heutiger Aufführungen zu bedienen und auch andere Elemente nach freier Wahl einzufügen. Die liturgische Vorgabe verlangt eigentlich nur die Einleitung der Antiphon *Magnum nomen Domini* und deren Wiederholung.

Zwei Fragen gilt es noch zu klären. Zum ersten die Melodie betreffend: Die adastematische Notation im Seckauer Liber Ordinarius und im Cationarius erlaubt keine Rekonstruktion. In A und B ist die Melodie mit deutschem Text in Deutscher Gotischer Notation wie in den älteren Aufzeichnungen von *Resonet in laudibus* im Grunde ohne rhythmische Differenzierungen notiert. Nur an einigen Stellen, nämlich zu Beginn und am Ende einer Verszeile, zeigt eine Doppelnote einen um das Doppelte verlängerten Notenwert an. Im Moosburger Graduale kommen Doppelnoten auch zum *Resonet in laudibus* bei *Eya* vor. Den Rhythmus im Dreiertakt (lang – kurz, lang – kurz) gibt es in Quellen erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts. Er dürfte aber ursprünglich sein. Die zweite Frage betrifft den Psalmton des *Nunc dimittis*. Der Tonraum von Antiphon, Refrain und Cantiomelodie umfasst eine Quint über dem Grundton einer ‚Dur‘-Melodie mit einem höheren Zusatzton. Nur bei *Nobis rex apparuit* greift der Tonraum auf eine Oktav aus. Wie aus dem Salzburger⁴⁶ und dem Passauer Liber ordinarius⁴⁷ hervorgeht, war für das *Nunc dimittis* an Weihnachten die Antiphon *Paratus esto Israel* im zweiten Modus vorgesehen. Dieser Psalmton passt jedoch überhaupt nicht zur Melodie. Der Quintgang im *Resonet* entspricht gut einem Tritus, also dem fünften Modus eventuell mit b anstelle von h. Auch der sechste Modus ist möglich, nachdem im späten Mittelalter zwischen authentischer und plagaler Tonart nicht mehr so streng unterschieden wurde.⁴⁸

Schepher und weiser pist (G 26)⁴⁹

Ein gutes Beispiel für Metrik und Variation ist der Hymnus *Schepher und weiser pist*⁵⁰, eine Übertragung des spätantiken Hymnus *Inventor rutili* des Prudentius († um 405) aus der mittelalterlichen Karsamstagsliturgie. Der Hymnus ist nur in A überliefert. Der ursprünglich in der Osternacht gefeierte Gottesdienst dieses Tages wurde im Lauf des Mittelalters auf den Nachmittag, später auf den Morgen des Karsamstags vorgezogen. Am bereits am Gründonnerstag geweihten Osterfeuer wird zu Beginn des Gottesdienstes eine Kerze an einem

46 A-Su, m II 6 fol. 32^v.

47 A-SP, Cod. 51–3 (Liber Ordinarius aus Spital am Pyhrn, 1423), fol. 8^a.

48 Während in einer früheren Aufnahme der Salzburger Virgilschola der sechste Modus verwendet wurde, würde ich heute den fünften bevorzugen.

49 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 247–250; Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 131–134 und 257.

50 Der Hymnus ist nur in A, fol. 135^r–139^r überliefert.

Stab entzündet und in einer Prozession in die Kirche getragen. Bei dieser Prozession erklingt der Hymnus *Inventor rutili*. In der dunklen Kirche wird mit der Kerze am Stab die eigentliche Osterkerze entzündet und es folgt der Gesang des *Exsultet*, ein präfationsartiger Lobgesang auf die Osterkerze.

Zunächst zum Rhythmus dieses Liedes: Aus anderen Quellen ist bekannt, dass metrische Vertonungen auch bei lateinischen Hymnen im Stundengebet durchaus üblich waren.⁵¹ Das Hymnar im Sammelcodex A-MB, Man. cart. 1 und die fast identen Notationen in A-Ssp, a XII 24 und A-Ssp, a XI 6 enthalten in Auswahl und Notation das schriftlich niedergelegte reguläre Hymnenrepertoire der Offiziumsliturgie für das Benediktinerkloster St. Peter in Salzburg in Quadratnotation und für metrische Stücke in der daraus abgeleiteten semimensuralen Notation im *cantus fractus*. Die Quellen für *Schepher und weiser pist* verwenden diese Notation jedoch nicht. Der Rhythmus erschließt sich allerdings meist ganz einfach durch praktisches Singen.

Inventor rutili hat als Metrum die schwungvolle kleine (erste) asklepiadeische Strophe mit vier gleichen Zeilen des Metrums — — — ∪∪ — | — ∪∪ — ∪ ∩.

*Inventor rutili dux bone luminis
qui certis vicibus tempora dividis
merso sole chaos ingruit horridum
luce[m] redde tuis Christe fidelibus.*

Der Mönch übernimmt nach Möglichkeit weitgehend die Anzahl der Silben in die deutsche Übertragung:

*Schepher und weiser pist / liecht gueter prehenz [Fürst, Prinz] krist;
du tailest czeit und weil / in gewis stund czeit;
nach der sunn undergangk / kumpt gewlich laster drank;
wider gib liechtes schein, / herr, den gelaubigen [Gläubigen] dein.*

51 Vgl. Engels, *Die Handschrift Michaelbeuern* (wie Anm. 12).

In A sieht die erste Strophe folgendermaßen aus:

Sche-pher und wei-ser pist liecht gue-ter pre-henz krist;
 du tai-lest czeit und weil in ge-wis stund czeit;
 nach der sunn un-der-gangk kumpt grew-lich las-ter drank;
 wi-der gib liech-tes schein, herr, den ge-lau-bi-gen dein.

Abb. 1: *Schepher und weiser pist* in der Fassung des Mönchs von Salzburg

Aus der Notation in A wird das Metrum nicht ersichtlich. Das Stück ist in reiner Deutscher Gotischer Notation notiert. Die deutsche Übertragung lässt sich auf die lateinische Hymnenmelodie aber ohne Schwierigkeit im entsprechenden Metrum singen, wie das folgende Beispiel zeigt. In dieser Ausarbeitung haben lange Silben den Wert einer Viertelnote, kurze Silben den Wert einer Achtelnote und Zäsuren den Wert einer halben Note:

Sche-her und wei-ser pist liecht gue-ter pre-henz krist,
 du tai-lest czeit und weil in ge-wis stund czeit;
 nach der sunn un-der-gangk kumpt grew-lich las-ter drank;
 wi-der gib liech-tes schein, herr, den ge-lau-bi-gen dein.

Abb. 2: *Schepher und weiser pist* im Metrum des lateinischen Hymnus *Inventor rutili*

Die Hymnenstrophe besteht aus vier Zeilen zu je zwei Teilen und hat folgenden Aufbau: A – B, A – D, E – F, A – H. Man würde nun erwarten, dass alle Strophen gleich gebaut sind. Nicht so beim Mönch. Die letzte Strophe wird variiert. Zu diesem Zweck wird das Motiv A wiederholt, wodurch die anderen Teile jeweils eine Halbzeile vorrücken. F ist dadurch der erste Teil der letzten Zeile, den zweiten Teil bildet eine mit H verwandte Coda. Ein Amen schließt den Hymnus ab, also A – A', B – A, D – E, F – Coda. Dadurch wird das asklepiadeische Metrum aufgebrochen und verändert, was wiederum ein Indiz dafür ist, dass der kunstvoll gestaltete deutsche Hymnus nicht für den Einsatz mit einem Chor in der Liturgie gedacht war, zumal außerdem an einer so wichtigen Stelle zu Ostern die Substituierung eines lateinischen Gesanges in der Liturgie weder im Liber ordinarius verzeichnet, noch zu erwarten ist.

IX

Durch den dein göt - leich schein, eer und lob weis - heit dein,
 mäch - tig - keit, güe - ti - kait, dar - czu dy senf - ti - kait
 hal - det der hym - mel reich, dry - fal - tig ge - we - sen ge - leich,
 der dy - ser wert - de reich czu im zewcht e - wik - leich. A - men.

Abb. 3: *Durch den dein götlich schein*, die letzte Strophe von *Schepher und weiser pist* in der Fassung des Mönchs von Salzburg

Wichtig ist für die Praxis jedenfalls die Erkenntnis, dass man vor einer Rhythmisierung von Hymnenmelodien bei den Gesängen des Mönchs keine Scheu haben sollte.

Mettenumgang

Ebenfalls eine Verschränkung verschiedener Stücke liegt bei den Gesängen zum Umgang bei den Trauermetten in der Karwoche vor. Der Abschluss des

Morgengottesdienstes am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag⁵², die sogenannte Trauermette oder Finstermette⁵³ (lat. *tenebrae*), hatte in Salzburg wie auch an anderen Orten ein eigenes Gepräge. Man sang eine Art Kyrie-litanei, in der Regel im Wechsel zwischen Klerus und Volk, verbunden mit dem im Mittelalter dem hl. Gregor zugeschriebenen Hymnus *Rex Christe factor omnium*. Die Gemeinde antwortet mit Kyrierufen. In Seckau und St. Lambrecht kamen dabei auch deutsche Liedstrophen zum Einsatz.⁵⁴ Nach der ersten Strophe fügten zwei Knaben die lateinische Refrainstrophe *Laus tibi Christe* mit einem fünffachen Kyrie-/Christe eleyson-Ruf ein. Diese Strophe entstand nach Lipphardt als Antwort auf die lateinischen Strophen zunächst in deutscher Sprache⁵⁵ und wurde von einem böhmischen Autor ins Lateinische übertragen. Sie war als Refrain für alle Anwesenden gedacht und wurde nach jeder Strophe von *Rex Christe* angestimmt. Der Mönch von Salzburg schrieb nun auch seinerseits zu beiden Fassungen zwei deutsche Gesänge. Der eine, *Kunig Christe* (G 27)⁵⁶, ist eine geschickte deutsche Übertragung des lateinischen *Rex Christe*. Der andere, *Eia der großen liebe* (G 24)⁵⁷, ist eine Dichtung über die Passion Christi auf die Melodie von *Laus tibi Christe* und wurde zu dieser Refrainstrophe gesungen, wie D bezeugt:⁵⁸ „Zu dem Laus tibi Christe in der vinster metten“. Auch der Schreiber von A geht von der Prozession am Ende der Trauermette aus, wenn er zum *Kunig Christe* des Mönchs von Salzburg schreibt:⁵⁹ „Rex christe factor omnium den ympnum list oder singt czw den finstern metten so man vmb die kirchen get vnd das laus tibi Christe singet.“ Ob damit ein Einsatz in der Liturgie gemeint sein kann, ist zweifelhaft. Diese Angabe kann nicht nur als liturgische Anweisung, sondern auch

52 Nach der damaligen Tradition erfolgte der Morgengottesdienst jeweils bereits am Vorabend des Tages.

53 Während des Gottesdienstes wurden die Kerzen auf einem dafür vorgesehenen Leuchter der Reihe nach gelöscht.

54 Vgl. Engels, *Von der Schrift zum Klang* (wie Anm. 2); Walther Lipphardt, „*Laus tibi Christe*“ – „*Ach du armer Judas*“. *Untersuchungen zum ältesten deutschen Passionslied*, in: *Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie* 6 (1961), S. 71–100; Johannes Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München: Beck 1968 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 23), S. 155–167.

55 Lipphardt „*Laus tibi Christe*“ – „*Ach du armer Judas*“ (wie Anm. 54), S. 99, vermutet *Gelobet seist du, Christe*.

56 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 251f.; Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 135f. und 257f.

57 Vgl. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 5), S. 232–242; Waechter, *Der Mönch von Salzburg* (wie Anm. 10), S. 127 und 256.

58 D, fol. 224^r.

59 Fol. 2^v.

einfach als Herkunftsbezeichnung gelesen werden. Bei einer Aufführung lassen sich diese Gesänge in einer entsprechenden Abfolge vortragen, zum Beispiel: *Rex Christe, Laus tibi Christe, Eia der großen liebe, Kunig Christe*.⁶⁰

Fazit

An den gezeigten Beispielen lässt sich erkennen, dass die klangliche Realisation letztendlich von der Sichtweise der jeweiligen Interpreten abhängt. Die geistlichen Lieder des Mönchs sind offensichtlich nicht unbedingt als liturgische Gesänge, sondern in der Mehrzahl als eigenständige Lieder gedacht und bieten daher eine gewisse Freiheit und Wahlmöglichkeit in der Interpretation, zumal über die Aufführungspraxis dieser Gesänge in der damaligen Zeit keine Informationen vorliegen. Wie gezeigt wurde, kann man die Lieder, die sich direkt von liturgischen Gesängen ableiten lassen, sowohl in der Art eines liturgischen Chorals einstimmig solistisch oder chorischesingen, als auch als freie Gesänge in der Art von Minneliedern ergänzt mit Instrumenten, Zusatzstimmen und dergleichen, frei interpretieren. Beide Sichtweisen haben ihre Berechtigung.⁶¹ Einfach ausgedrückt: Man kann im Grunde nichts falsch machen. Von daher würde ich die Beschäftigung aus dem Blickwinkel der Herkunft der Gesänge aus der Liturgie nicht als hermeneutische Aporie bezeichnen, obwohl einer Realisation zwangsläufig immer unsere eigene Hörerfahrung zugrunde liegt. Von der Gregorianik herkommend sehe ich kein Problem, die Grundregeln der Interpretation von gregorianischen Gesängen auf die geistlichen Gesänge des Mönchs zu übertragen, samt den differenzierten Ergebnissen, zu denen eine solche Übertragung führen kann. Die Freiheit in der Interpretation erstreckt sich auch in diesem Fall auf die Ausgestaltung. Die Quellen des hohen und späten Mittelalters aus Salzburg überliefern die Melodien ja in der Regel einstimmig und ohne genaue rhythmische Angaben. Die schriftlos überlieferten Gepflogenheiten, die damals den Rhythmus und den Klang der Gesänge festlegten, sind heute zum großen Teil verloren und können nur indirekt erschlossen werden. Für die Realisation bedeutet dies: Alle Gesänge müssen zunächst bearbeitet

60 Das ist zwar so in den Quellen nicht belegt, aber logisch und nicht falsch. Die Salzburger Virgilschola zieht bei Konzerten in einer Prozession durch den Kirchenraum, um an den liturgischen Zusammenhang zu erinnern, unabhängig davon, ob die beiden Lieder für den eigentlichen liturgischen Gebrauch auf diese Weise eingesetzt wurden.

61 Die meisten Tonaufnahmen, die mir zur Verfügung standen, sind solche freien Interpretationen, dazu gehören das Paul Hofhaimer Consort Salzburg, das Duo Enßle-Lamprecht und das Ensemble Leones (Marc Lewon), La Mouvance, Elisabeth Pawelke und andere. Diese Interpretationen mögen wohl einem bestimmten Zug der Zeit geschuldet sein, sind aber durchaus möglich.

werden, bevor man sie singen kann.⁶² Wie man Gesänge in der Liturgie im Mittelalter verwirklichte, hing von den vorhandenen Möglichkeiten ab. Einstimmige Melodien können in parallelen Oktaven, Quinten oder Quartan gesungen werden. Borduntöne (Liegetöne) können den Gesang stützen, ähnlich wie bei einer Drehleier oder einem Dudelsack. Schließlich kann – etwa an hohen Festtagen – auch improvisatorisch eine zweite Stimme, etwa nach mittelalterlichen Regeln zur Erstellung eines Organums⁶³, hinzugefügt werden, vor allem dann, wenn es sich um einen solistischen Vortrag handelt. Sicherlich besteht die Ästhetik dieser aus der Liturgie entstandenen Musik jedoch in erster Linie in einer adäquaten Textdeklamation. Für rhythmische und metrische Dichtungen wie Hymnen und Sequenzen gilt dies ebenso. Die vom gregorianischen Choral abgeleiteten geistlichen Gesänge sind dabei in erster Linie als gesungene Gebete anzusehen und zu interpretieren.

62 Insofern ist auch die spätere Aufzeichnung der Mönchlieder nicht wirklich ein Problem für die Praxis.

63 Hans H. Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, hg. v. dems. u.a., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 9–87.

Fragen, Herausforderungen und Probleme bei der Aufführung von weltlichen Liedern des Mittelalters

Sehr persönliche Gedanken eines neuzeitlichen „Minnesängers“

Vorbemerkung

Musik war in meinem Elternhaus ein Grundnahrungsmittel. So wurde ich bereits als Säugling mit Bach, Tartini, Mozart und Beethoven bekannt. Wenn die Eltern außer Haus waren, ergänzten meine älteren Geschwister meinen musikalischen Horizont noch mit den Beatles und Jazz. Gänzlich fasziniert war ich, als sie mir erstmals Steeleye Span, Pentangle, Joan Baez und vor allem Ougenweide vorspielten, letzteres angeblich mittelalterliche Musik. Ja, so etwas wollte ich auch machen!

Gerade einmal 13-jährig machte ich mich auf den Weg in die Stadtbibliothek und bat die höchst erstaunte Bibliothekarin um ein Buch mit mittelalterlichen Liedern. Sie bot mir stattdessen einen Karl May an, aber ich blieb standhaft. Überglücklich ging ich mit einem Buch nach Hause, das all meine Wünsche befriedigen sollte: „Die Manessische Liederhandschrift“. „Jetzt kann auch ich mittelalterliche Lieder singen“, war mein Gedanke. Welch Enttäuschung als ich auf dem Notenständer des Klaviers das Buch aufschlug und singen wollte: Nicht eine einzige Note!

Zum ersten Mal in meinem Leben wurde ich mit den Problemen bei der Aufführung von weltlichen Liedern des Mittelalters konfrontiert. Schon damals löste ich den Mangel einer Liedmelodie auf die mir naheliegendste Weise: Ich vertonte das Falkenlied des Kürenbergers¹, es entstand „mein“ erstes

1 Der von Kürenberg, *Falkenlied*, überliefert in der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Codex Manesse; der gesamte Codex ist einsehbar unter <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> (13. 12. 2019).

Minnelied: Ein Schleifbordon in Quinten als Begleitung und eine einfache Liedmelodie mit sehr beschränktem Tonumfang, weil ich gerade im Stimmbruch war. Erstaunlicherweise hatte ich damit, trotz meiner überaus naiven Herangehensweise, den ‚Tonfall‘ mittelalterlicher Sangverslyrik gut getroffen.

Auch als ich 1982 das Ensemble „Dulamans Vröudenton“² mitgründete, war uns nicht wirklich bewusst, wie schwierig eine tatsächliche Annäherung an die originale mittelalterliche Musik zu erreichen ist. Die Kombination aus Begeisterung, Neugierde und Naivität trieb uns voran. Wir spielten Folk- und Mittelaltermusik nach unserer Façon. Das erste Konzert in Salzburg führte zur Begegnung mit Univ.-Prof. Dr. Ulrich Müller³, der uns von diesem Tag an bis zu seinem viel zu frühen Tod als wissenschaftlicher Berater, Mentor und Freund verbunden war. Von ihm, einer Reihe von Literatur- und Musikwissenschaftlern und Musikerkollegen lernten wir im Laufe vieler Jahre unser Handwerk als Minnesänger.

Wir planten unsere musikalische Reise nicht, ja nicht einmal das Ziel war uns wirklich klar. Wir hatten Freude am Musizieren. Das motivierte uns, immer wieder neue Wege auszuprobieren – auch das ist eine Möglichkeit, um eine musikalische Entwicklung zu machen. Hilfreich wäre es aber für uns gewesen, sich noch vor Beginn der Konzerttätigkeit ein gesichertes Basiswissen anzueignen und einige wichtige Fragen zu klären. Der folgende Beitrag stellt sich diesen Fragen und versucht Antworten anzubieten.

Welche Ziele will ich bei meiner Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik verfolgen? Im Bereich der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik sind es drei:

- der rein wissenschaftliche Zweck
- ein künstlerisches Ziel
- die Absicht ein marktfähiges Produkt anzubieten

In der Realität überschneiden sich die drei genannten Ziele zumeist. Es gibt aber auch prototypische Erscheinungen.

2 Das Salzburger Ensemble für Alte Musik *Dulamans Vröudenton* spielte in den 30 Jahren seines Bestehens von 1982–2012 über 1000 Konzerte in 14 Ländern; vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Dulamans_Vr%C3%B6udenton (10. 7. 2020).

3 Univ.-Prof. Dr. Ulrich Müller (1940–2012) war Ordinarius für Ältere deutsche Literatur an der Universität Salzburg. Er unterstützte als wissenschaftlicher Berater eine ganze Reihe von Ensembles und Musikern bei der Aufführung mittelalterlicher Sangverslyrik.

Im Sinne von Experimenteller Archäologie⁴ wird ausprobiert, was man selbst oder Kolleginnen und Kollegen am Schreibtisch erforscht haben. Ulrich Müller hat das – immer am Ende unserer gemeinsamen Vorträge – in launiger Weise betont: „*Was wären wir ‚Schreibtischtäter‘ ohne ausführende Künstler, die das umsetzen, was wir uns im stillen Kämmerchen zusammendenken?*“⁵ Es geht darum, das theoretische Wissen auf seine Praxistauglichkeit zu überprüfen. Dabei versucht man den höchsten Grad der möglichen Authentizität zu erreichen. Alles andere tritt in den Hintergrund. Falls dabei ein ästhetischer Genuss für die Zuhörer entsteht, ist dies zwar nicht unerwünscht – aber nebensächlich.

Die Herangehensweise

Naheliegender ist es, nur das, was über weltliche mittelalterliche Musik dokumentiert und damit abgesichert scheint, exakt umzusetzen. Originale Belege von Noten, Liedtexten, Epen, historischen Schilderungen, Bildern (Ikonographie), Skulpturen und – sehr selten vorhanden – Anweisungen und musiktheoretische Ausführungen bilden die aus Quellen fassbare Basis. Aus diesen Zeitzeugen versucht man den Klang und die Bauart der Musikinstrumente, die Spielweise, die Aufführungssituation, den sozialen Kontext, etc. zu erschließen.

Vice versa bedeutet dies strenggenommen aber auch, alles, was nicht überliefert und somit nicht eindeutig dokumentiert ist, darf nicht praktisch umgesetzt werden und muss als Lücke erkennbar sein. Wenn allerdings das Ausmaß der Lücken überhandnimmt, entschwindet der Hörgenuss oder eine Aufführung ist gar nicht mehr möglich. „Ist keine Melodie zum Text überliefert, kann und ‚darf‘ das Lied nicht mehr gesungen werden!“ Das hörte man von vielen Altgermanisten, die moderne Aufführungsversuche der mittelalterlichen Lieder grundsätzlich für Humbug hielten, auch dann, wenn Noten vorhanden waren. Diese Einstellung seiner Kollegen führte Ulrich Müller zur ironischen Formulierung: „*Augen zu, wenn Noten kommen!*“⁶

4 „Dieses Teilgebiet der Archäologie hat das Ziel, auf der Grundlage historischer Funde und der damit verbundenen archäologischen Erkundungen, unter Mithilfe praktischer Anwendungen und Untersuchungen, einen wissenschaftlich, dokumentarisch geprüften Nachweis zu führen.“, in: <https://www.experimentelle-archaeologie.de/> (31. 1. 2020).

5 Gemeinsame Vorträge gab es an Universitäten, bei Symposien und Kongressen in Salzburg, Linz, Brixen, Leeds, Paris, Gießen und Kairo.

6 Achim Diehr, *Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 7.

Es stellt sich jedoch die Frage, warum das stille Lesen oder das lesende Vortragen der Texte erlaubt sein soll, denn diese beiden Varianten sind von der originalen Rezeption noch weiter entfernt als das Singen der Lieder auf eine nicht originale Melodie. Ein Lied ist kein Gedicht!

Im Jahr 1956 stellte Ursula Aarburg in ihrem Artikel *Melodien zum frühen deutschen Minnesang* fest:

Daß jedoch die Zusammenarbeit zwischen Philologie und Musikwissenschaft für den deutschen Minnesang noch nicht recht fruchtbar werden konnte, hat verschiedene Ursachen. Einmal ist die Überlieferung ungünstig. Die großen Codices mit Liedern früher deutscher Minnesänger überliefern nur Texte, und von den wenigen hier und da erhaltenen Melodien sind nur zwei lesbar und vollständig aufgezeichnet: Walthers Palästinaweise und Spervogels Spruchstrophe 20,1. Eine andere Schwierigkeit besteht darin, dass die Erforschung der mittelalterlichen Liedmelodien trotz verdienstvoller Vorarbeiten immer noch in den Anfängen steckt.⁷

Gut 60 Jahre später ist der Befund weit positiver. Die Zusammenarbeit zwischen Philologie und Musikwissenschaft hat Früchte gebracht. Nichtsdestotrotz ist und bleibt die Überlieferungslage sehr bescheiden. 2004 schreibt Achim Diehr:

Während für ungefähr 10% der in den vier Troubadour-Handschriften überlieferten Lieder Melodien existieren (insgesamt etwa 340) und für ungefähr 70% in der Trouvère-Überlieferung (insgesamt etwa 1400), ist die Melodie-Tradierung für den deutschen Minnesang marginal [...]⁸

Ich kann Achim Diehr nicht zustimmen. Nur zum frühen Hochmittelalter passt der Begriff „marginal“ in Bezug auf Noten. Gerade bei Walther von der Vogelweide würde man sich bessere Quellen wünschen. Die Melodie zu seinem *Palästinalied* ist die erste, die zu mittelhochdeutscher Lyrik direkt überliefert worden ist. Die Melodie stammt von dem Troubadour Jaufre Rudel, der sie für eine Marienantiphon (*Ave regina coelorum*) schuf.⁹ Es ist das einzige Lied Walthers mit einer gesicherten Melodie. Doch bereits bei Neidhart haben wir

7 Ursula Aarburg, *Melodien zum frühen deutschen Minnesang*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 87 (1956), Heft 1, S. 24–45: 24.

8 Vgl. Diehr, *Literatur und Musik im Mittelalter* (wie Anm. 6), S. 7.

9 Maria Dorninger, *Burg und Stadt im Mittelalter. Minnesänger und Meistersänger*, Ringvorlesung Salzburg 2008 [Onlinefassung], https://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/567162.PDF (13. 12. 2019).

eine große Zahl von Melodien. Sogar bei Oswald von Wolkenstein oder dem Mönch von Salzburg ist die Quellenlage sogar hervorragend.

Außerdem kann man überall dort, wo zum Liedtext keine Melodie überliefert ist, versuchen, unter Ausnützung einer wissenschaftlichen Methode eine passende historische Melodie zu finden: Die „metrische Form und Struktur der Melodie bezeichnet man als Ton“, der Text wird als „wort“ bezeichnet, mit „wise“ die Melodie.¹⁰ Der Ton ist also so etwas wie der metrische und strukturelle ‚Fingerabdruck‘ eines Liedes, auf welchen die Melodie passt. Aus dem Vergleich mittelalterlicher Handschriften aus ganz Europa ergab sich, dass ein identischer Ton oft mehrfach Verwendung fand. In einigen dieser Fälle gab es auch Parallelüberlieferung von (nahezu) identischen Melodien. Das Urheberrecht war noch nicht erfunden und die Melodien waren frei verfügbar. Mittelalterliche Dichterkomponisten aus vielen Ländern bedienten sich ohne schlechtes Gewissen großzügig bei ihren Kollegen, sie machten ‚Kontrafakturen‘. Der führende Kontrafakturforscher seiner Generation, der Musikwissenschaftler und Romanist Friedrich Gennrich, definierte dieses Phänomen folgendermaßen: „*Den Vorgang des Nachdichtens eines Liedes auf eine präexistierende Melodie bezeichnen wir als Kontrafaktur.*“¹¹

Wenn also der metrische und strukturelle ‚Fingerabdruck‘ zweier Lieder identisch ist und nur bei einem eine Melodie überliefert wurde, kann man (mit vielleicht minimalen Änderungen) die Melodie des einen Liedes auch für den Text des anderen verwenden. Da die aquitanischen Troubadours und französischen Trouvères den deutschen Minnesängern oftmals als Vorbild dienten, haben sich Minnesänger nachweislich auch bei deren Melodien bedient. Friedrich Gennrich hat dies zu einem methodologischen Prinzip gemacht und so zu vielen Minneliedern eine Melodie erschlossen.¹²

10 Ebenda sowie Ulrich Müller, *Gesammelte Schriften zur Literaturwissenschaft. 2. Lyrik II, Epik, Autobiographie des Mittelalters*, hg. v. Margarethe Springeth, Göttingen: Kümmerle 2010, S. 37; zu den Formen des Minnesangs siehe Günther Schweikle, *Minnesang*, 2., korr. Auflage, Stuttgart: Metzler 1995, S. 156–168; zur Kanzone siehe ebd., S. 161f. und Thomas Bein, *Germanistische Mediävistik. Eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt 2005 (*Grundlagen der Germanistik* 35), S. 60f.; Peter Krämer, *Metrik*, in: *Ältere deutsche Literatur. Eine Einführung*, 2. korr. Auflage, hg. v. Alfred Ebenbauer und dems., Wien: Literas-Univ.-Verlag 1990, S. 156f.

11 Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Frankfurt a. M. 1965, S. 5 (*Summa musicae Medii Aevi. Fundamenta* 2).

12 Vgl. Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, München: Arno Volk 1960 (*Musikwerk* 2).

Allerdings muss eingeschränkt werden: Auch wenn die Melodie metrisch dazu passt, bedeutet das nicht zwangsläufig, dass sie wirklich dazugehört. Marc Lewon, Mittelalter-Musiker, Musikwissenschaftler und Professor für Lauteninstrumente des Mittelalters und der frühen Neuzeit an der Schola Cantorum Basiliensis erweitert diesen Gedanken sogar noch:

Zwar zieht eine formale Übereinstimmung zweier Liedtexte nicht notwendig die Schlussfolgerung nach sich, dass auch die zugehörigen Melodien identisch oder verwandt waren. Umgekehrt scheinen aber auch Kontrafakturen von Melodien vorgenommen worden zu sein, die sich nicht in der Textform mitteilen. Es gibt schon früh einzelne Hinweise darauf, dass beim Kontrafakturvorgang metrische Formen nicht sklavisch eingehalten wurden, sondern die Dichter sich hier gewisse Freiheiten nahmen.¹³

Gerade bei vermuteten Kontrafakturen stellt sich die Frage nach der wissenschaftlichen Korrektheit. Aber auch ansonsten gilt es zu überlegen, was bei streng wissenschaftlicher Herangehensweise überhaupt gespielt werden darf und was nicht.

Man kann nach zwei unterschiedlichen Methoden verfahren, die ich „Verifikation“ und „Falsifikation“ nennen möchte. Doch sollte man diese beiden auch nicht zu ‚aufführungsmethodischen Ideologien‘ überhöhen:

- Verifikation: Nur das wird musikalisch umgesetzt, was exakt so auch dokumentiert ist und daher als sicherlich wahr gilt.
- Falsifikation: Alles kann musikalisch umgesetzt werden, was nicht beweisenermaßen auszuschließen ist und daher als falsch gilt.

Bei der ‚Verifikation‘ haben wir aufgrund der dürftigen Quellenlage enorm eingeschränkte Möglichkeiten. Bei strengster Auslegung der Beweispflicht halte ich einen künstlerischen Vortrag mit ästhetischem Genuss für unmöglich. Sie ist pure Wissenschaft, vermag aber für eine künstlerische Umsetzung eine gute Basis zu liefern.

Bei der ‚Falsifikation‘ hingegen sind die Möglichkeiten breit gefächert. Gerade, weil die Quellenlage dürftig ist, kann man vieles nicht ausschließen.

13 Marc Lewon, *Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche*, in: *Dichtung und Musik der Stauferzeit. Wissenschaftliches Symposium der Stadt Worms vom 12. bis 14. November 2010*, hg. v. Volker Gallé, Worms 2011, S. 69–123: 104; vgl. dazu Schweikle, *Minnesang* (wie Anm. 10), S. 44.

Der ausführende Musiker kann aus dem Vollen schöpfen, weil er sich nicht unter das Diktat der absoluten Wahrheit begibt. Alles ist erlaubt, solange es als naheliegend scheint und nicht als falsch erwiesen ist. Durch die so gewonnene Freiheit können berührende und spannende Interpretationen entstehen, die auch das heutige Publikum begeistern.

Die Rekonstruktion historischer Musikinstrumente nach originalen Bildquellen

Nach der Gründung von *Dulamans Vröudenton* im Frühjahr 1982 wollte ich mir eine Drehleier kaufen. In Musikinstrumentenhandlungen in Salzburg, Linz oder Wien bekam ich folgende stereotype Antworten: „Was ist bitte eine Drehleier?“ – „So etwas haben wir nicht!“ – „Wir wissen nicht, wo wir so ein Ding bestellen könnten.“ Heute würde man mit dem Smartphone „Drehleier“ googeln und rasch ans Ziel gelangen, aber damals?! So machten sich mein Kollege Andreas Gutenthaler und ich auf nach Frankreich, um auf etwas abenteuerliche Weise eine stark reparaturbedürftige Drehleier nach Österreich zu bringen.

Diese kleine Geschichte beschreibt pars pro toto, wie schwierig es noch vor dreißig, vierzig Jahren war an historische Musikinstrumente zu kommen. Heute besuche ich ohne Aufwand via Internet in wenigen Minuten Instrumentenbauer auf der gesamten Welt und suche aus, was mir gefällt. Das bedeutet auch, dass sich die Instrumentenbauer nun dem weltweiten Vergleich stellen müssen. Dadurch ist die Qualität der Instrumente im Klang und in historischer Genauigkeit enorm verbessert worden. Welche vielfältigen Probleme es beim Nachbau gibt, kann hier nur angedeutet werden.

Auf Abbildung 1 aus dem Luttrell Psalter¹⁴ sehen wir einen Musiker mit einer gotischen Kastendrehleier. Die Tasten des Instruments sind fälschlicherweise an den oberen Rand des Kastens gerutscht. Sie befinden sich in waagrechter Position, müssten jedoch nach unten weisen, weil sie ausschließlich mit der Schwerkraft in ihre Ausgangsposition zurückfallen. Auch die Spielposition der linken Hand ist nicht realistisch. Auf diesem Bild stimmt fast gar nichts.

14 Luttrell Psalter, England ca. 1325–1340, British Library, Add 42130, fol 81^v. „Der Luttrell-Psalter ist ein illustriertes Manuskript, das zwischen 1325 und 1335 von unbekanntem Schreibern und Illustratoren erstellt wurde.“, siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Luttrell-Psalter> (10. 1. 2020).



Abb. 1: Musiker mit gotischer Kastendrehleier (Illumination aus dem Luttrell-Psalter, England, ca. 1325–1340); British Library, Add 42130, fol. 81^v

Abbildung 2, eine Illustration des Codex ‚*Cantigas de Santa Maria*¹⁵, zeigt zwei Musiker, die Kastendrehleiern spielen. Diese Darstellung weist einen viel höheren Gehalt an Realismus auf. Die Bauweise beider Drehleiern ist identisch und die Spielposition fast korrekt abgebildet, da die linke Hand die Tasten von unten nach oben drückt. Diese weisen zwar nach unten, aber die abgebildete komplett senkrechte Position kann dennoch nicht funktionieren. Auf der Illustration werden die Tasten auch von den Knien nach oben gedrückt.

Auf Abbildung 3 sieht man eine Gotische Drehleier des deutschen Drehleierbauers Helmut Gotschy.¹⁶ Er orientierte sich bei der Ausführung seiner Rekonstruktion unter anderem an den beiden vorangegangenen Bildern, verwendete aber zusätzlich seine Erfahrung im Bau von Drehleiern. Bei den historischen Instrumenten – so nimmt man an – war das Lager der Metallachse immer aus Holz und das Rad aus Vollholz. Das hatte zur Folge, dass sich bereits nach wenigen Monaten das Lager auszuleiern und das Holzrad zu verziehen begann. Die dadurch entstandene Unwucht veränderte den Klang

15 *Cantigas de Santa Maria*, Codex Rico, Escorial Ms. T.j.I.] („E2“), fol. 216^r; König Alfons X. oder auch Alfons der Weise (1221–1284) gab höchstwahrscheinlich den Auftrag die *Cantigas de Santa Maria* zu sammeln. So entstand eine der größten Sammlungen von Liedern des Mittelalters. Die Lieder sind in mehreren zum Teil reich illustrierten Handschriften überliefert. Die Texte sind in Galicisch-Portugiesisch, einer der mittelalterlichen Sprachen der Iberischen Halbinsel, verfasst.
Siehe auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Cantigas_de_Santa_Maria (3. 7. 2020).

16 Helmut Gotschy, einer der Vorreiter des historischen Instrumentenbaus, produzierte von 1979–2010 über 800 Drehleiern, siehe dazu <https://www.gotschy.com> (13. 12. 2019).



Abb. 2: Zwei Musiker spielen gotische Kastendrehleiern (Illumination zu Cantiga 160 aus den *Cantigas de Santa Maria*, Kastilien, 13. Jahrhundert); Codex Rico, Escorial Ms. T.j.I] („E2“), fol. 216'



Abb. 3: Thomas M. Schallaböck spielt auf einer gotischen Kastendrehleier (Nachbau durch Helmut Gotschy); privates Fotoarchiv Thomas M. Schallaböck, Salzburg

negativ und das Instrument ‚leierte‘. Mit heutiger Technik kann man das verhindern. So besitzt das ‚moderne‘ Instrument ein schichtverleimtes Holzrad, das sich nicht verziehen kann und ein Lager aus Teflon, welches erst nach Jahren des intensiven Gebrauchs ausgeweitet ist. Ein beweglicher Holzknäuf auf der Metallkurbel erleichtert zusätzlich das Spiel.

Unterscheidet sich der Klang der Rekonstruktion vom Original? Soweit wir wissen, entspricht die neuzeitliche Kastendrehleier klanglich dem mittelalterlichen Original, so lange dieses in Bestzustand ist. Absichtlich die unerwünschten Abnutzungserscheinungen mit einzubauen, mag vielleicht musikhistorisch ein interessantes Experiment sein, aber weder heute noch im Mittelalter wünschte man sich diesen Klang.

Auf Abbildung 3 lässt sich auch die korrekte, gekippte Spielposition sehen, welche nur durch eine perspektivische Darstellung erkennbar ist. Die Kunst der perspektivischen Darstellung war jedoch im Mittelalter noch (weitgehend) unbekannt. Sie beginnt sich erst nach und nach, mit Giotto, im Italien des 13. Jahrhunderts zu entwickeln.

In mittelalterlichen Handschriften wird davon berichtet, dass ein guter Spielmann nicht auf bloß ein Instrument beschränkt war. „[...] auch kund ich vidlen, trummen, pauken, pfeiffen [...]“ erzählt Oswald von Wolkenstein in seinem Lied *Es fuegt sich, do ich was von zehen jaren alt*.¹⁷ Zusätzlich war es aber üblich, dass sich mittelalterliche Musici selbst nach eigenen Vorstellungen und Notwendigkeiten Instrumente bauten. So entstand über die Jahrhunderte eine große Zahl an verschiedenartigen Varianten desselben Instruments. Ab welcher Unterschiedlichkeit es als ein eigenständiges, anderes Instrument gilt, weiß niemand genau. Diese definitivischen Divergenzen haben den mittelalterlichen Spielmann und Sänger sicherlich nicht gestört, für die heutige Musikwissenschaft stellen sie ein Problem dar.

„Auch bei der Citole bewegen wir uns auf einem wenig gesicherten Terrain, und wiederum besteht das Problem darin, Namen und Instrumentendarstellungen zusammenzubringen, während genauere Angaben spärlich sind.“¹⁸ In Europa gibt es vom eigentlich selben Instrument unzählige Bauformen, Namensvarianten und Zuordnungen: Citola, Citula, Cetula, Cythera, Citera, Chytara, Cithara, Cetola, Cythole, Citole, Cytholle, Cytolys, Cetera, Cetola, Citola, Cistola, Cedra, Cuitole, Citol und Cistole, aber auch unter Umständen Cister oder Guitarra Latina, Guitarra Moresca oder Guitare Sarrazine.¹⁹

17 Oswald von Wolkenstein. *Lieder*, hg. v. Burkhart Wachinger, Leipzig: Reclam 1981, S. 36–39.

18 David Munrow, *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance*, Celle: Moeck 1980, S. 43.

19 Vgl. Wikipedia: <https://de.wikipedia.org/wiki/Citole>; <https://en.wikipedia.org/wiki/Citole>; <https://fr.wikipedia.org/wiki/Citole>; <https://es.wikipedia.org/wiki/Citole> (10. 1. 2020).



Abb. 4: Zwei Musiker spielen mit Guitarra Latina und Guitarra Moresca (Illumination zu Cantiga 150 aus den *Cantigas de Santa Maria*, Kastilien, 13. Jahrhundert; Codex Rico, Escorial Ms. T.j.I.] („E2“)

Diese Illustration (Abbildung 4) aus den *Cantigas* zeigt zwei Musiker, laut Wikipedia spielt der Linke eine „Guitarra Latina“ und der Rechte eine „Guitarra Moresca“.²⁰ Sind nun beide Instrumente eine Citole? Bezeichnet man mit „Citole“ eine Familie von Zupfinstrumenten und die beiden „Guitarras“ sind Untergattungen? In der Literatur bekommt man dazu keine eindeutige Antwort. Die Darstellung legt aber nahe, dass die beiden Instrumente im Zusammenspiel verwendet worden sind. Das bedeutet, dass ihre Stimmung zusammenpassen musste.



Abb. 5: Nachbauten einer Guitarra Moresca (oben) und einer Guitarra Latina (unten); privates Fotoarchiv Thomas M. Schallaböck, Salzburg

²⁰ Siehe https://en.wikipedia.org/wiki/Guitarra_morisca (10. 1. 2020).

Im Instrumentarium unseres Ensembles befinden sich Nachbauten beider „Guitarras“ (Abbildung 5). Beide sind auf $c - g - c' - g'$ gestimmt. Dadurch können wir für dasselbe Stück wahlweise das eine oder andere Instrument verwenden und klanglich variieren. Die Moresca (oben) hat noch eine darunterliegende Saite in G. Sie besitzt ein dunkles, eher dumpfes Timbre und ist für eine unaufdringliche Begleitung gut geeignet. Die Latina (unten) hingegen klingt hell und akkurat, wodurch sie als melodieführendes Instrument bestens geeignet ist.²¹

Nicht nur wegen der überbordenden Vielfalt bemüht sich die Musikwissenschaft oftmals vergeblich um die exakte Kategorisierung und Definition der mittelalterlichen Instrumente. Bei aller wissenschaftlichen Sorgfalt wird auch häufig übersehen, dass das, was dokumentiert wurde, nicht immer den Tatsachen entspricht.

Gerade im Bereich der Rekonstruktion von Musikinstrumenten ist man größtenteils auf Bilder und in geringem Ausmaß auf Skulpturen angewiesen. Es ist davon auszugehen, dass die bildnerischen Künstler des Mittelalters keine musikalischen Experten waren und daher keine exakten Kenntnisse über Musikinstrumente besaßen. Den meisten fehlte auch noch die handwerkliche Fähigkeit zur präzisen Darstellung. Um die Form eines Instruments für einen Nachbau ausreichend genau darzustellen, benötigt man überdies die Fertigkeit der perspektivischen Darstellung, die aber noch nicht ausgeprägt war. Außerdem lag es nicht in der Absicht der mittelalterlichen Künstler, eine musikwissenschaftlich präzise Illustration eines Musikinstruments zu erstellen, die einen korrekten Nachbau ermöglicht.

Ob nun eine überlieferte Darstellung korrekt oder fehlerhaft ist, muss man von Fall zu Fall prüfen. Oft wird es keine eindeutige Antwort geben, wie unter anderem das Beispiel der Fidel zeigt. Von ihr gibt es unzählige Illustrationen. Eigentlich sollten ein Nachbau und die richtige Spieltechnik kein Problem darstellen. Doch ergeben sich aus den ikonographischen Quellen offene Fragen. Die Fachliteratur spricht zumeist von vier verschiedenen Spielhaltungen bei Streichinstrumenten: auf den Boden, auf die Knie, auf die Brust oder auf die Schulter gestützt.²²

21 Aus der privaten Sammlung Schallaböck, oben „Guitarra moresca“, Instrumentenbauer Michel Bach, Rubenow in Ostvorpommern, unten „Guitarra latina“, Instrumentenbauer Jan Klima, Prag, vgl. <http://www.wood-and-strings.cz/> (13. 12. 2019).

22 John H. van der Meer, *Musikinstrumente*, München: Prestel 1983, S. 37.



Abb. 6: Musiker spielt eine Fidel, Ausschnitt aus der Illumination „Der Kanzler“ aus dem Codex Manesse, Zürich um 1300; Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. bzw. cpg 848, fol. 423^v



Abb. 7: Der Musiker und Geigenbauer Dmitry Badiarov spielt auf einem Violoncello da Spalla aus seiner eigenen Werkstätte; privates Fotoarchiv Dmitry Badiarov, Den Haag

Aus dem Codex Manesse stammt Abbildung 6.²³ Der Musiker hält die Fidel in einer fünften Position, quer vor der Brust. Eine fehlerhafte Darstellung? Verfügt er über magische Kräfte, mit welchen er eine in der Luft schwebende Fidel streicht? Der englische Musikwissenschaftler David Munrow verneinte es.²⁴ Man kennt diese Haltung von der „Viola Pomposa“, auch „Violoncello da Spalla“ genannt, einem Barockstreichinstrument (Abbildung 7).²⁵

23 Für Weiteres siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Codex_Manesse (3. 7. 2020).

24 Vgl. Munrow, *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance* (wie Anm. 18), S. 46.

25 Siehe auch Wikipedia, Viola Pomposa, https://de.wikipedia.org/wiki/Viola_pomposa (10. 1. 2020).



Abb. 8: Musiker spielt eine Fidel (Illumination zu Cantiga 10 aus den *Cantigas de Santa Maria*, Kastilien, 13. Jahrhundert); Codex Rico, Escorial Ms. T.j.I] („E2“), fol. 18^r

Das von Johann Sebastian Bach geschätzte Instrument wird quer über die Brust gehalten und mit einem Gurt an Hals und Schultern fixiert. Warum sollte es diese Technik nicht bereits im Mittelalter gegeben haben? Andererseits sind Illustrationen mit unmöglichen Spielhaltungen typisch für die Manessesche und viele andere Handschriften. Illustratoren wollten zwar das Instrument genau zeigen, scheiterten aber daran seine Handhabung darzustellen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit falsch sind zwei andere Details auf Abbildung 6, denn in der praktischen Umsetzung würde man so scheitern: Die Fidel wird nicht am oder so nahe am Griffbrett angestrichen und der Steg müsste viel weiter links angebracht sein.

Auf Abbildung 8 aus den *Cantigas de Santa Maria*²⁶ sehen wir eine andere, ebenfalls realistische Spielhaltung und ein sicherlich spielbares Musikinstrument. Illustrationen von solcher Qualität sind für Instrumentenbauer eine wichtige Quelle.

Künstlerisches Ziel

Der Wissenschaftler dient dem Werk – dem Künstler dient das Werk. Diese Aussage stimmt zumeist, aber nicht immer, denn manche Wissenschaftler stützen sich, um ihre Thesen zu beweisen, Inhalt wie Form eines Werks

²⁶ Für Weiteres siehe https://commons.wikipedia.org/wiki/Cantigas_de_Santa_Maria (3. 7. 2020).

zurecht. Umgekehrt sehen sich einige Künstler primär als Diener des Autors und erst dann der eigenen Ideen. Überliefertes ‚Material‘ aus dem Mittelalter, welches wissenschaftlich erschlossen wurde, dient jedenfalls als Grundlage einer eigenständigen künstlerischen Tätigkeit, Auseinandersetzung, Interpretation oder gar neuen Kreation. ‚Authentizität‘ muss erst definiert werden. Hierbei gibt es vier Varianten.

- Einfache Authentizität (Ich diene dem Werk.)
Ich versuche im Sinne von Werktreue so authentisch wie möglich zu spielen und schließe eine persönliche Interpretation aus. Eigene Gefühle hätten nur dann eine Berechtigung, wären sie absolut identisch mit denen des Werkschöpfers. Da dies unmöglich zu erreichen ist, erhalten wir einen rein sachlichen und gefühlleeren Zugang. Diese Variante scheint mir eigentlich nur für die Wissenschaft zweckmäßig.
- Doppelte Authentizität (Ich diene dem Werk und das Werk dient mir.)
Ich versuche authentisch im Sinne von Werktreue und authentisch im Sinne meiner Persönlichkeit zu spielen. Ganz bewusst bringe ich meine persönliche Interpretation ins Spiel. Da ich mich mit dem Werk identifizieren kann, bekommen dieses und meine Interpretation die gleiche Wertigkeit. Ich muss dem Werk zuerst wirklich auf den Grund gehen, denn vor der Interpretation kommen das Verstehen, die eigene Betroffenheit und das individuelle Empfinden. Nur mit dem, was ich verstehe und was mich selbst tatsächlich berührt, kann ich als Künstler auch andere berühren. Das Werk eines anderen wird ganz zu meinem.
- Bewusst gebrochene Authentizität (Das Werk dient mir.)
Ich breche ganz bewusst mit der Authentizität im Sinne von Werktreue. Das musikalische ‚Material‘ ist nur der Ausgangspunkt, eine Anregung für meine ganz persönliche künstlerische Tätigkeit. Dabei kann es auch zur totalen Verfremdung des ursprünglichen Werkes kommen.
- Unbewusst gebrochene Authentizität (Ich spiele unauthentisch, weil ich ignorant bin.) Das sollte man vermeiden!

Trotz der sehr lückenhaften Überlieferung sollte man sich immer bemühen, sein Wissen zu mehren. Wer mehr weiß, macht es besser. Wer weiß, was er weiß und was nicht, macht es noch besser. Erst dann kann eine bewusste Entscheidung darüber getroffen werden, wie frei man mit dem Material umgehen möchte. Die Ignoranz steht natürlich bei allem Tun am Anfang, auch bei der Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik. Das kann man entschuldigen, sofern die Ambition vorhanden ist, dazuzulernen. Doch selbst nach jahrzehntelanger

intensiver Beschäftigung wird man nur über ein teilweise abgesichertes Wissen verfügen. Wer auch immer behauptet, er spiele mittelalterliche Musik zu 100 Prozent authentisch, ist zu 100 Prozent ein Scharlatan.

Absicht mittelalterliche Musik als marktfähiges Produkt anzubieten

„Auch Musiker müssen Miete zahlen.“ Wissenschaft und hehre Kunst müssen nicht ein brotloses Dasein bedeuten, aber es ist zumeist sehr viel Idealismus und in der Relation zur Entlohnung ein hoher Arbeitsaufwand notwendig um mit Musik des Mittelalters finanziell zu reüssieren.

Es gibt drei prototypische Modelle der Vermarktung:

- Alte Musik
- Unterhaltsame Alte Musik
- Marktmusik

Alte Musik

Im Mittelpunkt steht ‚Authentizität‘ im Sinne von Werktreue. Die Künstlerinnen und Künstler bauen zwar auf wissenschaftlichen Ergebnissen auf, jedoch wird auch ein eigener künstlerischer Zugang verfolgt.

Man versteht sich als Teil der ‚Ernstern Musik‘. Auch hier gelten die ‚Spielregeln‘ des Konzertbetriebs der klassischen Musik – unterhaltsame Elemente sind zumeist verpönt. Die Musikerinnen und Musiker treten häufig in schwarzer Kleidung und nicht in historischen Gewändern auf. Das Argument: Schwarz gekleidete Künstlerinnen und Künstler treten als Individuum hinter das Werk zurück, welches dadurch seine volle Wirkung besser entfalten könne. Eine ‚unstatthafte Kostümierung‘ würde als ‚billige Effekthascherei‘ von der Musik ablenken und die Phantasie des Publikums in eine schablonenhafte Richtung leiten.

Wenn das so ist, sollte man auch fordern, in Zukunft Opern in schwarzer Kleidung zu singen und die Bühnenbilder zu verbieten. Wer nun dagegen argumentiert, in der Oper wäre die theatralische Komponente ein integraler Bestandteil des Kunstwerks, übersieht, dass dies auf jede öffentliche Veranstaltung und damit auf jedes Konzert zutrifft, denn auch hier hat das Visuelle Anteil am Gesamteindruck.

Eigenartig, es müssen Originalnoten und Originalinstrumente sein, im Idealfall ist es auch ein historischer Ort, aber Originalgewänder werden als ‚Karnevalsblödelei‘ denunziert. Wie sich das mit dem Anspruch der Authen-

tizität vereinbaren lässt, konnte mir noch niemand schlüssig erklären. Keiner unserer Kollegen aus dem Mittelalter ist – aus gutem Grund – in schwarzer Kleidung aufgetreten.

Auch in ihrer Kleidung waren sie als Spielleute leicht zu erkennen, obwohl sie aufgrund der erspielten und ersungenen Kleidungsstücke ein eher uneinheitliches Erscheinungsbild aufwiesen; typisch war gerade diese Uneinheitlichkeit, die „Buntscheckigkeit der Farben“ nämlich (Salmen 1960, 58f.) prinzipiell vergleichbares Attribut wie beim Medium Hofnarr.²⁷

Wie kann bei Alte-Musik-Konzerten mit Anspruch auf Authentizität eine historisch falsche Kleidung auf der Bühne die Qualität erhöhen?

Auch wenn das Interesse an Alter Musik in Europa in den letzten fünfzig Jahren zugenommen hat, handelt es sich noch immer um eine sehr kleine Gruppe von Eingeweihten, die sich nach jahrelanger Beschäftigung mit der Materie auskennen. Dem Rest des Publikums fehlen die relevanten Informationen. Zwar geben gedruckte Programme nicht selten eine gute Werkeinführung, aber man muss sich während des Konzertes entscheiden, ob man nun die Texte konzentriert mitliest oder konzentriert zuhört. Da häufig alles bereits im Programm steht, moderiert kaum ein Ensemble, und wenn doch, dann werden zumeist vorgefertigte Texte abgelesen. Natürlich könnte man mit frei formulierten Moderationen dem Publikum leicht verständlich wichtige Informationen nahebringen, aber wozu – wie bereits oben angedeutet: es sind Konzerte von Spezialisten für Spezialisten.

Weltweit hat sich parallel zur elitären und hochpreisigen Klassikszene eine zumeist ebenso elitäre und hochpreisige Alte Musik-Szene entwickelt. Kaum eine Stadt, die mit Kultur reüssieren möchte, kommt heute ohne Festival oder Konzertreihe für Alte Musik aus. So sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ganz Europa Originalklang-Ensembles entstanden. Der *Concentus Musicus*²⁸ von Nikolaus und Alice Harnoncourt spielte 1957 sein erstes offizielles Konzert unter diesem Namen. Im gleichen Jahr gründete René Clemencic ein Ensemble, das er später *Clemencic Consort*²⁹ nannte.

27 Werner Faulstich, *Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter, 800–1400*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1996, S. 257, mit Zitat nach Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel: Hinnenthal 1960, S. 58f. – Von Salmens Buch ist ein revidierter und aktualisierter Neudruck verfügbar: *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck: Edition Helbling 1983.

28 Siehe <https://www.concentusmusicus.com> (24. 1. 2020).

29 Siehe <http://www.clemencic.at/dt/frconsortger.html> (24. 1. 2020).

1963/1964 fanden in Innsbruck die ersten ‚Ambraser Schlosskonzerte‘³⁰ statt. Konzertreihen und Festivals in anderen österreichischen Städten folgten.

Anfänglich gab es für mittelalterliche Musik eine weit verbreitete Geringschätzung, die sich in den Programmen widerspiegelte. So boten die Veranstalter für Alte Musik kaum Konzerte mit mittelalterlicher Musik an. Der Schwerpunkt lag bei der Barockmusik, die Renaissancemusik folgte in großem Abstand. Wenn Ensembles, die bereits erfolgreich mit Musik dieser Epochen vertreten waren, Musik des Mittelalters in ihr Repertoire aufnahmen, dann ‚rutschte‘ ausnahmsweise auch Minnesang in die Konzertreihen.

Heute bildet die Musik des Mittelalters einen festen Bestandteil der sogenannten „Alten Musik-Szene“. Um in deren elitäre Kreise zu kommen, reichte früher eine abgeschlossene klassische Musikausbildung, denn es gab noch nichts anderes. Heute werden zusätzlich Abschlüsse von speziellen Ausbildungsstätten für Alte Musik erwartet. Die Anfänge dazu liegen in Basel mit der Schola Cantorum Basiliensis, seit 1933 als privates „Lehr- und Forschungsinstitut“, ab 1954 als Teil der Musikakademie und seit 2008 im Rahmen der Fachhochschule Nordwestschweiz tätig. In Bremen wurde 1986 eine Akademie für Alte Musik ins Leben gerufen. In den folgenden Jahren entstanden an vielen Hochschulen und Universitäten Abteilungen für Alte Musik, auch an der Universität Mozarteum in Salzburg.

Trotz dieses Booms für Alte Musik gibt es auch heute kaum eine spezielle Ausbildung für mittelalterliche Musik. Weltweit einzigartig ist der Vollzeitstudiengang für die Musik des Mittelalters an der Schola Cantorum Basiliensis.³¹ Die Akademie Burg Fürsteneck³² bietet eine zweijährige berufsbegleitende Fortbildung an und die Folkwang Universität der Künste³³ in Essen einen zweijährigen berufsbegleitenden Masterstudiengang „Musik des Mittelalters“. Zusätzlich existiert europaweit ein recht ansehnliches Angebot an Kursen und Seminaren. Obwohl also die Ausbildungsmöglichkeiten insgesamt eingeschränkt sind, hat die Qualität der Musikerinnen und Musiker im Bereich der mittelalterlichen Musik in den letzten Jahrzehnten ein enormes Niveau erreicht, aber die Gruppe der wirklich gut Informierten und gut

30 Siehe <https://www.altemusik.at> (31. 1. 2020).

31 Siehe <https://www.musik-akademie.ch/schola-cantorum-basiliensis/de/home.html> (24. 1. 2020).

32 Siehe https://www.burg-fuersteneck.de/kursprogramm/fortbildungsreihen/musik_des_mittelalters/ (24. 1. 2020).

33 Siehe <https://www.folkwang-uni.de/home/musik/studiengaenge/musik-des-mittelalters/> (10. 1. 2020).

Musizierenden ist noch immer so ‚übersichtlich‘, dass sich viele der Kolleginnen und Kollegen persönlich kennen.

Unterhaltsame Alte Musik

Bei der Gründung des Ensembles *Dulamans Vröudenton*³⁴ im Jahr 1982 fanden meine Kolleginnen, Kollegen und ich eine Marktnische vor. Das Interesse an der Musik des Mittelalters und der Renaissance war in der breiten Bevölkerung bereits geweckt, aber die bis dahin typischen Alte Musik-Aufführungen empfand das fachlich nicht versierte Publikum zumeist als unzugänglich und museal trocken. Wegbereiter für einen neuen Stil waren unter anderem das Salzburger Ensemble Bärenrässlin³⁵ und der Sänger Eberhard Kummer.³⁶

Von Beginn an moderierten wir bei den Konzerten von Dulamans Vröudenton mit frei gewählten Formulierungen, wodurch einerseits sofort eine Nähe zum Publikum entstand, andererseits auf unpräzise Weise das historische Wissen, welches zum Verständnis der Lieder und der Musik notwendig ist, in lockerer Weise den Zuhörern nahegebracht wurde. Seither formierten sich eine Reihe anderer Musikgruppen und Ensembles für die Musik des Mittelalters, die in ähnlicher Weise ihre Auftritte gestalteten. So entstand neben der Alte Musik-Szene eine zweite Plattform, die ich als ‚Unterhaltsame Alte Musik‘ bezeichnen möchte. Es ist der Versuch zweierlei zu verbinden: authentische Alte Musik mit dem Aspekt der Unterhaltung, wobei das Wort ‚unterhaltsam‘ zu kurz greift. Es geht vielmehr darum, zu den zwei Komponenten Werk und Künstler noch eine dritte als ebenso wichtig hinzuzufügen – das Publikum.

Wie können das Interesse an dieser Musik geweckt, Menschen erreicht und sie mit den Musikstücken berührt werden? Wie können den (sogenannten) Unbedarften die Inhalte von Musik und Text möglichst nahegebracht und ihnen ein Zugang zur historischen Musik und ein ästhetischer Genuss geboten werden? – Ich halte es mit Jean Cocteau:

*Was ist Stil? Für viele Menschen auf eine komplizierte Art sehr einfache Dinge zu sagen. Unserer Meinung nach: auf eine sehr einfache Art, komplizierte Dinge zu sagen.*³⁷

34 Siehe <http://altemusik.net/Dulamans-Home.htm> (24. 1. 2020).

35 Siehe Wikipedia: <https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%A4rreng%C3%A4sslin> (31. 1. 2020).

36 Siehe <http://members.inode.at/204983/> (24. 1. 2020).

37 Jean Cocteau, *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Vol. 9, Lausanne: Marguerat 1946, S. 155 (im Original: „Qu’est-ce que le style? Pour bien des gens, une façon compliquée de dire des choses très simples. D’après nous: une façon très simple de dire des choses compliquées.“).

Mit dem richtigen populärwissenschaftlichen Ansatz macht man Kompliziertes einfacher, ohne es in seiner Aussage zu verkürzen. Das ist eine äußerst schwierige Aufgabe! Aber als Künstler kann ich neben der intellektuellen auch die emotionale Ebene des Publikums erreichen. Ich behaupte: „In der Musik kann und muss das Publikum nicht alles begreifen, aber die Musik kann und muss das Publikum ergreifen!“

Vorweg, nichts kann man generalisieren, aber eine Tendenz ist doch feststellbar: Im Vergleich zu den Musikern der Alte Musik-Szene sind die der ‚Unterhaltensamen Alten Musik‘ im Durchschnitt vielleicht nicht so perfekt musikalisch ausgebildet – nicht alle haben Musik studiert. Unter diesen Autodidakten findet man Philologen, Historiker, Philosophen oder Theologen. Aufgrund dieser Studien eröffnen sich freilich für viele von ihnen andere Zugänge zu mittelalterlicher Musik, beispielsweise über das historische Umfeld, die Soziologie und natürlich die Liedtexte. Ein Lied ist eben nicht allein Musik, es ist auch Text. Die inhaltliche Komponente darf nicht zu kurz kommen! Gerade im Bereich von mittelalterlicher Musik und Texten muss es auch darum gehen, die Hintergründe auszuleuchten. Ich bin davon überzeugt: Kunst ist nie allein Selbstzweck, sondern auch immer Ausdruck des menschlichen Lebens und damit ein Angebot zur Selbstreflexion für Künstler wie Publikum.

Gerade deshalb braucht es Wissen über die Menschen und ihr Leben in dieser Zeit. Im Idealfall hat man Musik, Geschichte, Literatur und Philosophie studiert oder es treffen sich in einem Ensemble Leute, die all das vereinen. Dann kann im Konzert das gelingen, was die amerikanische Historikerin Barbara Tuchman von der Beschäftigung mit dem Mittelalter fordert. Es soll ein Blick in einen „fernen Spiegel“ sein, in welchem wir uns trotz aller Unterschiedlichkeit zum Mittelalter wiedererkennen können:

Im Mittelalter herrschten Lebensbedingungen, die von den unsrigen derartig verschieden sind, daß man fast von einer fremden Zivilisation sprechen kann. Infolgedessen erscheinen uns die Eigenschaften, die wir in dieser fremdartigen Umgebung als vertraut wiedererkennen, als unveränderliche menschliche Natur.³⁸

Die Lieder des Minnesangs gleichen einem Fenster, durch das das Publikum in das Haus des Mittelalters hineinblicken kann. Es sind nur kleine Ausschnitte, die man zu sehen bekommt.

38 Barbara Tuchman, *A Distant mirror – The Calamitous 14th Century*, New York: Alfred A. Knopf 1978; in deutscher Ausgabe Düsseldorf: Random House Trade Paperbacks 1987, dort S. 12.

Marktmusik

Seit 1903 gibt es die Festlichkeiten zur Landshuter Hochzeit. 1979 fand das erste Kaltenberger Ritterturnier statt. Von da an entwickelte sich im Laufe der letzten vierzig Jahre eine nicht mehr zu überblickende Zahl von mittelalterlichen Festen und Märkten.

Die Landhuter waren und sind sehr darauf bedacht, höchste Qualität zu bieten. Es musste stets möglichst historisch korrekt sein, was man dort zu sehen und hören bekam. Das hatte in Kaltenberg schon deutlich weniger Bedeutung. Und bei all den darauffolgenden Mittelalterfesten? Es gab und gibt gar nicht ausreichend tatsächlich kompetente Akteurinnen und Akteure, m./w. Ritter, Handwerker, Marktleute oder Musiker, um all die Feste zu bespielen. Folglich entwickelte sich eine ganz eigene Szene.

Oberste Priorität gilt nicht dem historischen Anspruch, sondern der Massentauglichkeit und den wirtschaftlichen Aspekten. Es kam zu einer Entwicklung, die es davor bereits in einem anderen Bereich gab und zu einem enorm erfolgreichen Geschäftsmodell wurde. Aus der Echten Volksmusik machte man die Volkstümliche Musik. Statt künstlerischem Anspruch und echten Gefühlen wird Leichtverdauliches produziert, das vor allem unter starkem Einfluss von Alkohol bestens zu vermarkten ist. Das funktioniert natürlich auch mit Musik des Mittelalters, indem man diese Epoche „auf Teufel komm raus“ trivialisiert und popularisiert. Das akustische Spektakel dieser Musikgruppen, die mit extrem lauten Dudelsäcken und Monstertrommeln über eine Soundanlage ein Publikum von mehreren tausend Menschen bespielen, hat mit der echten Musik des Mittelalters nur marginale Ähnlichkeit. Das Repertoire besteht zwar noch zu einem Teil aus echten Mittelalterstücken, der Rest aber ist purer Kommerz. So lange das alles klar als volkstümliche Musik mit mittelalterlichen Elementen deklariert wird, habe ich damit kein Problem. Vollkommen abzulehnen ist jedoch der weit verbreitete Etikettenschwindel. Es hat auch nichts mit künstlerischer Freiheit zu tun, wenn man behauptet, es handle sich um originale Musik aus dem Mittelalter, obwohl es nicht stimmt.

Ich leide immer dann ganz besonders, wenn diese Gruppen originale Musikstücke und Lieder aus den Carmina Burana, von Oswald von Wolkenstein, Neidhart oder dem Mönch von Salzburg darbieten. Wie schön kann diese Musik sein und wie entsetzlich zugleich!

Konkrete Voraussetzungen für Musiker und Ensembles bei der Musik des Mittelalters

Im Mittelpunkt dieses Kapitels werden die Musiker und Ensembles der ‚Alten Musik‘ und der ‚Unterhaltsamen Alten Musik‘ stehen und nur marginal die Kolleginnen und Kollegen der „Marktmusik / Mittelaltermusik“.

Musikalische Kompetenz

Man sollte meinen, Nachfolgendes brauche man nicht zu erwähnen. Leider doch! Lange Zeit war allgemein so wenig Wissen über mittelalterliche Musik vorhanden, dass es für gestandene Musikerinnen und Musiker oft ausreichte, sich ein lustiges Rittergewand in grellen Farben aus ‚echt mittelalterlichem Polyester‘ anzuziehen und eine Gitarre umzuhängen – fertig war der Minnesänger für die Burgbelebung oder das Ritteressen. Aber auch eine andere ‚Laufbahn‘ war weit verbreitet: Da erwarb sich ein (vielleicht) minder begabter Musiker auf eBay einen Billigdudelsack oder eine quietschende Drehleier und quälte entsetzliche Töne heraus. Diese verkaufte er dann als den typischen Originalklang des Mittelalters.

Notwendig ist aber neben den grundlegenden musikalischen Fertigkeiten eine intensive Beschäftigung mit den Spezifika mittelalterlicher Musik, der Instrumente dieser Epoche und eine entsprechende literatur- und musikwissenschaftliche Kompetenz.

Literatur- und musikwissenschaftliche Kompetenz

Heute ist die Konkurrenz auch in diesem Segment relativ groß und sowohl bei den Ausführenden wie auch beim Publikum das allgemeine Wissen über den Minnesang deutlich größer als noch vor zwanzig, dreißig Jahren. Erstrebte hohe Kompetenz erfordert natürlich auch heute eine jahrelange intensive Beschäftigung mit der Materie, aber in Zeiten des Internets kann man sich jederzeit ohne großen Aufwand informieren, Artikel lesen oder YouTube-Videos von guten Mittelalter-Musikerinnen und -Musikern anhören. Verschiedene Plattformen bieten hervorragend recherchierte Interpretationen. (Ich wäre vor vierzig Jahren sehr glücklich gewesen, hätte ich all diese Möglichkeiten gehabt.)

Eine großartige Einführung ist ein Artikel von Ulrich Müller, *Trobadors, Trouvères, Minnesänger – Eine Skizze zur mittelalterlichen Liebeslyrik*.³⁹ Doch muss man erwähnen, dass viele der tatsächlich fachlich fundierten Informa-

39 Ulrich Müller, *Trobadors, Trouvères, Minnesänger – Eine Skizze zur mittelalterlichen Liebeslyrik*, Ringvorlesung Salzburg 2001 [Onlinefassung], https://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/543155.pdf (13. 12. 2019).

tionen nur schwer zu finden oder von den nur scheinbar fundierten kaum zu unterscheiden sind. Hat man vor vierzig Jahren nur spärliche Hinweise bekommen, so wird man heute – so wie im gesamten Internet und TV – vom Übermaß leicht in die Irre geführt. Es wird sehr viel Unsinn verbreitet. Deshalb folgen hier zwei Beispiele als Hinweis, dass man nicht alles glauben soll, selbst wenn die Quelle einigermaßen seriös zu sein scheint.

Auf Wikipedia kostete es mich die Mühe eines längeren Disputs, als ich die weit verbreitete falsche Information, es handle sich beim Streichpsalter um ein mittelalterliches Musikinstrument, korrigieren wollte.⁴⁰ Jetzt findet man die korrekte Information: „Der Streichpsalter ist ein Streichinstrument, das sehr häufig fälschlich als Mittelalterinstrument bezeichnet wird.“⁴¹ Auch bei TV-Dokumentationen tauchen haarsträubende Unsinnigkeiten auf, die aber der Laie nicht als solche erkennen kann. Ein besonders eklatantes Beispiel liefert die MDR-Doku *Liebe im Mittelalter. Die Skandale des echten Tannhäuser* aus dem Jahr 2011.⁴² Der Autor und Regisseur Dirk Otto dokumentiert in diesem Film vor allem eines – seine persönliche Sachkenntnis:

*Tannhäuser spielt auf einer Renaissancelaute; er wird als Revoluzzer des Minnesangs stilisiert; zu seinem Gegenspieler machte der Regisseur Walther von der Vogelweide, den er als konservativer Bewahrer desavouiert, obwohl gerade Walther der stets streitbare Erneuerer des Minnesangs war; statt Originalzitate aus seinen Liedern singt der Doku-Tannhäuser holprige Reime (von Herrn Dirk Otto?) [...]*⁴³

Der Musikwissenschaftler und Minnesangexperte Lothar Jahn hat auf seiner Homepage eine Kritik veröffentlicht, die gleichermaßen fachlich fundiert wie niederschmetternd ist.

Dem Anfänger rate ich an, sich zuerst einmal mit kritischem Verstand für einige Wochen kreuz und quer alles durchzulesen, was er in die Finger

40 „Unsinn wird nicht zur Wahrheit, weil es viele behaupten und es sogar bei Wiki falsch steht: ‚Das Streichpsalter ist ein Streichinstrument, das bereits in der Musik des Mittelalters gespielt wurde.‘ Die Wahrheit schaut anders aus: Der Streichpsalter oder das Streichpsalterium ist ein Musikinstrument, welches im 20. Jh. erfunden wurde. Wer etwas anderes behauptet, soll mir einen einzigen ikonographischen Beleg oder eine Texterwähnung aus dem Mittelalter liefern. Das Psalterium hingegen gab es bereits vor wahrscheinlich 5000–7000 Jahren und war auch im Mittelalter weit verbreitet. Liebe Grüße, Thomas M. Schallaböck“.

41 <https://de.wikipedia.org/wiki/Streichpsalter> (24. 1. 2020).

42 MDR-Dokumentation „*Liebe im Mittelalter. Die Skandale des echten Tannhäuser*“, Buch: Dirk Otto, Regie: Dirk Otto / Pepe Pippig, Länge: 45 min., Erstsendung: 13. November 2011, <https://www.mdr.de/zeitreise/tannhaeuser-saengerkrieg-wartburg-vogelweide100.html> (13. 12. 2019).

43 YouTube: <https://youtu.be/6cOEQdfra3o> (4. 7. 2013), <https://youtu.be/NigyxxFXduI> (4. 7. 2013), https://youtu.be/BiINq4E_wjI (4. 7. 2013).

bzw. auf den Bildschirm bekommt. Eine sehr gute Informationsquelle stellen einige der Portale oder Plattformen für „Alte Musik“ oder „Musik des Mittelalters“ im Internet dar. Mit der Zeit erkennt man, wer fachlich fundiert schreibt. Wenn man bei der Recherche da oder dort ansteht, kann man auf diesen Plattformen Fragen stellen. Die meisten auf den Internetplattformen präsenten Fachleute teilen gerne ihr Wissen. Sicherlich wird man auch auf den ‚historischen‘ Datenträger Buch zurückkommen, da ein großer Teil der relevanten und aktuellen Fachliteratur oft nicht im Netz abrufbar ist.

Vorab-Klärungen

Bevor man sich an die ersten Lieder heranwagt, sollten folgende Fragen geklärt werden:

- Verwende ich Ausgaben mit der heute üblichen Notation oder ziehe ich die mittelalterliche Notation vor? Schau ich mir auch ein Faksimile der originalen Handschrift an?
Anfängern sei geraten mit modernen Editionen zu beginnen. Inzwischen gibt es eine ganze Reihe sehr gut edierter Ausgaben. Im Verlag der Spielleute⁴⁴ wird man schnell fündig. Das dort erschienene Buch *Einführung in die mittelalterliche Musik* von Marco Ambrosini und Michael Posch⁴⁵ bietet einen idealen Einstieg. Neben einem Überblick über das Thema enthält es eine umfangreiche Sammlung gut spielbarer Notenbeispiele in moderner Notation. Hingegen erfordert das Lesen der verschiedenen mittelalterlichen Notationen einige Übung. Faksimiles sind noch schwieriger zu entschlüsseln.
- Benötigt es eine fachliche Beratung für die Musik und die Texte?
- Wie rhythmisiert man Minnelieder?
- Wie spricht man die Texte aus?
- In welchem historischen und sozialen Kontext steht das Lied?
- Was wissen wir über den Autor?
- Welche Begleitung und welches Instrument passen zu dem Lied?
- Und, und, und ...?

Vollkommen ohne Unterstützung, im ausschließlichen Selbststudium, ist es nicht nur sehr mühsam sich der Musik des Mittelalters zu nähern, sondern auch voller Um- und Irrwege. Enorm hilfreich ist der Besuch von Workshops, Kursen oder Seminaren. Die Voraussetzungen dafür sind Notenkundigkeit und rhythmus- und intonationssicheres Beherrschen eines Instruments. Besonders bekannt und hochwertig sind die Kurse auf Burg Fürsteneck in

⁴⁴ Siehe <http://www.spielleute.de> (13. 12. 2019).

⁴⁵ Marco Ambrosini / Michael Posch, *Einführung in die mittelalterliche Musik*, 3., überarb. und erw. Auflage, Reichelsheim: Verlag der Spielleute 2006.

Hessen.⁴⁶ Nach einem solchen Kurs kann man für einige Zeit allein weitermachen und sich zu gegebener Zeit wieder neue Impulse von außen holen.

- Instrumentarium: Welches Instrument wähle ich für mich zum alleinigen Musizieren, welche Instrumente braucht ein Ensemble?
Die meisten Interessenten für mittelalterliche Musik spielen bereits das eine oder andere Instrument der Neuzeit. Das ist auch ein möglicher Ansatzpunkt: Von der Geige ist es nicht weit zu Fidel, von der Blockflöte zur Schnabelflöte oder den Rohrblattinstrumenten, von der Gitarre zur Citole, ...
Der Solomusiker sollte Instrumente wählen, mit welchen er seinen Gesang begleiten, instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele gestalten und reine Instrumentalstücke interpretieren kann. Dazu eignen sich Zupfinstrumente wie beispielsweise die Citole, die Harfe, der Psalter oder das Scheitholz und Streichinstrumente wie die Fidel oder die Drehleier.
Im Ensemble finden alle Instrumente einen Platz, auch diese, welche für einen Musiker allein ungünstig sind, z.B. Perkussionsinstrumente und Blasinstrumente.
Einen Sonderfall bilden Multiinstrumentalisten, die als Solomusiker ebenfalls alle Instrumente einsetzen und dadurch sehr variabel musizieren können.
- Welche Epoche und welche Region sollen bearbeitet werden?
Möchte ich ausschließlich mit Instrumenten spielen, die exakt dazu passen? Das ist nur möglich, wenn man sich auf ein kleines Repertoire aus einer kurzen Zeitspanne und einer abgesteckten Region beschränkt. Auch als Besitzer einer großen Instrumentensammlung musste ich einsehen, dass ich nicht zu jeder Region und zu jedem Jahrhundert die exakt passenden Instrumente zur Verfügung habe. Abgesehen von den damit verbundenen enormen Beschaffungskosten – wer soll all diese verschiedenartigen Instrumente spielen und wie transportiert man diese Unmenge von Konzertort zu Konzertort? Beim Versuch, ein abwechslungsreiches Klangbild zu erzeugen, wird man sich zwar sehr bemühen eine möglichst große Zahl an historisch exakt passenden Instrumenten zu verwenden, aber man wird vielleicht zu manchen Kompromissen bereit sein und anachronistische Instrumente einsetzen, die klanglich identisch oder sehr ähnlich sind.

Ein weiterer Gedanke gilt dem Gesamtklang meines Ensembles. Was brauchen wir, damit der gewünschte Klang entsteht? Grundsätzlich wird man versuchen, die folgenden Bereiche abzudecken:

46 Hessische Heimvolkshochschule Burg Fürsteneck, www.altemusik.burg-fuersteneck.de (13. 12. 2019).

- Solostimmen:
Von der Flöte zu Harfe, dem Dudelsack zur Drehleier, der Fidel zum Psalter – hierfür eignen sich sehr viele Instrumente.
- Begleitung:
„Da passen alle Instrumente, die nicht bloß einstimmig spielen“ wäre als Antwort zu einfach. Mittelalterliche Musik kennt keine Begleitung in Harmoniefolgen, wie wir es von unserer heutigen Musik gewohnt sind. Oftmals gibt es eine zweite Stimme als Begleitung; dafür eignet sich jedes Melodieinstrument. Eine andere Variante ist ein liegender Bordun oder ein Schleifbordun. Dazu eignen sich vor allem Saiteninstrumente wie Harfe, Psalter, Quinterne, Citole, Drehleier, Fidel aber auch das Portativ, die kleine, tragbare Orgel.
- Rhythmus:
Trommeln, Schellen, Klappern, Zimbeln und andere Perkussionsinstrumente sollen keinesfalls fehlen. Sie können zumeist von allen in zumindest einfacher Weise gespielt werden.
- Gesang:
Da wir natürlich über keine Tonaufnahmen des mittelalterlichen Singens verfügen, bleibt die Art und Weise, wie man die Lieder singen sollte, größtenteils im Ungewissen. Die Quellen zeigen uns allerdings, dass der höfische Minnegesang fast ausschließlich von Männern vorgetragen wurde. Es sind kaum Frauen als Sängern bekannt oder gar namentlich genannt. Sie spielten nur in absoluten Ausnahmefällen, wie die Dame Agnes, eine (manchmal etwas zweifelhafte beleumundete) Rolle im höfischen Bereich:

Im 14. Jahrhundert erlangt die Dame Agnes eine gewisse Berühmtheit, die sich am Hofe des Königs Wenzel II. von Böhmen (reg. 1300–1305) aufhielt, in den Quellen abwechselnd als Spielfrau, als Hure, als Kupplerin, als königliche Mätresse und sogar als Diplomatin bezeichnet wird und den König schließlich vergiftet haben soll. In der Österreichischen Reimchronik des Chronisten Ottokar werden ihre musikalischen Fähigkeiten betont: „diu kunde videln und singen / und was ze solhen dingen / hubsch unde kluoc / und het ouch list genueoc / zaller parat und zallen sachen, / dâ sich diu wîp mit kunnen machen / den man ließ munde wert.“

Ottokars Reimchronik, nach den Abschriften Franz Lichtensteins hg. v. Josef Seemüller, Hannover 1890–1893, v. 863.331–863.337.⁴⁷

47 Zit. nach Linda M. Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2005, S. 575f.; Siehe auch Constanze Holze, *Spielfrauen im Mittelalter*, in: *Musik und Gender im Internet*, https://mugi.hfmt-hamburg.de/spielfrauen/spielfrauen_im_mittelalter.pdf.

Wenn im Mittelalter Männern das Singen am Hofe vorbehalten war, aber immer wieder Lieder aus der Perspektive einer Frau berichten, wie wurde das gelöst? Das führt weiter zur Frage, in welcher Tonlage die Männer sangen. Der persische Musiker Ziryab von Bagdad machte die Technik der Falsettstimme im 9. Jahrhundert in Córdoba bekannt. Von dort aus verbreitete sich diese Manier durch die aquitanischen Troubadoure in ganz Europa.⁴⁸ Männer könnten also in einer ‚umgekehrten Hosenrolle‘ falsettierend Frauen imitiert haben. Das vermochte bei dem einen Lied einen durchaus ernstzunehmenden Eindruck zu erwecken, bei einem anderen einen ironisch-komischen.

Da es keinerlei Indizien gibt, dass sich die menschliche und im Speziellen die männliche Stimme im Laufe der letzten Jahrhunderte von ihrer physiologischen Voraussetzung her grundsätzlich verändert hat, gibt es auch keinen Grund zur Annahme, dass es damals andere Gesangsregister gab als heute. Vielleicht gab es andere Vorlieben. Ulrich Müller meint in seinem Aufsatz *Trobadors, Trouvères, Minnesänger – Eine Skizze zur mittelalterlichen Liebeslyrik*: „Wir wissen, daß man im deutschen Sprachraum baritonale Stimmen bevorzugte, im Romanischen eher elegante und bewegliche Tenorstimmen.“⁴⁹ Dieter Kühn schreibt Oswald von Wolkenstein einen „ausgeprägt hohen Bariton mit einer Neigung zur tenoralen Stimmfärbung“⁵⁰ zu.

Konkrete Arbeitsschritte. Von der Idee zum Konzert am Beispiel unseres Programms mit Liedern des Mönchs von Salzburg

Wie bereits oben erwähnt, ist für mich Kunst nie allein Selbstzweck, sondern auch immer Ausdruck des menschlichen Lebens und damit ein Angebot zur Selbstreflexion für Künstler wie Publikum. Diese Prämisse allen künstlerischen Tuns steht am Beginn der Programmearbeitung und ist auch das Ziel bei der Präsentation.

Der Auftrag lautete: „Erstellt ein ca. 45-minütiges Programm mit weltlichen Liedern des Mönchs von Salzburg!“ All das, was ich versuchte auf den vorangegangenen Seiten zu erklären, ist die theoretische Basis für jedes unserer Konzertprogramme. Allerdings liegt der eigentliche Ausgangspunkt unserer künstlerischeren Aktivitäten nicht im „Wie machen wir es?“ sondern im „Was und warum machen wir es?“.

48 Christian von Deuster, *Wie sangen die Kastraten? Historische Betrachtungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 146f.

49 Vgl. Ulrich Müller, *Trobadors, Trouvères, Minnesänger* (wie Anm. 39).

50 Dieter Kühn, *Ich Wolkenstein. Erweiterte Neufassung*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag 2011, S. 193–196.

Applaus ist wichtig. Der Moment der Stille nach einem Musikstück, wenn die Verzauberung und Berührung noch andauern, ist noch wichtiger. Das kann man nicht künstlich erzeugen, indem man ein paar emotionale Knöpfe in der richtigen Reihenfolge drückt. Am Anfang stehen immer die eigene Betroffenheit, eine Melodie und ein Text, die uns berühren, uns zum Lachen oder Weinen bringen. Dann folgt bei den Proben das intensive Ringen um eine für uns passende Ausdrucksform. Zuletzt stellen wir uns bei jeder Aufführung der Herausforderung, die eigene Berührung in Verbindung mit der eigenen Ausdrucksform ehrlich und ungeschützt einem Publikum offenzulegen.

Wie machen wir es?

Auf Basis der Erkenntnisse von Literatur- und Musikwissenschaft und der begleitenden Fachgebiete wie Geschichte, Soziologie, Theologie, Psychologie oder Philosophie gestalten wir das gesamte Programm. Die historische Authentizität besitzt einen hohen Stellenwert, wir sind ihr aber nicht hörig, weil wir uns als ‚Übersetzer‘ sehen. Auch in einem guten indischen oder afrikanischen Restaurant bekommen wir authentische Speisen, aber die deutschsprachige Speisekarte ist durchaus hilfreich. Dergestalt bemühen wir uns, interessierten Menschen einen Zugang zum Mittelalter und den Menschen dieser Epoche zu verschaffen.

Das Programm sollte viele verschiedene Aspekte in abwechslungsreicher Form bieten. Frei formulierte Moderationen in leicht verständlicher Sprache, musikalische Anspielungen, die beim Publikum Assoziationen hervorrufen, und eine hohe Emotionalität bei der Aufführung ebnen den Weg in die Vergangenheit, wo wir uns in einem fernen Spiegel wiedererkennen.

Phase 1 – Quellensuche

Erster Schritt: Recherche in der eigenen Bibliothek

* *Ich bin du und du bist ich. Der Mönch von Salzburg. Lieder des Mittelalters*, hg. v. Johannes Heimrath, Michael Korth u.a., München: Heimeran 1980.

37 Lieder mit Noten, in Mittelhochdeutsch und Übersetzung; von neun Liedern ist auch ein Faksimile des Originals abgebildet; zu jedem Lied gibt es ausführliche Kommentare.

Insgesamt eine ausgezeichnete Arbeitsbasis!

* *Liederbuch zum Mönch von Salzburg. Anleitung zur musikalischen Praxis*, hg. v. Franz V. Spechtler, Michael Seywald u.a., Salzburg: Kulturelle Sonderprojekte Land Salzburg 2004.

18 Lieder mit Noten, in Mittelhochdeutsch und Übersetzung, zu jedem Lied gibt es ausführliche Kommentare.

Eine gute Ergänzung zur oben genannten Ausgabe.

* Christoph W. Aigner, *Der Mönch von Salzburg. Die weltliche Dichtung*, Salzburg: Otto Müller 1995.

Eine geglückte Nachdichtung aller weltlichen Lieder durch Christoph W. Aigner; im zweiten Teil des Buches befinden sich die mittelhochdeutschen Originaltexte, herausgegeben von Franz V. Spechtler.

Hier taucht man schnell in die (Gefühls-)Welt des Mönchs von Salzburg ein, auch wenn man über keine Kenntnisse des Mittelhochdeutschen verfügt.

Zweiter Schritt: Internetrecherche

Immer häufiger werden wissenschaftliche Artikel nur noch im Internet publiziert. Daher ist die Informationssuche über dieses Medium inzwischen absolut unerlässlich! Hier als Vorschlag eine ganz aktuelle und umfangreiche Zusammenfassung des Forschungsstandes mit weiterführenden Links (2019):

* Stefan Engels, *Der Mönch von Salzburg*, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, 2019 [Onlinefassung], <https://musical-life.net/kapitel/der-moench-von-salzburg-0> (24. 1. 2020).

Dritter Schritt: Recherche an der Universitätsbibliothek

* Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin: De Gruyter 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* N. F. 51).

* Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg. Sämtliche Lieder*, Klagenfurt / Celovec: Wieser 2004.

* Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 114).

* Franz V. Spechtler, *Mittelalterliche Liedforschung*, in: *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 1, Marbach a. N.: Müller 1981, S. 175–184.

* Franz V. Spechtler, *Mönch von Salzburg*, in: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 17, Berlin: Duncker & Humblot 1994, S. 657f.

* Hans Waechter / Franz V. Spechtler, *Der Mönch von Salzburg, Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern*, Göppingen: Kümmerle 2004 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 719).

Phase 2 – Auswahl

Aus seinen 57 weltlichen Liedern mussten wir acht (ergeben ca. 45 Minuten) aussuchen, mit welchen wir exemplarisch zeigen wollten, was der Mönch musikalisch und literarisch konnte und wie abwechslungsreich sein Werk ist. Wir haben zuerst alle Texte durchgelesen und eine nach Themen geordnete

Auswahl von ca. zwanzig Liedern getroffen. Dann haben wir gemeinsam die Melodien aller 57 Lieder immer wieder auf verschiedenen Instrumenten ausprobiert oder gesungen. Auch hier trafen wir eine Auswahl, welche wir hierauf mit der Textauswahl verglichen. Wir einigten uns auf zwölf Lieder, welche wir in der dritten Phase arrangieren und konzertfertig bearbeiten wollten.

Phase 3 – Bearbeitungen, Arrangements, Endauswahl

Lied für Lied wurden bei den Proben mit einer Art Fragenkatalog Ideen für Arrangements entwickelt: Was ist die inhaltliche Aussage des Liedes? Wie können wir diese Aussage dem Publikum nahebringen? Wer von uns soll es singen? Welche Musikinstrumente passen musikhistorisch, musikalisch und auch vom Textcharakter dazu?

Dazu drei konkrete Beispiele:

Das nachthorn: Zart libste frau in liber acht

„Wertlich / Das nachthorn, vnd ist gut zu blasen.“ kann man als Überschrift lesen und auf der gegenüberliegenden Seite ist die zweite Stimme notiert mit der Anweisung: „Das jst der pumhart darzu. ||“. Eine Pommer, das Bass- oder Tenorinstrument der Schalmeien, also eine Art mittelalterliches Fagott spielt zum Gesang die darunter liegende zweite Stimme. Nie zuvor wurde im deutschen Sprachraum ein Lied mit einer Mehrstimmigkeit notiert. Diese Innovation wollten wir daher unbedingt im Arrangement berücksichtigen.

In Ermangelung einer Pumhart (Kostenpunkt ca. 5.000 Euro, Wartezeit 1–2 Jahre) mussten wir eine für uns mögliche Lösung finden. Das tiefste Doppelrohrblattinstrument in unserer Sammlung ist eine Bass-Cornamuse, klanglich der Pumhart sehr ähnlich, aber um eine Quart höher und somit auch um eine Quart zu hoch für die Originaltonart des Liedes. Daher transponierten wir alles um eine Quart hinauf.

Aus dramaturgischen Gründen sollte bereits das erste Lied des Programms das Publikum aus dem Alltag in das Mittelalter führen: Vier tiefe Glockenschläge außerhalb des Saals deuten den Stundenschlag an, zwei der Musiker auf der Bühne erwecken mit einem extrem tiefen Tamburin und einem tiefen, gestrichenen Quintbordun auf einem Scheitholz den geheimnisvollen Eindruck von Schritten eines nächtlichen Spaziergangs. Der Sänger, gekleidet in einem großen schwarzen Umhang schreitet im Mittelgang von ganz hinten in Richtung Bühne und erzählt von seiner unerfüllten Liebesehnsucht. Auf der Bühne angekommen singt er die drei Strophen des Liedes, begleitet von

der tiefen zweiten Stimme der Basscornamuse, dem Tamburin und dem tiefen Quintbordon. Das Publikum ist inmitten der Geschichte, der unerfüllten Liebesgeschichte und der Geschichte des Mittelalters.

Das kchühorn: Untarnslaf tut den sumer wol

Ein Knecht und eine Magd verbringen, ohne wirklich zu ruhen, einen Mittagsschlaf im Heu. Als die Magd aufbrechen will, um ihre Kühe zu versorgen, verdächtigt sie der Knecht der Untreue. Einerseits gibt es hier einen Erzähler und andererseits das Zwiegespräch der beiden Liebenden. Damit ist die Aufteilung auf eine Sängerin und zwei Sänger naheliegend. Als Begleitung drängt sich ein Bordun auf und damit die gotische Kastendrehleier. Auch das kchühorn, ein Signalhorn mit dem der Oberhirte zur Arbeit aufruft, kommt im Arrangement vor. Abbildung 9 zeigt diese Konstellation: Thomas M. Schallaböck in der Rolle des Erzählers bläst ein Rufhorn und spielt die gotische Kastendrehleier, Matthias Schallaböck verkörpert den Knecht und Karina Benalcázar die Magd. Das Foto entstand beim Konzert des Ensembles Harmonia Variabilis im Rahmen des Symposions „Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart“ am 1. Juni 2018 in der Nepomukkapelle im Schloss Mirabell in Salzburg.



Abb. 9: Das Salzburger Ensemble Harmonia Variabilis interpretiert das Lied *kchühorn*; privates Fotoarchiv Thomas M. Schallaböck, Salzburg

Ich het czu hannt geloket mir

Ein Ritter beklagt sich, dass sich sein Falke „verfliegen“ hat, untreu geworden und nicht mehr zu ihm zurückgekehrt ist. Das Lied erzählt nur scheinbar von einem Jagdfalke. Eigentlich geht es um die Untreue der geliebten Frau oder des geliebten Mannes. Auch bei diesem Lied war uns darum zu tun, den Text mit der Musik zu ‚illustrieren‘. Im Mittelalter kannte jeder das hohe Klingeln des Falkenglöckchens, so beginnen auch wir mit diesem Klang. Darüber erhebt sich eine Flöte mit einer melismatischen Tonreihe in immer größere Höhen, gleichsam der Flug des Falken, bis die erste Strophe beginnt. Scheitholz und Citole spielen abwechselnd einen luftig-leichten Bordun. Als in der zweiten Strophe die Untreue des „fäkleins“ zur Sprache kommt, übernehmen mit beißender Schärfe zwei Doppelrohrblattinstrumente den Bordun. Das Zwischenspiel dieser zwei Cornamusen imitiert den typischen Ruf von Jagdhörnern.

Ein Gedanke zum Abschluss

Nicht zu jedem Lied finden wir gleich einen Zugang. Es kann einige wenige Minuten oder auch einige Jahre dauern, bis wir mit einem Arrangement zufrieden sind. Manche Lieder erschließen sich uns nie und kommen bei uns nicht auf die Bühne. Unser Anspruch lautet, dass wir mit jedem Lied eine ganz spezielle Geschichte erzählen wollen, mit der wir uns identifizieren können, denn – wie bereits erwähnt – nur mit dem, was uns selber berührt, können wir unser Publikum berühren.

Fruchtbares Scheitern. Die Interpretation mittelalterlicher Musik als praktische Hermeneutik

Vorbemerkungen

Die folgenden Ausführungen sind kein unmittelbarer Beitrag zur Erforschung der Lieder des Mönchs von Salzburg. Vielmehr handelt es sich um eine Reflexion der Bedingungen ihrer Wiederaufführung. Dies erscheint freilich zunächst nicht als ungewöhnlich: Gegenwärtige Wiederaufführungen mittelalterlicher Texte und Musik werden immer wieder von akademischer Seite aus beleuchtet und einer kritischen Analyse unterzogen¹; und komplementär dazu erfolgen auch regelmäßig Begründung und Verteidigung einer Aufführungspraxis von Seiten der Ausführenden aus.² Als Wissenschaftler, der selbst im Bereich der Historisch informierten Aufführungspraxis performiert, möchte ich im Folgenden beide Perspektiven verschmelzen und meine eigene Praxis zwischen Findung und Erfindung des Mittelalters kritisch beleuchten, um über diesen Umweg die mittelalterliche Aufführung selbst in den Blick zu nehmen.

Methodisch ist ein solches Spiel über Bande für die Mediävistik so abschüssig wie notwendig. Sicherlich ist es problematisch, die eigene, rezente Praxis anstelle einer historischen in den Blick zu nehmen – historische Performanzen sind in der Gegenwart nicht rekonstruierbar, sodass im besten Falle anstelle einer Rekonstruktion eine Rekreation entsteht, die stark von modernen Perspektiven auf das Mittelalter geprägt ist. Diese Problematik darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass man in vielen Bereichen der Mediävistik grundsätzlich darauf angewiesen ist, letztendlich selbst erzeugte künstlerische oder handwerkliche Produkte zu untersuchen, um sich mittelalterlichen Performanz-Phänomenen zumindest über diesen Umweg anzunähern. In den Arbeitsbereichen Historisch informierte Musik- und Literaturperformanz,

-
- 1 Vgl. exemplarisch dazu Volker Mertens, *Engel, Mönche, Folkloristen – Zur Situation der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik heute*, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 45 (1998), Heft 1–2, S. 106–118.
 - 2 Vgl. exemplarisch dazu Benjamin Bagby, *Beowulf, die Edda und die Aufführung mittelalterlicher Epik. Anmerkungen aus der Werkstatt eines rekonstruierend rekonstruierten ‚Geschichten-Sängers‘*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 26 (2002), S. 31–46.

Historischer Instrumentenbau, Historischer Tanz und Historische Schwert- und Ringkampfpraxis haben sich Forschungsrichtungen entwickelt, die in enger Zusammenarbeit von theoretischer Überlegung und praktischer Ausführung wissenschaftlich belastbare Erkenntnisse über die mittelalterliche Kultur hervorzubringen suchen. Einerseits stellen diese Bemühungen unabdingbare Tools für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit vormodernen, ästhetischen Gegenständen dar, die lediglich in ihrer diskursiven Form bruchstückhaft überliefert sind; andererseits ist es gerade die Methode einer praktischen Komplettierung nur bruchstückhaft überlieferter Phänomene, die die Validität in Frage stellt. In allen Arbeitsbereichen wird das zu interpretierende mittelalterliche Kunstwerk zuallererst hergestellt, und dies in einem modernen Rahmen und mitunter auch für moderne Rezipienten. Sie müssen sich damit allesamt an den Spannungen zwischen Rekonstruktion, Konstruktion und Projektion, zwischen Konzeption, Rezeption und Interpretation, zwischen Ästhetik, Handwerk und Hermeneutik abarbeiten.

Es wäre ein lohnendes Unternehmen, diese bislang getrennten Arbeitsbereiche zusammenzuführen und ihre jeweiligen Erfahrungen mit praktischer Hermeneutik in eine gemeinsame Methodik münden zu lassen, die es erlaubt, über die praktische Rekreation mittelalterlicher Performanzen Erkenntnis zu gewinnen. Dieser Essay versteht sich in seiner Vermischung von literaturwissenschaftlichen und musikwissenschaftlichen Perspektiven nicht zuletzt als Vorüberlegung zu einem solchen Projekt.

Den theoretischen Rahmen stellen hermeneutische Überlegungen, die auf das Alteritätsparadigma Hans Robert Jaus's aufbauen. In einem ersten Schritt soll in das Begriffspaar Alterität und Egalität eingeführt und seine Relevanz für Rezeption und Interpretation mittelalterlicher Lieder aufgezeigt werden. In einem zweiten Schritt soll an zwei Beispielen ausgeführt werden, wie die Lieder des Mönchs in dieses theoretische Korsett passen. In einem dritten und abschließenden Schritt soll zum Alteritätsparadigma zurückgekehrt werden, um das hermeneutische Phänomen der Horizontverschmelzung neu zu beleuchten.

Alterität, Egalität und die Horizonte einer Aufführung

Mitte des 20. Jahrhunderts formulierte Hans Robert Jaus sein „Alteritätsparadigma“, das in der Mediävistik äußerst einflussreich wurde.³ Auch wenn

3 Hans R. Jaus, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, in: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, hg. v. dems., München: Fink 1977, S. 9–47. – Bei Darstellung und kritischer Diskussion des Alteritätsparadigmas greife ich zurück auf meinen Aufsatz *Postmodernes Mittelalter? Religion im höfischen Interdiskurs*

dieses Paradigma mittlerweile in seiner akademischen Anwendung zurecht in die Krise geraten ist⁴, scheint es doch mit einigen Modifikationen für die Anwendung auf die heutige Rezeption mittelalterlicher Musik nach wie vor grundlegend zu sein. Jauss baut bekanntlich auf der Hermeneutik Hans Georg Gadamer auf und erachtet entsprechend ein ästhetisches Verstehen als oberstes Ziel der Textrezeption. Ästhetisches Verstehen ist inzwischen zwar nicht mehr selbstverständliches Ziel der mediävistischen Germanistik, weshalb das Alteritätstheorem in akademischer Hinsicht stark an Plausibilität eingebüßt hat; doch eignet sich die Fokussierung auf ästhetisches Verstehen gut für den Bereich der Historisch informierten Aufführungspraxis, die zwischen künstlerischer Ästhetik und wissenschaftlichem Verstehen oszilliert.

Jauss führt aus, dass mittelalterliche Literatur für mittelalterliche Menschen konzipiert wurde und vorerst nur im Rahmen der mittelalterlichen Welt begreifbar ist. In der heutigen, modernen Rezeption bricht hier Alterität auf, also der Eindruck einer grundsätzlichen Andersartigkeit: Der moderne Mensch kann in seiner modernen Welt diese Literatur, die vor einem fremden Verstehenshorizont steht, nicht unmittelbar begreifen. Da es sich bei den literarischen Texten des Mittelalters aber um ästhetische Gegenstände handelt, können diese auch in Kommunikation mit nicht-zeitgenössischen Adressaten treten. Um diese Kommunikation zu gewährleisten, bedarf es einer hermeneutischen Anstrengung, die die „befremdende Andersheit“ verarbeitet, überbrückt und schließlich zur „Horizontverschmelzung“ des modernen Adressaten mit dem mittelalterlichen Autor führt. Nach Jauss kann ein Verständnis mittelalterlicher Literatur damit in drei Schritten vonstatten gehen: 1. Empfindung von Alterität, 2. hermeneutische Operation, 3. Horizontverschmelzung und Entdeckung von Modernität.

Wie ich an anderem Ort bereits ausgeführt habe⁵, ist in systematischer wie historischer Hinsicht der Begriff der Modernität problematisch: Modernität

zwischen Alterität und Egalität, in: *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*, hg. v. Manuel Braun, Göttingen: V & R Unipress 2013, S. 181–201. Dort erfolgt die theoretische Auseinandersetzung mit dem Alteritätstheorem ausführlich. Die Anwendung des Theorems auf die musikalische Interpretation mittelalterlicher Musik habe ich bereits dargestellt in *Interpret, Publikum und Horizontverschmelzung. Der Alteritäts-Diskurs und die historisch informierte Aufführungspraxis am Beispiel von Eberhard Kammers Beschäftigung mit der ‚Trossinger Leier‘*, in: *Unisonus. Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln*, hg. v. Beatrix Darmstädter und Ina Hoheisel, Wien: Praesens 2014, S. 21–45.

4 Manuel Braun, *Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv*, in: *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*, hg. v. dems., Göttingen: V & R Unipress 2013, S. 7–40.

5 Vgl. Wagner, *Postmodernes Mittelalter?* (wie Anm. 3).

ist kein Gegenbegriff zu Alterität auf gleicher systematischer Ebene, und zudem ist die Moderne selbst mittlerweile historisch geworden. Stattdessen kann der Begriff der Egalität – verstanden als Eindruck grundsätzlicher Ähnlichkeit – besser als Komplementärbegriff zur Alterität fungieren. Mit dieser Modifikation kann das Alteritätsparadigma als Beschreibungs- und Analysemodell für Prozesse dienen, die notwendigerweise mit der rezenten Aufführung und Rezeption mittelalterlicher Kunstwerke einhergehen.

Auf Interpretenseite ist die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Musik zunächst ein Alteritätsphänomen. Als moderner Interpret (hier und im Folgenden wird aus Formulierungsgründen das generische Maskulin verwendet) gilt es, von intuitiven Selbstverständlichkeiten interpretatorischer Praxis Abstand zu nehmen und historische Modi eines Musikbegriffs und Interpretationsgrundlagen erst mühsam zu erarbeiten. Freilich stellt dies auch einen enormen Reiz dar: Das Abarbeiten an einem fremden Musikbegriff, an einer kryptischen Handschriftenseite, an spezifischen musikalischen Leerstellen der Überlieferung mit dem Ziel einer funktionierenden Interpretation stellt auch ein enormes Vergnügen dar in der Form eines nie abgeschlossenen Rätsels, welches immer wieder ästhetische Zwischenlösungen offeriert. Parallel zu diesen Alteritätsphänomenen ist die praktische Erarbeitung von mittelalterlicher Musik aber auch von Egalitätsphänomenen bestimmt: Ein Interpret kann nur dasjenige überzeugend performieren, was er sich vollständig⁶ angeeignet hat. Entsprechend gilt es im Erarbeiten der mittelalterlichen Musik den fremden Musikbegriff zum eigenen zu machen. Etwas für den Interpreten bleibend Alteritäres kann nicht Bestandteil einer Performanz sein, die mehr sein will als das Manifest interpretatorischen Scheiterns. Grundlage für diese notwendige Überführung von Alterität in Egalität ist, dass die alteritäre Musik realisiert werden muss über die eigene Stimme respektive über das eigene Instrument, die bei aller interpretatorischer Schwierigkeit bereits von vornherein Bestandteil des Eigenen sind. Auf diese Weise entstehen schnell eigene Interpretationsmuster, die bei der künftigen Aneignung mittelalterlicher Musik zur Verfügung stehen und gerade deren Alterität in Egalität verwandeln. Der historisch informierte Interpret weiß auf dieser Basis sehr genau Auskunft zu geben über

6 Diese Vollständigkeit ist ein wesentlicher Unterschied zwischen einer akademischen und einer praktischen Interpretation: Während wissenschaftlicher Sinn gerade auch über das Aufzeigen von Leerstellen und Lücken hergestellt werden kann, ist ästhetischer Sinn notwendigerweise umfassend: Ein/e Musikwissenschaftler/in kann ein Lied des Mönchs angemessen interpretieren, indem er/sie zugibt, eine bestimmte Stelle der handschriftlichen Überlieferung nicht zu verstehen oder indem er/sie mehrere Verständnis-Alternativen aufzeigt. Die Performanz des Liedes durch eine/n Musiker/in dagegen behauptet notwendigerweise Vollständigkeit und Eindeutigkeit.

die Andersartigkeit mittelalterlicher Musik, weil gerade diese Andersartigkeit für ihn selbst Bestandteil der eigenen Praxis ist.⁷

Eine analoge dialektische Verbindung zwischen Alterität und Egalität bestimmt auch die Rezeption der so entstandenen Musik: Einerseits besitzt die Rezeption alteritärer Musik einen großen ästhetischen Reiz. Die Irritation eingefahrener eigener Hörgewohnheiten zwingt zum Hinhören und ermöglicht neue ästhetische Eindrücke und Entdeckungen. Andererseits können sich diese ‚Entdeckungen‘ des ganz Anderen auch schnell als Egalitätsphänomene entpuppen: Sei es der musikalische Exotismus der Jahrhundertwende oder die romantische ‚Erfindung‘ mittelalterlicher Musik im 19. Jahrhundert⁸ – der Reiz des Alteritären liegt oftmals letztendlich in der Wiederkehr des Eigenen in veränderter Gestalt. Und selbst wenn tatsächlich Alterität im Sinne einer radikalen Fremdheitserfahrung die Erstbegegnung mit mittelalterlicher Musik bestimmt, so entwickeln Rezipienten bei regelmäßiger Rezeption doch schnell Hörgewohnheiten und bringen eigene Begriffe vom Mittelalter und seiner Kunst mit ein, wodurch die Rezeption zunehmend von Egalitätsphänomenen mitbestimmt wird.

Offensichtlich oszillieren sowohl der Interpretations- wie auch der Rezeptionsakt mittelalterlicher Musik zwischen den Polen Alterität und Egalität, und regelmäßig entstehen in dialektischer Weise Egalitätsphänomene gerade anhand von Alteritätsphänomenen. Diese Dialektik scheint tatsächlich ein Spezifikum mittelalterlicher Musik zu sein: Bei keiner anderen musikalischen Epoche betont einerseits die Wissenschaft Alterität so vehement⁹, und bei keiner anderen musikalischen Richtung wird andererseits Egalität derart intensiv als Identifikation ausgelebt, indem sich mitunter Rezipienten wie Interpreten historisch einkleiden, einer historisierten Sprache bedienen und entsprechende Übernahmen annehmen.¹⁰

7 Das bedeutet freilich nicht, dass das auf diese Weise praktisch erarbeitete Wissen auch in akademischer Hinsicht Wahrheit beanspruchen kann.

8 Zum musikalischen Exotismus als Wiederkehr des Eigenen am Beispiel Gustav Mahlers siehe Martin Stelzle, *Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten*, Hildesheim / Zürich: Olms 2014; zur romantischen ‚Erfindung‘ mittelalterlicher Musik siehe Annette Kreuzinger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a.: Böhlau 2003.

9 Vgl. exemplarisch dazu Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u.a.: Peter Lang 2007.

10 Ein eindrucksvolles Bild einer umfassenden Mediävalisierung der eigenen Identität zeichnend – gerade auch hinsichtlich musikalischer Identifikation – siehe Tod Wodicka, *Der amerikanische Ritter*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009.

Als statische Pole für Wahrnehmung und Erkenntnis sind Alterität wie Egalität gleichermaßen problematisch: Sowohl eine radikal alteritäre als auch eine radikal egalitäre Wahrnehmung mittelalterlicher Musik sind letztendlich ästhetische Irrtümer, da erstere anthropologische Konstanten vor allem der Musikproduktion und letztere kulturelle Differenzen vor allem der Musikwahrnehmung ignorieren. Als Pole einer geistigen Bewegung aber sind Alterität und Egalität die Grundlage für die Herstellung von ästhetischer Wahrheit: In der Oszillation zwischen Alteritäts- und Egalitätserfahrung entsteht hermeneutische Erkenntnis in der Form der Horizontverschmelzung.

Freilich bedarf das Jauss'sche Paradigma einer weiteren Modifikation, wenn es in dieser Form für die Interpretation und Rezeption mittelalterlicher Musik fruchtbar gemacht werden soll. Jauss spricht von zwei Horizonten, die im hermeneutischen Akt miteinander verschmelzen. Damit sind der Horizont des mittelalterlichen Dichters einerseits und der Horizont des modernen Lesers andererseits gemeint. Will man das Alteritäts-Theorem aber auf die Aufführung mittelalterlicher Lieder anwenden, so stellt sich die Gemengelage von Verstehenshorizonten differenzierter dar: Zuerst findet eine hermeneutische Begegnung statt zwischen dem modernen Interpreten einerseits und andererseits genaugenommen nicht dem mittelalterlichen Dichter oder Komponisten, sondern dem mittelalterlichen Interpreten. Arbeitet man in welcher Form auch immer historisch informiert, dann nutzt man in erster Linie Informationen zur mittelalterlichen Aufführung, nicht aber zum mittelalterlichen Akt des Dichtens oder Komponierens. In dieser hermeneutischen Auseinandersetzung des modernen Interpreten mit dem mittelalterlichen Interpreten, bei dieser Suche nach musikalischem Sinn, erfolgt idealerweise eine Horizontverschmelzung, in der rezente wie mittelalterliche Perspektiven auf das aufzuführende Lied miteinander vermischt werden. Dieser seinerseits bereits vermischte Horizont wiederum ist die Basis einer neuen ästhetisch-hermeneutischen Auseinandersetzung zwischen Interpreten und Publikum, ein erneutes Oszillieren zwischen Alteritäts- und Egalitätserfahrung, die im Idealfall wiederum in einer Verschmelzung des bereits gemischten Horizontes des Interpreten und dem Horizont des Publikums mündet.

Die Auseinandersetzung eines rezenten Publikums mit einem mittelalterlichen Lied stellt sich also in mehrfacher Weise als mittelbar dar: Die heutigen Rezipienten rezipieren kein mittelalterliches Kunstwerk, sondern sie rezipieren die Interpretation eines solchen durch einen ebenfalls rezenten Interpreten, der grundsätzlich vor denselben hermeneutischen und ästhetischen Problemen steht. Daraus ergibt sich eine extreme Gemengelage unterschiedlicher

Perspektivierungen auf das durch Interpretation vermittelte Kunstwerk. Eine direkte Begegnung von mittelalterlichem Dichter und rezentem Rezipienten, wie dies im ursprünglichen Alteritätstheorem angedacht war, ist vor diesem Hintergrund kaum möglich, von einer entsprechenden Horizontverschmelzung ganz zu schweigen. Auf den ersten Blick erscheint dies wie eine Bankrotterklärung einer um Authentizität und Unmittelbarkeit bemühten Historisch informierten Aufführungspraxis: Anstatt eine direkte Begegnung mit mittelalterlicher Kultur bieten zu können, bieten wir Interpreten die Mittelbarkeit einer Mittelbarkeit mit uns selbst als fragwürdige Vermittler. Die Pointe dieses Essays liegt jedoch darin, dass gerade in dieser mehrfach gebrochenen Mittelbarkeit ein vielversprechender Weg für eine historische Annäherung liegt.

Grundlage dafür ist, dass diese heutige, nur mittelbare Art und Weise literarischer wie musikalischer Kommunikation formal egalitär zum historischen ‚Sitz im Leben‘ des mittelalterlichen Liedes ist. Die Lieder des Mönchs etwa werden im 14. wie im 21. Jahrhundert von einem Interpreten interpretiert und in dieser vermittelten Form einem Kollektiv zur Rezeption dargeboten. Ich setze damit eine Betrachtung rezenter Aufführungen mittelalterlicher Kunstwerke voraus, die zwischen Struktur und Inhalt unterscheidet und sich nicht ausschließlich auf den Inhalt konzentriert. Die Historisch informierte Aufführungspraxis konzentriert sich die meiste Zeit auf scheinbar objektive, gleichsam physikalische Parameter der mittelalterlichen Musik – ihren Inhalt –, sodass Aufführungs- und Umgangsweisen – ihre Struktur – aus dem Blick geraten sind. Doch gerade hinsichtlich der Struktur kann Egalität in der Alterität – Gleichartigkeit gerade aufgrund bleibender Andersartigkeit – festgemacht werden, wie nun an zwei Beispielen aus den Liedern des Mönchs von Salzburg gezeigt werden soll. Das erste Beispiel beleuchtet dabei die erste dargestellte Horizontverschmelzung zwischen mittelalterlichem und rezentem Interpreten, das zweite Beispiel beleuchtet die zweite Horizontverschmelzung zwischen Interpreten und Publikum.

Strukturelle Egalität bei inhaltlicher Alterität beim Mönch von Salzburg

Geistliche versus weltliche Lieder

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, waren die Vorbereitungen für mein Salzburger Konzert, das im Rahmen der Tagung stattfand, die auch für den vorliegenden Tagungsband den Hintergrund stellt, meine Erstbegegnung mit den Liedern des Mönchs von Salzburg –zumindest in musikpraktischer Hinsicht. Dabei arbeitete ich mich unter anderem an der merkwürdigen und

intensiven Spannung zwischen den geistlichen und den weltlichen Liedern des Mönchs ab, die mir zuvor noch nicht vergleichbar begegnet war. Bewusst unwissenschaftlich-assoziativ ausgedrückt, erschienen mir die geistlichen Lieder als extrem ‚mittelalterlich‘, die weltlichen dagegen als ebenso extrem ‚modern‘ in ihrer Anlage und Tonsprache. Die geistlichen Lieder orientieren sich an liturgischen Gesängen und folgen oftmals einer gregorianischen Ästhetik. Sie sind in der Regel monodisch und offerieren eine freie, textorientierte Rhythmik. Einer akkordischen Begleitung sperren sie sich grundsätzlich, und für einen Instrumentaleinsatz erscheinen – wenn überhaupt – nur musikhistorisch frühe Mittel wie Unisono, Organum und Orgelpunkt als passend. Die weltlichen Lieder dagegen sind oftmals von einer tänzerischen Rhythmik geprägt, mitunter selbst mehrstimmig auskomponiert oder zumindest melodisch an Naturtonreihe und Dreiklangbrechung orientiert. Ihnen eine Dur-Moll-tonale, akkordische Begleitung zu unterlegen, erscheint oftmals als überaus naheliegend.¹¹

Ein plakatives Beispiel dafür ist das Lied *Das kchühorn* (W 3)¹² des Mönchs: Das komplette Lied baut auf der Terz-Quart-Tonfolge F–A–C–F auf und erhält dadurch aus moderner Perspektive einen duralen Charakter, der auch durch die lydische Quart nicht relativiert wird. Auf textlicher Ebene tritt dazu ein ländlich-bäuerliches Sujet: In einer bukolisch gebrochenen Tagelied-Situation lassen Knecht und Magd die tägliche Arbeit auf dem Hof – Kühemelken (vgl. 1b, V. 5) und Kühehüten (3a, V. 8) – durch ihr Liebesspiel im Stroh (vgl. 1a, V. 6) schleifen. In dieser musikalisch-semantischen Gemengelage nicht an neuzeitliche alpenländische Volksmusik zu denken, ist eine schwere Aufgabe.

Ein ebenso plakatives Gegenbeispiel stellt das geistliche Lied *Maria Virgo* (G 4)¹³ dar: Musikalisch ist es eine Kontrafaktur der monodischen Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus* des lateinischen Messgesangs, deren Text auf das 12. Jahrhundert und deren Melodie letztlich auf das 8. Jahrhundert zurück-

11 Ronald J. Taylor, *Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters*, 1. Darstellungsband, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1964, S. 50. Taylor betont, dass das mittelhochdeutsche Lied nicht ausschließlich an der Kirchentonalität orientiert ist, sondern sich parallel dazu bereits sehr früh auch dural bzw. mollar ausrichtet. – Crawford Young, *Lute, Gittern, & Citole*, in: *A Performer's Guide to Medieval Music*, hg. v. Ross W. Duffin, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2002, S. 355–375: 368. Young erwägt für die Liedbegleitung durch die Quinterne auch den Einsatz akkordischer Begleitung.

12 Christoph März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Niemeyer 1999 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 114), S. 180–184.

13 Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, Berlin / New York: De Gruyter 1972, S. 133f.

gehen. Textlich ist das Lied ein traditionelles Marienlob, das sich ganz auf formale Schönheit kapriziert: Je ein Binnenreim kennzeichnet den Beginn der Versikel, deren erste Buchstaben als Akrostichon die Formel „Maria Virgo“ ergeben. Diese Konzentration auf formale Ästhetik, die Verankerung in die jahrhundertealte Tradition, die inhaltliche Topik und die gregorianische Monodie erscheinen aus heutiger Perspektive geradezu reaktionär.

Freilich sind beide assoziative Einordnungen ahistorisch und lassen sich in keiner Weise auf eine historische Performanz der Lieder anwenden: Weder Interpret noch Publikum des 14. Jahrhunderts wären historisch in der Lage, die Kategorien volksmusikalisch-neuzeitlich bzw. reaktionär-mittelalterlich anzuwenden, geschweige denn sie zu empfinden. Ersetzt man die nicht historisierbaren Kategorien durch die entsprechenden ästhetischen Eindrücke des hermeneutischen Theorems, bricht das Dilemma überdeutlich auf: Vor einem rezenten Horizont erscheinen die weltlichen Lieder des Mönchs eher egalitär-vertraut, seine geistlichen dagegen eher alteritär-fremd. Vor dem spätmittelalterlichen Horizont des Puchheimer Hofs im späten 14. Jahrhundert aber verkehrt sich diese Zuweisung geradezu ins Gegenteil: Die traditionellen, liturgisch orientierten geistlichen Gesänge würden hier als egalitär-vertraut erscheinen, während die weltlichen Lieder, die sich literarisch nicht mehr überkommenen Minnesangtraditionen verpflichtet fühlen und musikalisch artistische Mehrstimmigkeit auch für volkssprachliche Lieder verwenden – ein innovatives Novum – durchaus alteritären Charakter besessen haben dürften.¹⁴ Für den praktischen Interpreten der Lieder des Mönchs beinhaltet diese Erkenntnis ein unüberbrückbares Problem: Auch wenn es gelänge, durch entsprechendes Training gregorianische Monodie als das Vertraute und eine Terz-Quart-Schichtung wie zum ersten Mal zu hören – wie könnte eine praktische Interpretation gestaltet werden, um diese umgekehrten Vorzeichen auch für ein modernes Publikum erfahrbar zu machen? Wissenschaftlich kann die Umkehrung der Wahrnehmungsmuster behauptet werden, sie ästhetisch nachempfindbar zu machen ist kaum möglich. Hier bricht ein alteritärer inhaltlicher Aspekt der spätmittelalterlichen Musik des Mönchs auf, der im Rahmen einer Aufführung nicht aufzufangen ist.

14 Vgl. dazu März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 12), S. 13: „Auffällig ist, daß mit diesem Block der Lieder W 1 – W 5 gleichsam ein Katalog, ein Prospekt von Möglichkeiten vorgeführt wird, wie zwei Stimmen zueinander in ein Verhältnis treten können. Methodisch wirkt dieses Verfahren darin, daß es den Anschein erweckt, als gälte es, eine Entwicklung von der sogenannten archaischen Mehrstimmigkeit (z.B. dem *Quintieren*) zu einer kontrapunktischen zu skizzieren und ein kleines Stück Musikgeschichte erleben zu lassen.“

Lenkt man den Blick aber weg vom Inhalt und hin zur Struktur, dann relativiert sich dieser statische Befund entscheidend, und die hermeneutisch-ästhetische Auseinandersetzung mit den Liedern des Mönchs wird dynamisch: Für ein spätmittelalterliches Publikum ist das Werk des Mönchs von einer Spannung zwischen Vertrautem und Unvertrautem geprägt, und diese Spannung kann – freilich mit gleichsam umgekehrten Vorzeichen – als Spannung in einer rezenten Aufführung nachempfunden werden. Um dieses strukturelle Egalitätsphänomen zu ermöglichen, ist es für den Interpreten gerade notwendig die inhaltliche Alterität nicht zu relativieren, sondern eher noch zu verstärken. Ich habe mich als praktischer Interpret dazu entschieden, den ahistorischen Assoziationen an alpenländische Volksmusik bei den weltlichen Liedern nachzugeben (etwa durch eine akkordische Begleitung mit festem Metrum und volksmusikalische Phrasierung) und damit die Spannung zu den geistlichen Liedern noch zu betonen. Damit bleibt diese Spannung als solche zunächst auch für ein rezentes Publikum wahrnehmbar, obwohl die Pole Alterität und Egalität im Vergleich zu einem spätmittelalterlichen Publikum umgekehrt verteilt sind: Egalität wird gerade auf der Basis von Alterität erfahrbar. Gleichzeitig brechen die dennoch alteritären Aspekte in den weltlichen Liedern des Mönchs umso deutlicher auf, da sie mit volksmusikalischen Hörmustern kollidieren:¹⁵ So erlangen die weltlichen Lieder stellenweise gerade vor der Folie einer volksmusikalischen Ausgestaltung einen avantgardistischen Charakter, den sie – sicherlich im Einzelnen aus anderen Gründen – im Spätmittelalter grundsätzlich besessen haben dürften. Auf diese Weise wird Alterität gerade auf Basis von Egalität erfahrbar. Mit Jauss ist das paradoxe Umschlagen von Alterität in Egalität als Horizontverschmelzung zu beschreiben, während im umgekehrten Fall – dem Umschlag von Egalität in Alterität – davon zu sprechen wäre, dass ein scheinbar gemeinsamer Horizont auseinanderbricht. Beide Phänomene begünstigen die hermeneutische Dynamik, wenn sie nicht als zu erreichende Endpunkte einer ästhetischen Begegnung mit mittelalterlicher Musik betrachtet werden. Und eine Unterscheidung von Inhalt und Struktur ermöglicht den paradoxen Umschlag von Alterität in Egalität und umgekehrt, wodurch die hermeneutisch wie ästhetisch unfruchtbare Stasis beider Pole aufgehoben wird.

15 Vgl. dazu das Lied *Zu neuen iar* (W 6); vgl. dazu März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 12), S. 195–203. Indem es eingangs eine vermeintlich volksmusikalische Tonsprache aufweist, kollidieren die Metrenbrüche in den Bereichen d, g und i (der verbreiterte ‚Auftakt‘) sowie das Abschlussmelisma im Bereich k mit topischen, neuzeitlichen Hörgewohnheiten und werden vor der Folie einer volksmusikalischen Gestaltung erst deutlich wahrnehmbar.

Höfisches versus bürgerliches Publikum

Klassischerweise ist die Publikumsfrage das Totschlagsargument für eine nicht überbrückbare Alterität auch Historisch informierter Aufführungspraxis: Auch wenn es gelänge, eine mittelalterliche Performanz inhaltlich absolut identisch auf Interpretenseite zu wiederholen, so wäre das Publikum doch ein modernes, sodass die Performanz, zu der ihre Wahrnehmung notwendigerweise dazugehört, grundsätzlich andersartig als die (objektiv identische) mittelalterliche Performanz wäre.

Diese inhaltliche Alterität eines modernen zu einem spätmittelalterlichen Publikum ist nicht negierbar. Sie macht die Rede von unterschiedlichen Horizonten erst sinnvoll – legt damit zugleich aber die Basis für eine potenzielle Verschmelzung, die ich nun skizzieren möchte. In der Regel ist das Publikum heutiger Aufführungen von mittelalterlicher Musik weder ein ausgewogener Querschnitt der modernen Gesellschaft, noch identisch mit einem durchschnittlichen Konzertpublikum, sondern sehr viel spezifischer bestimmt. Idealtypisch ergeben sich für einen rezenten Interpreten, der sich auf die Aufführung mittelalterlicher Musik spezialisiert hat, zwei Auftrittsräumen, die beide mit einem jeweils hochspezialisierten Publikum aufwarten: Akademie und Markt. Inhaltlich könnten zwei Rezeptionsgemeinschaften unterschiedlicher kaum sein, doch formal gibt es eine grundsätzliche Gemeinsamkeit: Beide Rezeptionsgemeinschaften wissen es in der Regel besser als der Interpret.

Ein akademisch-mediävistisches Fachpublikum weiß es besser vor allem in negativer Hinsicht: Aus ganz unterschiedlichen Fachrichtungen und Spezialisierungen steuert ein Fachpublikum eine Expertise bei, die zahlreiche Aspekte gerade einer historisch informierten Aufführung als ahistorisch oder doch zumindest diskussionsbedürftig erachtet. Bei meinen Aufführungen vor einem akademischen Publikum beispielsweise standen im Einzelnen bereits meine Aussprache, mein Instrument, meine Instrumentalbegleitung, meine Textinterpretation, meine Moderation, meine Rhythmisierung, meine Bewegung und meine Kleidung als ahistorisch in der Kritik.¹⁶

16 Es ist hier nicht der Ort einer Verteidigung meiner interpretativen Vorgehensweise. Siehe dazu meinen Aufsatz *Praktische Aufführung mittelalterlicher Proto-Volksmusik und hermeneutische Erkenntnis: Randständige Bemerkungen zu einer ‚volksmusikalischen‘ Annäherung an den Mönch von Salzburg*, in: *Schichten – Strömungen – Spannungsfelder. Volksmusikalische Zeitfenster in Salzburg 1816–2016*, hg. v. Wolfgang Dreier-Andres, Salzburg 2020, S. 51–82.

Ein Publikum auf dem Mittelalter-Markt weiß es vor allem in positiver Hinsicht besser: Aus der Perspektive einer ausdifferenzierten Unterhaltungsindustrie steuert ein ebenso spezialisiertes Publikum eine Expertise bei, die konkrete Verbesserungsvorschläge und *best practices* anbringt. Mitunter wurde ich mit sehr genauen Vorstellungen konfrontiert, wie mittelalterliche Musik auszuführen ist, welcher Händler die authentischsten Stiefel hat, welche Songs besser ‚rocken‘ und immer ‚funktionieren‘, welche elektronische Verstärkeranlage für Innenhöfe am besten geeignet ist etc. Ich möchte hier nicht die Berechtigung der akademischen wie populären Rückmeldungen diskutieren (aus ihrer jeweiligen Perspektive sind sie immer berechtigt) und stattdessen den Blick auf die Haltung beider Rezeptionsgemeinschaften richten, die bei aller inhaltlichen Unterschiedlichkeit strukturell identisch ist: Die Rezipienten verstehen sich – berechtigterweise – in bestimmten Punkten als Spezialisten für die Musik, die der Interpret darbietet. Diese rezente Aufführungsrealität ist für mittelalterliche Musik tatsächlich tendenziell ein Alleinstellungsmerkmal: Ein historisch informierter Interpret von Renaissance-, Barock-, klassischer und romantischer Musik ist in der Regel ein Spezialist, der einem nicht spezialisierten Publikum seine Musik darbietet (als Interpret barocker, frühklassischer oder romantischer Kammermusik bin ich nach einem Konzert noch nie vergleichbar angesprochen worden); ein historisch informierter Interpret mittelalterlicher Musik ist in der Regel Spezialist vor Spezialisten. Und genau dieses Verhältnis ist strukturell ein egalitärer Aspekt zu einer mittelalterlichen Aufführungssituation, bei allen bleibenden inhaltlichen Unterschieden: Wie ein mittelalterlicher Interpret¹⁷ etwa am Puchheimer Hof führt ein moderner Interpret die Musik des Mönchs in der Regel vor einem Publikum auf, das in sich eine Gemeinschaft bildet, sich durch elitäres Wissen auszeichnet und sich in gewisser Weise mit der aufgeführten Musik identifiziert. Inhaltlich mag vieles alteritär bleiben, doch egalitär ist eine strukturelle Begleiterscheinung: Die Performanz einer Interpretation mittelalterlicher Musik ist in gewisser Weise riskant für alle Beteiligten.

Sei es der mittelalterliche Hof, sei es der Seminarraum oder der Mittelaltermarkt: Immer gibt es (inhaltlich gewiss sehr unterschiedliche) genaue Erwartungen und Vorstellungen des Publikums mit hohem Identifikationspotenzial¹⁸, zu denen sich der Interpret verhalten muss. Mit dem mittelalter-

17 Dies gilt unabhängig davon, ob der Interpret auch identisch mit dem Dichter bzw. Komponisten ist.

18 Für den Puchheimer Hof zeichnet Christoph März eine eingeschworene „Männergesellschaft“ nach, die sich vor allem im „wir“ in *Wier, wier der fünfzehent an der schar* (W 19) plakativ literarisch niederschlägt; vgl. März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 12), S. 8.

lichen Hof hat der rezente Mittelaltermarkt gemein, dass seine Musik Teil einer mitunter komplexen und einzuübenden Lebensweise ist, die hier als ‚höfisch‘, dort als ‚mittelalterlich‘ bestimmt ist.¹⁹ Und das Seminar hat mit dem mittelalterlichen Hof gemein, dass seine Musik Teil einer intellektuellen Elitenbildung ist, die sich nicht zuletzt über das Erkennen literarischer und musikalischer Muster und deren Variationen definiert. Für Lebensweise wie Elitenbildung gilt, dass die Basisunterscheidung der Musikrezeption schön/unschön zumindest flankiert wenn nicht gar ersetzt wird mit der Basisunterscheidung richtig/falsch. Und die Darbietung des Interpreten wird auch an dieser Basisunterscheidung gemessen, unabhängig von der inhaltlichen Füllung der Kategorien. Aus diesem Grund ist das Epitheton ‚authentisch‘ für die Mittelalterszene zum gleichsam ästhetischen Qualitätsmerkmal avanciert.

Das Risiko für den Interpreten liegt heute in der bereits skizzierten kritischen Haltung des Publikums, die freilich als fruchtbare Kommunikativität ebenso einen großen Reiz darstellt. Doch auch in der handschriftlichen Überlieferung der Lieder des Mönchs blitzt das Risiko des Interpreten marginal auf, wenn es in der Überschrift von *Ich klag dir, traut gesell* (W 8) heißt: „Ain tenor von hübscher melody, als sy ez gern gemacht haben, darauf nicht yglicher kund übersingen.“²⁰ Das allgemeine Risiko höfischer Kommunikation im Spätmittelalter schlägt sich in den Liedern des Mönchs vielfach in der Form des Topos von den „Klaffern“ nieder, den neidischen Höflingen, die mit übler Nachrede das lyrische Ich verunglimpfen und die (ebenso topisch behauptete) Einheit des Hofes stören. Im Rollen-Ich, das der Sänger in der Performanz annimmt, wird die Auseinandersetzung mit den „Klaffern“ auch auf ästhetischem Gebiet geführt: In *Ain empfahen* (W 4), in dem sich ein männliches Ich mit einem weiblichen Ich bezüglich der „Klaffer“ austauscht, rät die Dame: „sprich den frawen wol“, was vom männlichen Ich beantwortet wird mit „als ich pillich sol“²¹, wodurch seine Unterscheidung von der Gruppe der „Klaffer“ zumindest auch als ästhetische Unterscheidung lesbar wird: Die inhaltliche und lyrische Qualität der Minnelieder erweist das Rollen-Ich als guten, tugendhaften Höfling. Gleichsam auf musikalischem Gebiet wird der Unterschied zwischen dem Rollen-Ich und den „Klaffern“ durch die Rolle des Wächters gestaltet, der in *Dy trumpet* (W 5) den „Klaffer“ auch klangästhetisch

19 Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München: dtv ¹⁰2002, S. 301–313; dass diese Lebensweise heute nur zu bestimmten Zeiten angenommen wird, tut dem Vergleich keinen Abbruch, sondern gehört zu den Begleiterscheinungen einer ausdifferenzierten Gesellschaft.

20 Vgl. März, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (wie Anm. 12), S. 208.

21 Ebenda, S. 188.

disqualifiziert: „Er singt eselsank“.²² Das Rollen-Ich, das der Sänger während der Performance annimmt, versucht des Öfteren mit dem Publikum eine Gemeinschaft gegen die „Klaffer“ aufzubauen²³, wodurch eine ethische Vergemeinschaftung auf Basis von Wahrheit und Tugendhaftigkeit entsteht²⁴, die den Liedvortrag auch für das Publikum zum Risiko werden lässt: Die höfische Einheit, die die Lieder des Mönchs regelmäßig beschwören, fußt auf der radikalen Ausgrenzung der Gruppe der „Klaffer“, die sich dadurch auszeichnen, dass sie üble Nachrede vor allem über das Rollen-Ich verbreiten. Überdeutlich wird dieses Risiko des spätmittelalterlichen Liedvortrags in *Wir der fünfzehent an der Schar* (W 19), dessen erste Strophe ein Sänger wie Publikum umspannendes, höfisches „Wir“ entwirft, das fundamental mit der Verteufelung und Verbannung der „Klaffer“ in der zweiten Strophe kontrastiert.²⁵ Die Gruppe der „Klaffer“ ist trotz ihrer Polypräsenz im Liedwerk des Mönchs so allgemein bestimmt, dass im konkreten Fall jedwede soziale Differenzierung sich ihrer bedienen kann: Das Liedwerk des Mönchs stellt ein ästhetisches Spielbrett dar, das es erlaubt, soziale Inklusion und Exklusion auch über Publikumsreaktionen und -aktionen zu zelebrieren.²⁶

Ein strukturell, nicht inhaltlich analoges Risiko, aus einer Gemeinschaft ausgeschlossen zu werden, teilt auch das moderne Publikum: Welche Interpretation gefällt aus welchen Gründen, welche nicht? Welche textliche oder musikalische Nuance wird von wem erkannt, welche nicht? Wer bewegt sich wie zur Musik? Wer ist plakativ desinteressiert? Wie kann man sich in Anschlussgesprächen selbst darstellen und in welches Verhältnis zur rezipierten Musik stellen? Diese aktiven und passiven Selbstpositionierungen wirken sich auf die Identität des Rezipienten bzw. der Rezipientin unmittelbar aus, indem sie als Gruppenzuweisungen fungieren: Ist man auf dem Mittelaltermarkt außenstehende/r Beobachter/in von ‚Freaks‘ oder selbst Teil der Szene (und, falls letzteres, welcher Fraktion)? Ist man im Seminarraum vergeistigte/r Akademiker/in, der/die mittelalterliche Musik als nette Abwechslung und Unterhaltung versteht, oder positioniert man sich als Experte/Expertin auch für performative Fragestellungen der Mediävistik? Beweist man musikhistorische Expertise durch die generelle Ablehnung von ‚Aufführungsversuchen‘ als

22 Ebenda, S. 193.

23 Vgl. *Der tewel vnd ain klaffent schalkch* (W 22) und *Phuech, ruemer, lugner, klaffer* (W 45).

24 Vgl. *Nichts frewet mich für allez das* (W 13).

25 Vgl. *Wier, wier der fünfzehent an der schar* (W 19).

26 Diesen Mechanismus der vormodernen Literaturperformanz habe ich am Beispiel der „edelen herzen“ Gottfrieds von Straßburg dargestellt in meinem Aufsatz *How to become an „edelez herze“: Interpassivity and the art of playing the game of collectively received narratives (not only) within the Middle Ages*, in: *Continental Thought & Theory* 2/1 (2018), S. 63–90.

unwissenschaftliche Projektionen oder durch das Begrüßen von praktischer Erfahrung als wertvolle Ergänzung zu historisch verifizierbarem Wissen?

Wie auch immer die Ausdifferenzierungen inhaltlich gefüllt werden: Das Publikum ist bei mittelalterlicher Musik selbst aktiver Teil einer Performanz und steht gewissermaßen selbst mit auf der Bühne, und dies offenbar im 14. wie im 21. Jahrhundert. Für eine Horizontverschmelzung zwischen Interpret und Publikum sind dies geradezu ideale Voraussetzungen – mit methodischen Konsequenzen: Streng genommen bringt das moderne Publikum in der Regel keinen rein rezenten Horizont mit, sondern einen in welcher Weise auch immer bereits mit Mittelalterbildern durchsetzten, verschmolzenen Horizont, der zwar inhaltlich demjenigen des Interpreten unähnlich sein kann, ihm formal aber bereits sehr ähnlich ist. Das kann methodisch genutzt werden, indem der Interpret sich selbst als Teil des jeweiligen Publikums begreift, das mittelalterlichen Liedern ästhetisch in einer Gemengelage alteritärer und egalitärer Einzelaspekte begegnet. Statt die bleibende Distanz zum Mittelalter überzubetonen oder sie identitär einzuebnen, kann der Vermittlungsvorgang als solcher durchsichtig gemacht werden – mit all seinen alteritären und egalitären Aspekten, gespiegelt nicht über das Publikum (dessen Horizonte für den Interpreten nicht verfügbar sind), sondern über den Interpreten selbst. Um dabei eine Horizontverschmelzung zu ermöglichen, wäre die adäquate Rolle des Interpreten weder sein Publikum zu belehren (das ist die Tendenz bei einem akademischen Vortrag), noch sich völlig mit ihm zu identifizieren (das ist die Tendenz bei einem Mittelalter-Markt-Vortrag), sondern sich selbst und seine alteritären wie egalitären Bezüge zum musikalischen Gegenstand zur Beobachtung auszustellen und zur Horizontverschmelzung anzubieten.

Horizontverschmelzung als historische Aufführungspraxis

Bekanntlich sind die Lieder des Mönchs von Salzburg mitunter über lange Zeit tradiert und wahrscheinlich performiert worden. Fokussiert man sich nicht ausschließlich auf ‚Autoraufführungen‘ der Lieder durch den Mönch selbst und seinem zeitgenössischen Kreis von Musikern, so drängt sich hinsichtlich der hier angesetzten theoretischen Rahmung ein weiteres, grundsätzliches Egalitätsphänomen auf: Horizontverschmelzung in ihrer komplexen Form – der Interpret fungiert als Scharnier zwischen zwei Akten der Horizontverschmelzung – ist nicht nur ein Ziel rezenter Historisch informierter Aufführungspraxis, sondern auch Teil tatsächlich historischer Aufführungspraxis.

Zeugnis davon gibt etwa die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, die deutlich aus der Perspektive historischer Distanz heraus zwischen 1454 und 1469

geschrieben wurde und dennoch viele aufführungspraktische Hinweise enthält und entsprechend auf eine erneute Performanz der Lieder ausgerichtet ist.²⁷ Wenn es zu dem Lied *Das kchühorn* (W 3), das mit den Worten „untarn slaf“ beginnt, heißt, dass „untarn [...] gewonlich reden zu Salzburg [ist] vnd bedeütt so man izzet nach mittem tag vber ain stund oder zwo“ und wenn es im Lied *Ich klag dir, traut gesell* (W 8) heißt: „Ain tenor von hübscher melody als sy es gern gemacht haben darauf nicht yglicher kund vbersingen“, so bedeutet dies, dass knapp einhundert Jahre nach Entstehung der Lieder des Mönchs einerseits Wissen um Bedeutung und Aufführungspraxis verloren zu gehen droht, dieses Wissen andererseits aber attraktiv ist und als notwendiger Teil einer aktuellen Rezeption erachtet wird. Beide Aspekte treffen mutatis mutandis auch auf die heutige Interpretation der Lieder des Mönchs zu.²⁸ Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift transportiert die Lieder des Mönchs vom geistlichen Puchheimer Hof des späten 14. Jahrhunderts in die bürgerliche Stadt des 15. Jahrhunderts zu ihrem ersten historisch fassbaren Besitzer, dem Salzburger Goldschmied Peter Spörl, wie auch in den rezenten Mittelalter-Markt oder Seminarraum; und auch wenn der Weg in die Jetzt-Zeit deutlich länger ist, so ist er doch strukturell nicht ein gänzlich anderer: Ein Interpret muss sich die ihm mittlerweile fremden Lieder erst selbst aneignen, um dann sein ästhetisches Produkt einem Publikum zu präsentieren, das seinerseits einen bereits durchmischten Horizont bereitstellt. Und auch Letzteres gilt mutatis mutandis sowohl für die rezenten Rezeptionsgemeinschaften, die – unterschiedlich spezialisiert – sich mit dem Mittelalter affizieren, als auch für ein spätmittelalterliches Stadtbürgertum, das sich an einem idealisiert überzeichneten höfischen Adel der ‚Guten Alten Zeit‘ ausrichtet.

Sicherlich: Inhaltlich wissen wir über diese historischen Rezeptionsakte so wenig wie über die ‚Uraufführungen‘ der Lieder des Mönchs. Aber strukturell folgen sie demselben Schema, das auch rezente Aufführungen der Lieder des Mönchs nutzen. Unsere rezenten Aufführungen mittelalterlicher Musik müssen daher – insbesondere mit dem Alteritätsparadigma – nicht als völlig alteritär begriffen werden, sondern haben paradoxerweise gerade in der Alte-

27 „Die Vorlagen dieser Handschrift oder der Auftraggeber oder die Schreiber haben also sehr genau über die Aufführungspraxis Bescheid gewusst und sie gewissenhaft notiert [...]“. So Franz V. Spechtler, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift als Haupt-Überlieferung zum Mönch von Salzburg. Anmerkungen zu Aufzeichnungsform, Aufführungsform und zu den Beziehungen Salzburg-Prag*, in: *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.–17. Oktober 1999*, hg. v. Anton Schwob, Bern u.a.: Peter Lang 2001 (*Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, Band 52), S. 281–290: 285.

28 Dazu ausführlicher Wagner, *Praktische Aufführung mittelalterlicher Proto-Volksmusik und hermeneutische Erkenntnis* (wie Anm. 16).

rität auch unmittelbar Teil an historischen Aufführungsformen. Sie bedürfen letztlich weder der Entschuldigung, lediglich ‚Aufführungsversuche‘ oder gezielt distanzierend ‚Rekreationen‘ zu sein; sie sind in gewisser Weise selbst immer noch Teil einer historischen Aufführungspraxis.

Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum

Der seit 2014 am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg angesiedelte Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte widmet sich – in Nachfolge der 2011 gegründeten Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte – in vielfältiger Weise der Erschließung von Themen der Salzburger Musikgeschichte im Netzwerk von Quellen, Rezeption und Interpretation. Auf seiner Homepage sind Downloads und Informationen zur Salzburger Musikgeschichte, unter anderem durch Übersichten zu Archivalien und eine Linksammlung, zugänglich. Ebendort ermöglicht die Datenbank „Bibliographie zur Salzburger Musikgeschichte“ raschen Zugriff auf einschlägige Fachliteratur, während im Netzwerk „Biographisches Mosaik“ Kurzbiographien zu etlichen bedeutenden Persönlichkeiten der Salzburger Musikgeschichte des späten 19. bis 21. Jahrhunderts nachzulesen sind, deren Wirken in einschlägigen Fachlexika bisher nicht umfassend dokumentiert worden ist. Seitens des Arbeitsschwerpunktes veranstaltete Führungen vermitteln einem breiten Kreis von Interessierten Einblicke in bedeutende Schauplätze der Salzburger Musikgeschichte, das aktuelle Salzburger Musikleben sowie seine tragenden Institutionen.

Am Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte wird die in vier Bänden geplante, von Julia Hinterberger herausgegebene „Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg“ verantwortet, deren erster Band 2017 erschienen ist. Darüber hinaus verwirklicht der Arbeitsschwerpunkt themenspezifische Forschungsvorhaben, beispielsweise einen Workshop zu Heinrich Bibers Rosenkranzsonaten, der Referate mit der Interpretation ausgewählter Sonaten durch die Barockgeigerin Annegret Siedel verband, oder auch die inhaltliche Begleitung des Ausstellungskonzeptes der Universität Mozarteum zum Jubiläum der Gründung der Lehranstalt vor 175 Jahren, 1841, im Studienjahr 2016/17. Zudem werden gelegentlich Werkverträge für facheinschlägige Forschungen vergeben.

Vorträge und Ergebnisse der in losem Rhythmus veranstalteten Tagungen sind in der Reihe „Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte“ publiziert. Bisher wurden die Bände „Eberhard Preußner

(1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident“ (2011), „Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts“ (2014), „Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers“ (2015), „Those were the days‘ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre“ und „Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle“ in Druck gebracht. Im Salzburger ‚Jubiläumsjahr‘ 2016 richtete der Arbeitsschwerpunkt im Rahmen des Projektbündels „Salzburg 20.16“ das Symposion „Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute“ aus, verbunden mit einer Präsentation durch Schulklassen des integrativen musikalischen Förderprogramms „Superar“ und einem abschließenden Konzert. Auch zu dieser Veranstaltung wurde – außerhalb der institutseigenen Reihe – ein Tagungsband vorgelegt.

Eine Reihe von Veranstaltungen – sowohl Führungen, als auch Tagungen – trägt dem immanenten Schwerpunkt „W. A. Mozart in Interpretation und Forschung“ der Universität Mozarteum Salzburg Rechnung. Viele der Führungsziele finden sich, zusammen mit weiteren Hinweisen, in der Broschüre „Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte“ zu einem Kompendium zusammengefasst. Über wiederholte Kooperationen mit der Stiftung Mozarteum sowie Vorträge von Mitgliedern ihrer wissenschaftlichen Abteilungen bei Symposien des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte wurde und wird die Achse spezifischer Mozart-Kompetenz gestärkt. Auch mit der Salzburger Bachgesellschaft hat sich bereits mehrmals eine Zusammenarbeit in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten ergeben.

Veröffentlichungen der Forschungsplattform / des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte

- Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident. Dokumentation einer Ausstellung und eines Symposions an der Universität Mozarteum, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2011 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 2).
- Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 2).

- Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers, hg. v. Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2015 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 3).
- Von der Musikschule zum Konservatorium, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 4: Geschichte der Universität Mozarteum, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 10).
- „Those were the days“ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre, hg. v. Thomas Hochradner und Sarah Haslinger, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 5).
- Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle, hg. v. Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2019 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 6).

- Wege zu *Stille Nacht*. Zur Vor- und Nachgeschichte einer „einfachen Composition“, hg. v. Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2020 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 8).

- Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute. Dokumentation einer Tagung im Rahmen von „Salzburg 20.16“, für den Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Julia Lienbacher, Münster u.a.: LIT Verlag 2017 (Musikwissenschaft, Band 25).

- Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte. Museen, Archive & Bibliotheken, Sehenswürdigkeiten, Veranstaltungsorte und Spaziergänge in Salzburg, verfasst von Sarah Haslinger, Salzburg: Universität Mozarteum 2019, ²2020.

- Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition, verfasst von Karina Zybina, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2020.

HOLLITZER



www.hollitzer.at

Der Mönch von Salzburg – faszinierend und ungreifbar, wird man seinen Namen doch wohl niemals enthüllen. Wegweisend und einzigartig sind seine weltlichen und geistlichen Lieder, wertvolle Zeugnisse mittelalterlicher Musikkultur in Salzburg. Breit rezipiert wurden diese Lieder bereits zu Lebzeiten des Mönchs, aber wieder beachtet erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, nachfolgend für das Musikleben entdeckt und schließlich seit den späten 1970er-Jahren neu belebt. Drei Konzerte mit Silvan Wagner, dem Ensemble Harmonia Variabilis und der Salzburger Virgilschola gaben im Juni 2018 Einblick in die Vielfalt dieses Liedschaffens. Begleitend führte ein Symposium die Eindrücke dieser Konzerte mit Positionen der Forschung zusammen. Die aktuelle Standortbestimmung zeigt auf, wie lebendig sich ein Lieder-Corpus des 14. Jahrhunderts in die Gegenwart setzen lässt.



HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-839-8

ISSN 2617-3328