

Meister

Walter

auer der iunge icht wile dar er dem
rechten bi geste. den sultu e. so bürge
nemen dan der von künften liege.
och sol des argen iuermut nicht
dunken gut. noch uch so vruut ge

Susanne Krause

Marktklassiker der Histotainmentmusik

Die Rezeption mittelalterlicher
Liedkunst in der populären Musik-
kultur am Beispiel Walthers von der
Vogelweide „Palästinalied“

N vander vogelweide.
in alre leb ich nur wer

λογος

Marktklassiker der Histotainmentmusik

Die Rezeption mittelalterlicher Liedkunst
in der populären Musikkultur am Beispiel
Walthers von der Vogelweide „Palästinalied“

Susanne Krause

Logos Verlag Berlin



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

Dissertation, Universität Rostock, 2022

Dieses Werk ist unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) lizenziert. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



Logos Verlag Berlin GmbH 2023

ISBN 978-3-8325-5642-6

Umschlaghintergrund: Walther von der Vogelweide. - Münster, Landesarchiv
Nordrhein-Westfalen / Staatsarchiv, Msc. VII, 51 (Umfeld Jenaer Liederhandschrift)

Logos Verlag Berlin GmbH
Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10,
12681 Berlin, Germany

Tel.: +49 (0)30 / 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 / 42 85 10 92
<https://www.logos-verlag.de>

Danksagung

Eine Dissertation auszuarbeiten ist in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung. Sie wächst an diesen Hürden, genauso wie ihre Verfasserin. Sie entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern auf den Schultern von Riesen. Und so haben stets viele Menschen einen Anteil daran, dass dieses Werk schließlich vollendet wird.

Dass ich mich dieser Aufgabe überhaupt gestellt habe, verdanke ich der Inspiration durch Prof. Holznagel. Für die stetige Unterstützung bin ich Prof. Möller überaus dankbar. Und von einem produktiven Austausch durfte ich dank Robert Lug profitieren. Ein Dank gilt außerdem Prof. Sweers.

Das akademische Zuhause ist das eine, aber nichts ohne das Fundament, welches nur das eigene, selbstgewählte Heim darstellt. Ohne Freunde und Familie, die den Rücken freihalten, den Kopf zuweilen leer pustern und manche Bürden auffangen, kann so eine Arbeit nicht entstehen.

Deshalb gebührt mein größter Dank meinen Eltern, meinen engsten Freunden und einem widme ich diese Danksagung vor allem:

Meinem Mann.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorbemerkungen.....	11
1.1 Formulierung der zentralen Fragestellung	11
1.2 Mittelalterrezeption – Eine Hinführung.....	13
2. Theoriedesign: Eine Kombination verschiedener Konzepte zur Erfassung von Mittelalterrezeptionen.....	23
2.1 Diskursanalytische Erfassung	24
2.2 Mittelalterrezeption als Kulturkontaktphänomen	34
2.3 Der Ansatz der Rezeptionsästhetik	42
2.4 Zusammenfassung.....	48
3. Diskursanalyse zur Histotainmentmusik.....	53
3.1 Genealogie.....	55
3.1.1 Material der Überlieferung.....	55
3.1.2 Wissenschaftsdiskurse.....	116
3.1.3 Die historisch informierte Aufführungspraxis – Von der Theorie zur Performance	150
3.1.4 „Es werde Pop!“ – Popularisierung mittelalterlicher Musik	176
3.1.4 Fazit.....	198
3.2 Diskursive Kontexte.....	203
3.2.1 Material	203
3.2.2 Orte.....	231
3.2.3 Medien.....	237
3.3 Akteure im Diskurs.....	250
3.4 Diskursive Grenzen.....	263
3.5 Diskursanalyse – Archive.....	280
3.6 Diskursive Struktur: Zentrum und Peripherie.....	293
3.7 Diskursive Motive und Motivationen	300

3.8 Diskursives Regelwerk: Quintessenz und Tendenzen	312
3.9 Fazit	319
4. Corpusanalyse.....	325
4.1 Das Untersuchungscorpus	325
4.1.1 Auswahl und Begrenzung	325
4.1.2 Interpretatoren/Bandakteure.....	331
4.2 Analyse	340
4.2.1 Genealogie des „Palästinalieds“	340
4.2.2 Analyseparameter	347
4.2.3 Ergebnisse nach Clustern	374
4.2.4 Zusammenführung der Analyseergebnisse	464
5. Zusammenführung der Erkenntnisse und Kernthesen	501
5.1 Zusammenführung der Erkenntnisse und Nachbetrachtung	501
5.2 Zusammenfassung und Kernthesen	525
Bibliographie	533
Quellen	533
Literatur	545
Tabellen- und Abbildungsverzeichnis	568
Tabellenverzeichnis.....	568
Abbildungsverzeichnis.....	570
7. Materialsammlung.....	575

1. Vorbemerkungen

Der Anfang kommt immer zuletzt – und so soll auch die vorliegende Arbeit damit beginnen, dass zurückgeblickt wird auf den Moment, da die Untersuchung noch auszuführen war: wie sie vorbereitet, durchgeführt und zu welchem Ergebnis sie gebracht werden sollte, welche Fragen an das vorliegende Material gestellt und welche Thesen formuliert werden konnten. Es werden sich einige Vorbetrachtungen zum Thema der Mittelalterrezeption anschließen und zu den weiteren Kapiteln dieser Arbeit überleiten.

1.1 Formulierung der zentralen Fragestellung

Für die Germanisten, die sich mit mittelalterlicher Literatur beschäftigen, ist ein Umstand immer wieder ins Gedächtnis zu rufen: Mittelalterliche Lyrik wurde gesungen. Es ist eine Liedkunst. Es ist Musik. Viel zu häufig wird dieser Umstand in den wissenschaftlichen Betrachtungen der vielfältigen Lyrik mittelalterlicher Dichter nicht mitgedacht. Dabei gehört diese musikalische und performative Komponente doch untrennbar zu jedem einzelnen Lied. In der populären Musikkultur unserer Zeit gestaltet sich dieser Zugang zur mittelalterlichen Lyrik vollkommen anders: Die Dichtungen werden hier weitestgehend, man möchte sagen ausschließlich musikalisch rezipiert. Um diese Mittelaltermusik herum hat sich eine Szene, ein populärkultureller Gesellschaftskreis gebildet, in dem der Gegenstand der mittelalterlichen Liedkunst von Bands wie vom Publikum neu verhandelt wird. Hier scheint vor allem ein emotionaler Zugang zum Mittelalter stattzufinden, es geht um das Erleben, das touristische Vergnügen.

Es soll für diesen Teil der Populärkultur, für diese Mittelalterszene der Begriff des Histotainment verwendet werden. Damit wird bereits signalisiert, dass es weniger um das Mittelalter als historische Epoche oder um die Rekonstruktion der überlieferten Liedkunst als vielmehr um die Anbindung eines Mittelalterkonstruktes an die eigene Gefühlswelt geht. Weiterhin lässt sich beobachten, dass sich innerhalb dieser Histotainmentszene ein gewisses Standardrepertoire an Liedern etabliert hat, welche hier geradezu omnipräsent sind und regelrechte Hits innerhalb dieses populärkulturellen Kreises darstellen. Mit Blick auf den Umstand, dass diese Szene vor allem auf sogenannten Mittelaltermärkten ihren Anfang nahm und sich auch heute noch dort auslebt und ausformt, wird für diese Hits der Begriff des Marktklassikers ins Feld geführt.

Es stellt sich bei diesen Beobachtungen nun die Frage, warum, mit welchen Motivationen, Ansprüchen und Zielen dieser Zugang zum Mittelalter begangen wird. Es ist danach zu fragen, wie dieser gesellschaftliche Teil der Populärkultur zu fassen ist, welche

Regeln, Strukturen und Begrenzungen hier existieren und welche Tendenzen sich ausmachen lassen. Und schließlich ist von Interesse, wie sich in dieser Histotainmentszene, wie durch die hier geltenden Regeln und Strukturen, die die Histotainmentmusik bestimmen, das Mittelalter konstruiert wird. Das Erkenntnisinteresse richtet sich darauf, was von der Mittelaltermusik Eingang in diese populärkulturelle Rezeption findet, wie sich der Gegenstand der Mittelaltermusik konstituiert, was vom Mittelalter am Ende bleibt.

Um sich diesem Erkenntnisinteresse zu nähern, wird die Histotainmentszene als ein Diskurs gefasst, in welchem die populärkulturelle Rezeption mittelalterlicher Musik verhandelt wird. Zunächst muss also die Methodik ausgearbeitet werden, wie sich diesem Phänomen mit Hilfe einer Diskursanalyse genähert werden kann. Anschließend wird eine solche Diskursanalyse zur Histotainmentmusik ausgeführt, um diesen Diskurs systematisch zu beleuchten. Und schließlich wird diese Analyse des Histotainmentdiskurses anhand eines Liedbeispiels konkretisiert, die getroffenen Aussagen werden verifiziert oder gegebenenfalls korrigiert. Als Beispiel wird Walthers von der Vogelweide „Palästinalied“ gewählt, da dieses im Histotainmentdiskurs geradezu als omnipräsenter Marktklassiker gelten kann – beinahe jede Band der Histotainment-Szene hat dieses Lied bereits einmal interpretiert – und somit ein breites Spektrum des Diskurses widerspiegelt. Die Betrachtungen in dieser Arbeit beschränken sich hierbei auf den deutschen Raum. Die Corpusanalyse des „Palästinalieds“ erfolgt durch Zuhilfenahme einer Reihe von textlichen und musikalischen Parametern, anhand derer die einzelnen Interpretationsbeispiele analysiert und miteinander verglichen werden können. Als Vergleichsgröße werden ebenfalls Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis herangezogen. Gewissermaßen als Basis werden die Wissenschaftsdiskurse zur Philologie und zur Mittelaltermusik in Bezug auf das „Palästinalied“ ausgearbeitet und vorangestellt, da sich hieran erklärt, mit welcher Überlieferungslage und welchen Möglichkeiten der Rekonstruktion und Edition es der heutige Interpret zu tun hat. Dies stellt einen Bezugspunkt dazu dar, was aus dem Lied im Histotainmentdiskurs wird.

Mit diesen analytischen Betrachtungen können schließlich konkrete Aussagen darüber getroffen werden, wie unsere Gesellschaft, oder zumindest ein populärkultureller Teil dieser, das Mittelalter erinnert und welchen Zugang es zu diesem aufbaut. Es kann nachvollzogen werden, wie eine musikalisch bestimmte Szene einen ganz eigenen Diskurs zum Mittelalter erschaffen hat und bis heute weiter gestaltet. Es wird sich konkret belegen lassen, in welcher Form ein eher emotionaler Zugang zum Mittelalter stattfindet und dass es bei dieser Mittelalterrezeption letztendlich mehr um die Schaffung ei-

nes Identifikationspotentials geht als um eine wirkliche Alteritätserfahrung. Das kulturelle Gedächtnis unserer Populärkultur bewahrt weniger die historische Epoche in ihrer Überlieferung, sondern gestaltet diese vielmehr mit und hält sie lebendig. Schlussendlich lassen sich mit den Betrachtungen und Analysen dieser Arbeit also eher Aussagen über die rezipierende Gesellschaft treffen als über den rezipierten Gegenstand.

1.2 Mittelalterrezeption – Eine Hinführung

Wie in der Forschung immer wieder herausgestellt worden ist, ist der Begriff der Mittelalterrezeption nicht so unproblematisch und selbsterklärend, wie es auf den ersten Blick scheint. Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass sich der Begriff seit seiner Einführung in den mediävistischen Forschungsdiskurs zu einem großen und abstrakten Forschungsfeld entwickelt hat. Rezeption im Allgemeinen „umfaßt sowohl die Konstitution von vorgegebenem Sinn als auch die Ausbildung von potentiellen, noch nicht ausgeschöpften Sinnmöglichkeiten“¹ eines Textes oder Kunstwerks. Sie bleibt immer auf den Erwartungshorizont des jeweiligen Rezipienten bezogen und wird dann problematisch, wenn zwischen der Produktion und Darstellung eines Kunstwerkes einerseits und seiner Rezeption andererseits eine kritische Distanz besteht.² Mittelalterrezeption nun ist nach Rolf Köhn alles das, „was als neuzeitliche Beschäftigung mit dem Mittelalter angesehen werden kann und selbst Teil dieses Rezeptionsvorganges ist [...] jede Form der Vermittlung und Vergegenwärtigung des Mittelalters“.³ Doch steht hier nicht die Vermittlung der Epoche im Vordergrund, sondern es erfolgt ein Rückgriff auf einzelne Themen, Stoffe, Ereignisse oder Personen; nicht das Mittelalter wird also rezipiert, sondern Mittelalterliches.⁴

Der Epochenbegriff des Mittelalters wurde gegensätzlich konnotiert, entweder als „die leere Zwischenzeit“ oder als das „sinnerfüllte Reich der Mitte“.⁵ Die *Opinio communis*

¹Pfeiffer, Helmut: Rezeption. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Hrsg. von G. Braungart u.a. Berlin/New York 2010. S. 283–285. S. 283.

²Vgl. ebd. S. 284.

³Köhn, Rolf: Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption? In: Mittelalter-Rezeption. Bd. 4: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Hrsg. von Irene Burg, Jürgen Kühnel u.a. Göttingen 1991. S. 407–431. S. 411.

⁴Vgl. ebd. S. 411 ff.

⁵Der Terminus ‚Mittelalter‘ ist sogar als sachlich irreführend bezeichnet worden, da keine Zeit eine Zeit dazwischen sei, wie Peter von Moos referiert. Vgl. von Moos, Peter: Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a.M. 1999. S. 33–63. S. 33, 41 f.

heute ist, dass sich die Übergänge von der Antike bzw. in die Neuzeit äußerst fließend gestalteten.⁶ Eine klare Grenzziehung zwischen den Epochen ist also kaum möglich. Die Geschichte der Mittelalterrezeption begann bereits im Spätmittelalter, und eben hier wird es schwer, zwischen nachlebendem Mittelalter und beginnender neuzeitlicher Mittelalterrezeption zu unterscheiden.⁷ Die Humanisten versuchten bereits, sich von dieser Epoche abzugrenzen.⁸ Der Mittelalterbegriff selbst aber etablierte sich schließlich in der Aufklärung und negierte spätestens dort den fließenden Übergang zwischen den Epochen, da er eine Kluft zwischen Mittelalter und Moderne voraussetzte.⁹ Dies ist insofern zu verstehen, dass für die Rezeption einer Epoche eine Distanzierung von dieser notwendig wird, um ein Epochenbewusstsein beim Rezipienten gewährleisten zu können.¹⁰ Der Begriff des Mittelalters wurde also am Beginn der Moderne konzipiert, was nach Oexle genau das konstitutive Moment der Problemgeschichte darstellt.¹¹ In der Abgrenzung vom und der Hinwendung zum Mittelalter wird in der Moderne immer etwas Neuzeitliches in die rezipierte Epoche getragen und das Mittelalter somit an die Moderne gebunden. Das Mittelalter als historische Epoche ist vergangen, wir können nicht anders, als es uns zu vergegenwärtigen. Damit bleibt es aber immer nur ein relationales Konstrukt unserer Vorstellungen, Erfahrungen und unseres neuzeitlichen Wissens.¹² Es gibt somit heute nicht „das“ Mittelalter, sondern „unsere“ Mittelalter, die für jeden etwas anderes bedeuten.

⁶Vgl. ebd. S. 44.

⁷Keppler-Tasaki, Stefan; Herweg, Mathias: Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorieansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung. In: Rezeptionskulturen: 500 Jahre literarische Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur. Hrsg. von Stefan Keppler-Tasaki und Mathias Herweg. Berlin 2012. S. 1–12. S. 2.

⁸Vgl. Köhn, Rolf: Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption? S. 415.

⁹Vgl. Oexle, Otto G.: Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne. In: Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung. Hrsg. von Hans-Werner Goetz, Jörg Jarnut. Paderborn 2003. S. 227–252. S. 227 f.

¹⁰Vgl. Krohn, Rüdiger: Aufbrüche in die Vergangenheit zur Gewinnung der Zukunft. Wellen und Wandlungen der Mittelalter-Rezeption. In: Mitteilungen des deutschen Germanisten-Verbandes. Bd. 45. Bielefeld 1998. S. 134–159. S. 135.

¹¹Vgl. Oexle, Otto G.: Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne. S. 228.

¹²Vgl. Buck, Thomas, Martin: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. In: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis. Hrsg. von Thomas Martin Buck, Nicola Brauch. Münster 2011. S. 21–55. S. 27.

In den Jahrhunderten nach der mittelalterlichen Epoche, ob und wie auch immer diese nun begrenzt sein mochte, wurde und wird das Mittelalter im jeweiligen Kontext ganz verschiedenartig rezipiert:¹³

- Die Geschichte als Zeugnis eigener idealer und nationaler Größe spielte gerade bei barocken Autoren eine Rolle,
- einen stärkeren patriotischen Einschlag fand die Hinwendung zur Geschichte dann während der napoleonischen Fremdherrschaft.
- Auf der anderen Seite versuchte man sich besonders in der Aufklärung als Zeit des Fortschritts vom vernunftfernen Mittelalter abzugrenzen.
- Das ideologisch motivierte Interesse am Mittelalter als Abstammungsgeschichte und seine politische Instrumentalisierung fand dann mit der Reichsgründung 1871 einen ersten Höhepunkt. Nationale Interessen an der eigenen Vergangenheit stilisierten das Mittelalter im 19. Jahrhundert mal zur Epoche der Harmonie, mal zum nationalistischen Monument des eigenen Vaterlandes. Vor allem bei den Romantikern drückt sich eine starke Sehnsucht nach dem „Goldenen Zeitalter“ aus, welches als Ursprung der Moderne begriffen wird. Dieses wird zum einen als das utopische Gegenstück zur romantischen Gegenwart erhoben, zum anderen sehen sich die Repräsentanten der Romantik aber auch als Höhepunkt einer kontinuierlichen Entwicklung vom Mittelalter bis zur eigenen Gegenwart.
- In der neuromantischen Rezeption des 20. Jahrhunderts aber wird das Mittelalter wieder vor allem zum idyllischen Traumfluchtziel aus der als bedrohlich empfundenen Gegenwart.
- Während der NS-Zeit erfolgt ein Rückgriff auf mutmaßlich mittelalterliche und besonders nordisch-germanische Stoffe unter aggressiven ideologischen Gesichtspunkten.
- Es verwundert nicht, dass die Mittelalterrezeption nach der NS-Zeit zunächst einmal zum Erliegen kommt und erst in den 1970er Jahren mit der großen Staufer-Ausstellung und der Alternativbewegung einen neuerlichen Aufschwung erfährt. Dieser Mittelalterboom hält sich bis heute ungebrochen. Hierbei scheint

¹³Der folgende Überblick über die Geschichte der Mittelalterrezeption bezieht sich auf ein- und weiterführende Literatur, welche unter Kapitel 6.1 angegeben und zur weiterführenden Lektüre hiermit empfohlen wird.

nun jede Art der Rezeption möglich zu sein.¹⁴ Die Aufgabe in der vorliegenden Arbeit ist es nun herauszustellen, welches Mittelalterkonstrukt aus den gegenwärtigen Rezeptionen erwächst.

Mit dem Blick in die Geschichte der Mittelalterrezeption wird schlussendlich deutlich, dass sich die Art der Hinwendung zum Mittelalterlichen und die rezipierten Mittelalterbilder aus den jeweiligen zeitgenössischen Umständen und Gegenwartsinteressen ergeben, die jeweilige Gegenwart das Mittelalter immer wieder rekonstruiert, modelliert, aktualisiert und neu erfindet. Typisch Mittelalterliches gilt dabei als die einmal positive, ein anderes Mal negative Bezugsgröße für die Selbstreflexionen der Moderne:¹⁵

Das Konzept der funktionalen Aneignung des Gestern zur Überwindung der Probleme von heute verwandelte das Mittelalter zur jeweils dienlichen Projektionsfläche, auf der aktuelle Anliegen in der durchscheinenden Maske historischer Verfremdung abgehandelt werden konnten.¹⁶

Ein differenziertes Geschichtsbewusstsein ist im Allgemeinen nicht von Interesse, die Erwartungshaltung der Rezipienten richtet sich nach Althoff vielmehr auf Bedeutendes und Außergewöhnliches, eine Sinnstiftung durch Rückgriffe auf die Geschichte verführt daher häufig zur Mythenbildung.¹⁷ Oexle unterscheidet bei der modernen¹⁸ Mittelalterrezeption zwei grundsätzliche Arten des Bezugs zum Mittelalter und spricht

¹⁴Nach Schnell dominieren in der gegenwärtigen öffentlichen Meinung die Negativklischees vom Mittelalter. Vgl. Schnell, Rüdiger: Alterität der Neuzeit: Versuch eines Perspektivenwechsels. In: *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*. Hrsg. von Manuel Braun. Göttingen 2013. S. 41–94. S. 43. Dies bleibt für den Historienmentdiskurs zu prüfen. Zudem bezeichnet er die Attraktionen der Mittelalterrezeption als Modeerscheinung Vgl. ebd. S. 43 f., was die These über das Vorherrschen der negativen Mittelalterbilder in der gegenwärtigen Rezeption zunächst einmal nicht belegt. Der Verweis darauf, dass diese Attraktionen nichts mit der realhistorischen Epoche zu tun haben, kann wiederum die These, diese seien nur eine Modeerscheinung, nicht beweisen, vielmehr spricht sein Hinweis auf die gleichbleibenden Assoziationen der Studierenden zwischen 1970 und 2010 gegen eben diese These.

¹⁵Vgl. Kuchenbuch, Ludolf: Mediävalismus und Okzidentalistik. Die erinnerungskulturellen Funktionen des Mittelalters und das Epochenprofil des christlich-feudalen Okzidents. In: *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Hrsg. von Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch. Stuttgart 2004. S. 490–505. S. 491.

¹⁶Krohn, Rüdiger: *Aufbrüche in die Vergangenheit zur Gewinnung der Zukunft*. S. 150. Siehe hierzu auch: Lowenthal, David: *The past is a foreign country*. Cambridge 2003.

¹⁷Vgl. Althoff, Gerhard: Sinnstiftung und Instrumentalisierung: Zugriffe auf das Mittelalter. Eine Einleitung. In: *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*. Hrsg. von Gerd Althoff. Darmstadt 1992. S. 1–6, 165–168. S. 2 f.

¹⁸Im Folgenden ist mit „modern“ lediglich der neuzeitliche bzw. gegenwärtige Aspekt zur Unterscheidung vom Mittelalterlichen gemeint.

hierbei vom "entzweiten Mittelalter": Zum einen ist es ihm zufolge der Gegenbegriff zum modernen Fortschritt, das rückschrittliche Mittelalter, das es zu überwinden gilt, zum anderen ist es das bewunderte und sehnsuchtsvoll betrachtete Andere, eine Welt der Einfachheit, des Genusses und der Ursprünglichkeit, die der eigenen Welt gegenübersteht.¹⁹ Indem sich die neue epochale Erfahrung der Neuzeit im Zeichen des Fortschritts vom Mittelalter in seinem Anderssein als eigene Epoche abgrenzt, ergibt sich die Frage nach dem Verhältnis von Fortschritt und Mittelalter: Gilt die Überwindung des Mittelalters als Fortschritt, oder gilt der Fortschritt der Moderne, gemessen am Mittelalter, als Unglück?²⁰

Diese entgegengesetzten Haltungen durchziehen die gesamte Geschichte der Mittelalterrezeption, mal kommt die Verurteilung des Mittelalters, mal die Identifikation mit dieser Epoche stärker zum Ausdruck. Und diese grundsätzliche Ambivalenz des Mittelalters als das Eigene und das positive oder negative Gegenbild aus der Perspektive des modernen Rezipienten bildet immer wieder die Grundlage der verschiedenen Motivationen für seine Hinwendung zum Mittelalterlichen. Identitätsstiftend kann das Mittelalter dann wirken, wenn es als Ursprung, als eigene Wurzel begriffen wird, identitätsstiftend wirkt aber auch die Differenzerfahrung; durch die Abgrenzung zum Anderen erkennt man das Eigene, das dabei als gut oder schlecht empfunden werden kann.²¹ Der Rückgriff auf die Geschichte dient somit der Orientierung und Identitätsfindung durch eine Kontinuitäts- oder Abgrenzungserfahrung und Anbindung an eine Tradition oder durch einen Bruch, eine bewusste Abgrenzung von der als nun fremd empfundenen anderen

¹⁹Vgl. Oexle, Otto Gerhard: Das entzweite Mittelalter. In: Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter. Hrsg. von Gerd Althoff. Darmstadt 1992. S. 7–28, 168–177. S. 7–11. Hierbei zeichnet sich wiederum ab, dass Schnells Konstatierung einer vor allem negativen Mittelalterrezeption für die gegenwärtigen Rezeptionsformen zu prüfen bleibt.

²⁰Vgl. ebd. S. 23. Es ist hierbei darauf hinzuweisen, dass diese Alterität des Mittelalters als das positiv oder negativ besetzte Andere lediglich nach seinem Niederschlag in den Rezeptionsformen zu untersuchen ist. Für die Mediävistik ist das Alteritätskonzept einer wissenschaftlichen und ausdifferenzierten Betrachtung der realhistorischen Epoche vielmehr im Wege. Nach Brauch ist der Alteritätsbegriff für die Mediävistik ein historisch-deskriptiver, der zur Pauschalisierung neigt, stets verneint, ohne selbst zu erhellen, eine Grenze zwischen Mittelalter und Moderne durch seine Oppositionsstruktur konstruiert und der Gefahr einer Verabsolutierung unterliegt. Vgl. Braun, Manuel: Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie. Kritik und Korrektiv. In: Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität. Hrsg. von Manuel Braun. Göttingen 2013. S. 7–40. S. 21 ff. Auch nach Schnell verhindert das Alteritätskonzept eine differenzierte Betrachtung und das Erkennen der Interdependenzen beider Epochen. Schnell, Rüdiger: Alterität der Neuzeit. S. 71. Er weist mit allem Nachdruck darauf hin, dass das Mittelalter nicht nur ein bloßer Vorläufer der Moderne sei. Vgl. ebd. S. 91.

²¹Zur Alterität des Mittelalters in seiner Rezeption siehe die weiterführende Literatur, welche in Kapitel 6.1 an entsprechender Stelle aufgeführt wird.

Welt. In der modernen Geschichtskultur wird Vergangenheit somit geradezu privatisiert, indem sie als die Reproduktion eigener Identität, als in die Vergangenheit projizierte Gegenwart wahrgenommen wird.²²

Die Mittelalterbilder, die bei der Rezeption zum Tragen kommen, haben also einen instrumentalen Charakter, durch die Betrachtung der Mittelalterrezeptionen lassen sich nämlich weniger Aussagen über die historische Epoche als vielmehr Angaben über den Rezipienten bzw. die rezipierende Gesellschaft tätigen. Der Rezeptionsforscher untersucht somit nicht die Welt, sondern den Beobachter der Welt, er versucht herauszufinden, wie und warum diese Epoche auf- und umgearbeitet wird und ob dies symptomatisch für eine Mentalitätsveränderung in der rezipierenden Gesellschaft ist.²³ Nach Eco, der das Modell der philologischen Rekonstruktion von dem der gebrauchtorientierten Reparatur grundlegend unterscheidet, stellen die Überbleibsel des Mittelalters Räume dar, in die man etwas hineinfüllt, das nie grundverschieden von dem sein kann, was sie einst enthielten.²⁴ Für ihn gilt:

Zu sagen, welcher der zehn Arten von Mittelalter wir uns heute wieder annähern, heißt zu sagen, wer wir sind und was wir wollen: ob wir uns bloß amüsieren, ob wir verstehen wollen oder ob wir uns, ohne zu verstehen, dem Spiel irgendeiner Restauration zur Verfügung stellen.²⁵

Müller unterscheidet vier Grundformen einer Mittelalterrezeption: 1. die produktive, 2. die reproduktive, 3. die wissenschaftliche und 4. die politisch-ideologische Rezeption.²⁶ Hierunter sind Rezeptionsweisen zu verstehen, bei denen mittelalterliche Stoffe

²²Vgl. Buck, Thomas Martin: Zwischen Primär- und Sekundärmittelalter. Annäherungen an eine ebenso nahe wie ferne Epoche. In: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis. Hrsg. von Thomas Martin Buck, Nicola Brauch. Münster 2011. S. 57–72. S. 63 f.

²³Vgl. Hoffmann, Erwin: Mittelalterfeste in der Gegenwart. Die Vermarktung des Mittelalters im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung. Stuttgart 2005. S. 212 f.

²⁴Vgl. Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene. 4. Aufl. München 1995. S. 117.

²⁵Ebd. S. 123.

²⁶Vgl. Müller, Ulrich: Formen der Mittelalter-Rezeption Teil II. Einleitung. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986. S. 507–510. S. 508. Müller bezieht sich hierbei auf die Unterteilung nach Reinhard Döhl in produktive und reproduktive Mittelalterrezeption. Döhl, Reinhard: Mittelalterrezeption im Rundfunk. Exkurs über reproduktive und produktive Rezeption. In: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposiums. „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“. Hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller. Göppingen 1982. S. 261–280. Siehe auch: Kreutziger-Herr, Annette: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit. Köln 2003.

entsprechend 1. schöpferisch zu einem neuen Werk, 2. hinsichtlich ihrer mittelalterlichen Lebenswelt rekonstruiert, 3. mit Hilfe wissenschaftlicher Methoden möglichst historisch korrekt rekonstruiert oder 4. mehr oder minder für politische Zwecke verwandt werden. Diese Unterteilung ist jedoch problematisch, da eine Vermischung dieser Grundformen möglich ist und sich Übergänge von einer Rezeptionsart in eine andere häufig sehr fließend gestalten. Eine produktive Rezeption kann also gleichfalls politisch-ideologisch sein, ebenfalls eine reproduktive Rezeption, die zusätzlich noch den wissenschaftlichen Standards ihrer Zeit entsprechen kann etc. Der wichtigere Punkt aber ist der, dass Müller explizit darauf hinweist, dass zwischen einer wissenschaftlichen Bestandsaufnahme und einer qualitativen, ästhetischen Bewertung unterschieden werden muss – Kriterien wie „richtig“ und „falsch“ können nur bei der wissenschaftlichen und reproduktiven Rezeption angewandt werden.²⁷ Nach Müller ist außerdem bei der produktiven Mittelalterrezeption nicht in erster Linie nach dem Verhältnis des Werks zu seiner Quelle zu fragen, sondern das neu entstandene Werk hinsichtlich seines eigenen Entstehungskontexts zu betrachten.²⁸ Ein Vergleich zur historisch möglichst genauen Rekonstruktion sollte aber dennoch getätigt werden, da auf diese Weise schöpferisch-ästhetische Qualitäten des Werks sowie vorgenommene Aktualisierungen und Kompetenzen seines Schöpfers deutlicher zu Tage treten. Es darf nur nicht nach „richtig“ oder „falsch“ geurteilt werden.

Kühnel schlägt hierzu noch die Unterscheidung der populären von der produktiven und wissenschaftlichen Mittelalterrezeption vor.²⁹ Dies erscheint insofern einleuchtend, dass ein aus mittelalterlichen Stoffen produktiv geschaffenes Werk nicht automatisch Popularität erlangen muss, rekonstruierende Formen der Mittelalterrezeption andererseits aber auch nicht vom Erlangen einer gewissen Popularität ausgeschlossen sind. Diese Unterscheidung findet aber somit auf einer anderen Ebene statt, als sie Müller vornimmt: Bei Müller geht es um die Qualität der Rezeption als rekonstruierend oder frei schaffend, bei Kühnel um die Resonanz des aus der Rezeption entstandenen Produkts bzw. dessen Unterhaltungswert. Popularität ist hiernach also besser als ein zusätzliches Merkmal, das der produktiven wie wissenschaftlichen Rezeption zu- oder

²⁷Vgl. Müller, Ulrich: Formen der Mittelalter-Rezeption Teil II. S. 508 f.

²⁸Vgl. ebd. S. 508.

²⁹Vgl. Kühnel, Jürgen: Produktive Mittelalter-Rezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Mittelalter-Rezeption Bd. 4: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Hrsg. von Irene Burg, Jürgen Kühnel u.a. Göppingen 1991. S. 433–467. S. 433 ff.

abgesprochen werden kann, zu bezeichnen.³⁰ Die reproduktive Rezeption ist nach Kühnel nun nur ein Sonderfall der produktiven Rezeption, die politisch-ideologische Rezeption scheint er³¹ Sicherlich können die Grenzen zwischen diesen Rekonstruktionsformen populäre unzulässig, da, wie oben bereits angesprochen, auch rekonstruierende wie produktive Rezeptionsformen mit Sicherheit eine politische Färbung besitzen können. Eine Trennung der reproduktiven von der produktiven Rezeption, wie sie eben auch Müller vornimmt, ist wiederum wichtig, da diese von entscheidenden Unterschieden bezüglich der Motivation für eben die jeweilige Rezeptionsform zeugen.

In Anbetracht der Kritikpunkte, die gegen beide Typologisierungsmodelle ins Feld geführt werden können, scheint die Entwicklung einer eigenen Typologie zur Unterscheidung der Rezeptionsformen geboten: Grundlegend kann zwischen einer neu schaffenden (produktiven) und einer rekonstruierenden Rezeption mittelalterlicher Elemente unterschieden werden. Eine klare Grenzziehung wird aber kaum möglich sein. Die Merkmale „populär“ und „politisch-ideologisch“ sind hierbei Qualitätsmerkmale bzw. Zwecke der Rezeptionsprodukte, die in unterschiedlichen Abstufungen beiden Rezeptionsformen, je nachdem, zugesprochen werden können. „Wissenschaftlich“ und „reproduktiv“ hingegen kann lediglich die rekonstruierende Mittelalterrezeption sein, dies in unterschiedlichen Abstufungen.

Das Modell nimmt also die in Tabelle 1 gezeigte Form an. Die populäre Mittelalterrezeption ließe sich demnach wie in Tabelle 2 ausdifferenzieren.

Für die produktive und populäre Rezeption konstatiert Kühnel weiterhin,³² dass Stoffe und Motive einen direkten oder auch nur indirekten Bezug auf die mittelalterliche Überlieferung nehmen können, diese aber mit einer aktuellen und neuen Bedeutung füllen. Dabei wird punktuell und selektiv verfahren, wobei meist Gegensatzpaare wie harmonisch vs. grausam, national vs. universell oder christlich vs. heidnisch Kriterien dieser Selektion bilden. Der farbenprächtige mittelalterliche Stoff wird dann sozusagen auf ein Schwarz-Weiß-Bild reduziert und enthistorisiert. Diese Ambivalenz des Mittelalters als Welt der Einfachheit, Harmonie, Naturverbundenheit, der unbeschwerten,

³⁰Popularität ist als Eigenschaft somit auch getrennt von der Populärkultur zu sehen. Bei Ersterer handelt es sich um eine Eigenschaft, die einen Unterhaltungswert und eine breite Wirksamkeit anspricht, bei Letzterer um eine Kultur, die das Ziel der Popularität in den Vordergrund stellt. Während rekonstruierende wie produktive Rezeptionsformen populär werden können, sind jedoch nur produktive Rezeptionsformen in die Populärkultur zu verorten. Eine genauere Definition erfolgt an späterer Stelle in Kapitel 3/Teil A.

³¹Vgl. Kühnel, Jürgen: Produktive Mittelalter-Rezeption. S. 435 f.

³²Vgl. ebd. S. 438 ff.

lustigen Feste, der Magie usw. gegenüber einer grausamen, barbarischen, finsternen und rückständigen Welt wird nirgends so deutlich ausgestaltet wie in der produktiven und populären Mittelalterrezeption. Speziell die „Verdummung“ der mittelalterlichen Welt als finster und rückständig stellt nach Wolf einen schleichenden Prozess dar, der schon im 15. Jahrhundert seinen Anfang nahm, indem das mittelalterliche Wissen der breiten Bevölkerung zugänglich gemacht werden sollte und zu diesem Zwecke vereinfacht wurde.³³ Irrtümer wie das Klischee, dass man sich im Mittelalter die Welt als Scheibe dachte, fanden dadurch schrittweise Eingang in das neuzeitliche Bild vom mittelalterlichen Wissensstand und halten sich bis heute hartnäckig in der Mittelalterrezeption der Populärkultur.

Tabelle 1: Übersicht Kategorisierung produktive und rekonstruierende Mittelalterrezeption aus Sicht der Verfasserin

Produktive Mittelalterrezeption <--[MA]--> Rekonstruierende Mittelalterrezeption	
↑ _____ ↑	
<i>Fakultative Eigenschaften</i> populär politisch-ideologisch	<i>Fakultative Eigenschaften</i> populär politisch-ideologisch
<i>Niemals</i> reproduktiv wissenschaftlich	<i>Obligatorische Eigenschaften (in Abstufung)</i> reproduktiv wissenschaftlich

Tabelle 2: Übersicht Kategorisierung populäre Mittelalterrezeption aus Sicht der Verfasserin

Populäre Mittelalterrezeption	
<i>Entweder</i> reproduktiv Wissenschaftlich/-rekonstruierend	<i>Oder</i> produktiv
<i>Fakultativ Eigenschaft</i> politisch-ideologisch	

³³Vgl. Wolf, Jürgen: Die Moderne erfindet sich ihr Mittelalter – oder wie aus der „mittelalterlichen Erdkugel“ eine „neuzeitliche Erdscheibe“ wurde. Stuttgart 2004. S. 39 f.

1.2 Mittelalterrezeption – Eine Hinführung

In der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus auf der populären Mittelalterrezeption, die produktiv wie rekonstruierend sein kann. Zusätzlich kann die produktive oder rekonstruierende populäre Mittelalterrezeption reproduktive und politisch-ideologische Merkmale aufweisen; handelt es sich um eine rekonstruierende, populäre Rezeptionsform, kann diese sogar wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werden. Wie sich die musikalische Mittelalterrezeption in der populären Kultur gestaltet, mit welchen stilistischen Mitteln, Strategien und Zielen mittelalterliche Lyrik bearbeitet wird, soll im Folgenden für den Histotainmentdiskurs untersucht werden. Zunächst muss zur Erfassung dieser Form der Mittelalterrezeption jedoch ein geeignetes Theoriedesign entwickelt werden.

2. Theoriedesign: Eine Kombination verschiedener Konzepte zur Erfassung von Mittelalterrezeptionen

In diesem Kapitel wird das Theoriedesign entfaltet, auf das sich die vorliegende Untersuchung stützt. Dabei werden die theoretischen Konzepte hinsichtlich ihrer Nutzbarkeit modifiziert. Die einführende und weiterführende Literatur wird hierzu in den entsprechenden Abschnitten der Bibliographie aufgeführt. Ziel dieses Kapitels zum Theoriedesign ist es, die theoretische Untermauerung der Analysen zu erarbeiten, eine systematische Erfassung der fokussierten Aspekte zu ermöglichen und die detaillierteren Ausführungen vorzubereiten. Alle hier diskutierten theoretischen Ansätze dienen dabei also als Werkzeug, das überlieferte und rezipierende Material hinsichtlich des Erkenntnisinteresses zu erfassen. Es wird dezidiert keine vollständige Diskussion der verschiedenen Methodiken und keine erschöpfende Einbettung in ihren Forschungsdiskurs vorgenommen. In dieser Arbeit geht es vielmehr darum, die für das vorliegende Untersuchungscorpus relevanten Versatzstücke der einzelnen Ansätze herauszuarbeiten und nutzbar zu machen.

Im Allgemeinen geht es dabei um Formen der Mittelalterrezeption und im Besonderen um den Gegenstand der Mittelaltermusik. Diese kann in ihren verschiedenen Ausformungen grob in zwei für diese Arbeit relevante Bereiche, die jedoch nicht völlig unabhängig voneinander sind, unterteilt werden: Dies ist zum einen der wissenschaftliche Diskurs zur Mittelaltermusik, der die wissenschaftliche und rekonstruierende Rezeption unter sich fasst, zum anderen ist dies der populäre Diskurs, der produktive und unterhaltende Mittelalterrezeptionen versammelt. Der Gegenstand der Mittelaltermusik wird also in den verschiedenen Wissensdiskursen betrachtet, wobei sich allein schon die theoretische Erfassung auf verschiedene Wissenschaftsdiskurse gründet, da Konzepte verschiedener Disziplinen nutzbar gemacht werden. Doch eben und vor allem auch die Überführung der Mittelaltermusik von wissenschaftlichen Diskursen in einen populären Diskurs ist hier von Interesse, wobei sich die Frage stellt, was überführt wird, worauf sich die Rezeptionen gründen und welchen Transformationen sie dabei unterliegen. An dieser Stelle treten zwei unterschiedliche Kulturen miteinander in Kontakt, die wissenschaftliche mit der populären ebenso, wie unsere Kultur der Gegenwart mit der historischen Mittelalterkultur zusammentrifft. Somit interessieren im Folgenden auch transkulturelle Prozesse, die eine musikalische Mittelalterrezeption in den einzelnen Diskursen maßgeblich, aber voraussichtlich auf verschiedene Art und Weise beeinflussen.

Die einzelnen Konzepte werden im Folgenden beschrieben, wobei das grundlegende Konzept, der Ansatz der Diskursanalyse, vorangestellt und dann mit Überlegungen

2.1 Diskursanalytische Erfassung

zum diachronen und synchronen Kulturkontakt kombiniert wird. Die Konzepte zu Exotismus und Rezeptionsästhetik, die vor allem für die Feinanalyse der Marktklassiker relevant sind, erweitern schließlich das theoretische Fundament. Die Konzepte werden hier nicht bis ins letzte Detail erläutert, sondern der Fokus richtet sich darauf, wie sie als Werkzeug für das Vorhaben dieser Arbeit nutzbar sind.

Die Szene, die handelnde und rezipierende Gesellschaft als eine diskursive Gemeinschaft, den Gegenstand der Histotainmentmusik als Diskursgegenstand zu begreifen, eröffnet eine Reihe von Möglichkeiten: Zum einen kann gezeigt werden, dass sich die Bandakteure wissentlich durch die Art und Weise ihrer Interpretationen in einen Diskurs einschreiben, der nach eigenen, musikindustriellen Regeln spielt. Die systematische Beleuchtung der diskursiven Parameter macht es zum anderen möglich, diese populärkulturelle Gesellschaft, die sich der Histotainmentmusik widmet, in sich zu fassen, systematisch zu untersuchen und in ihrer Funktionsweise, ihrem Regelwerk zu erkennen. Damit können Rückschlüsse darauf gewonnen werden, was aus dem Gegenstand der Mittelaltermusik in dieser populärkulturellen Gesellschaft wird, wie sich der Gegenstand hier aus welchen Gründen und zu welchem Zweck konstituiert. Mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz rückt die kreative Schaffenskraft des im Diskurs handelnden Subjekts auf Ebene der einzelnen Interpretation, also am konkreten Beispiel, in den Blick. Regeln und Funktionsweise des Diskurses können somit exemplifiziert, und es kann aufgezeigt werden, wie sich der Diskursgegenstand Histotainmentmusik gestaltet. Der Aspekt des Kulturkontaktes spielt hierfür eine besondere Rolle, da sowohl synchrone Berührungspunkte einen Einfluss auf die rezeptionsästhetische Leistung des Bandakteurs haben und sich beispielsweise in Form von Exotismen auf der Liedebene niederschlagen. Doch auch als diachrones Kulturkontaktphänomen ist eine Beeinflussung des Diskurses anzunehmen, da hiermit der Zugang der populärkulturellen Gesellschaft zur historischen Epoche des Mittelalters in den Fokus rückt. Es stellt sich die Frage, was von der Mittelaltermusik überhaupt im diskursiven Gegenstand der Histotainmentmusik bleibt.

Um die Analyse des Histotainmentdiskurses sowie die Analyse des Untersuchungskorpus angemessen vorzubereiten, muss also im Folgenden erläutert werden, was von den einzelnen theoretischen Ansätzen Eingang in die Methodik dieser Arbeit findet.

2.1 Diskursanalytische Erfassung

Zur systematischen Erfassung der Musik im Histotainmentdiskurs, zu ihrer Charakterisierung und zum Verständnis darüber, welches Mittelalterkonstrukt hier zugrunde

liegt, finden in diesem Projekt Ansätze der Foucault'schen Diskursanalyse in modifizierter Form Anwendung. Wie dieses Konzept aufgebaut und in welcher Form es in der vorliegenden Arbeit nutzbar zu machen ist, wird im Folgenden beschrieben. Grundannahme dabei ist, dass die Histotainmentszene als ein eigener Diskurs zum Mittelalter und im Speziellen zur Mittelaltermusik zu fassen ist, was vor allem mit den diskursanalytischen Beschreibungen in Kapitel 3.2 genauer ausgeführt und belegt werden soll. In der vorliegenden Arbeit bleibt die Diskursanalyse nicht auf ihre ursprüngliche Bedeutung als Untersuchung von regelbestimmten Äußerungs-zusammenhängen und der Konstitution von Äußerungsfolgen beschränkt, sondern wird im Foucault'schen Sinne auf andere Gegenstände übertragen.³⁴ Zudem werden die sozialen Praktiken und Institutionen, aber darüber hinausgehend auch die Funktionen des sprechenden Subjekts in der Gesellschaft genauer in Augenschein genommen. Das grundlegende poststrukturalistische Konzept der Diskurstheorie nach Foucault vermischt sich mit wissenssoziologischen und historischen Analysetechniken der Diskurstheorie. Durch die Kombination der Foucault'schen Diskursanalyse mit weiteren Ansätzen der historischen und soziologischen Diskursanalyse³⁵, wie sie im Folgenden vorgenommen wird, kann ein stärkerer Fokus auf das Subjekt gelegt werden,³⁶ und eben hieraus entsteht ein für diese Arbeit speziell zugeschnittenes Konzept.

Der Foucault'sche Diskursbegriff ist nur schwer zu bestimmen, da Foucault diesen nie positiv definiert, sondern in einem stetig fortgeführten Denkprozess vor allem sagt, was er nicht ist. Wie Frank bereits formuliert hat, ist Foucaults Diskurstheorie ein *concept in progress* mit einem offenen, experimentellen Charakter, das zum Weiterdenken

³⁴Fohrmann, Jürgen: Diskurstheorie(n). In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller. Bd. 1. Berlin/New York 1997. S. 372–374. S. 372.

³⁵Weiterführende Literatur hierzu wird an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1 aufgelistet. Im Folgenden können nur einige grundlegende Ausführungen zur Diskurstheorie wiedergegeben werden, ein stärkerer Fokus wird sich auf die Modifizierung des Konzepts für das vorliegende Projekt richten.

³⁶Die Rolle des Subjektes im Diskurs ist in der Forschung nicht unumstritten: Foucault forderte ursprünglich die Auflösung des Subjektes im Diskurs, wogegen sich andere diskursanalytische Ansätze jedoch begründet erwehren, wie bspw. unten mit Keller, Marx und Frings referiert wird. Dass das Subjekt im Diskurs der Histotainmentmusik wieder stärker in den Blick rücken muss, wird somit im Folgenden genauer erläutert.

berechtigt. Hinsichtlich der häufig geäußerten Kritiken am Foucault'schen Diskursbegriff³⁷ bleibt im Endeffekt auch nichts anderes übrig, als eine speziell für das eigene Vorhaben zugeschnittene Diskursanalyse auszuarbeiten. In dem Versuch, den Begriff auf seine Kernbedeutung einzugrenzen, kann definiert werden, dass der Diskurs alles das ist, was gesagt werden kann, und ob dies unter den Regeln, die der Diskurs selbst bestimmt und die gleichsam den Diskurs bestimmen, wahr ist.³⁸ Diskurse sind mithin als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.³⁹ Diskurse bilden Einheiten, die durch das Handeln der diskursiven Gemeinschaft und durch diskursive Formationsregeln strukturiert und gestaltet werden und sich relational zu anderen diskursiven Einheiten verhalten.⁴⁰ Bandakteure und ihr Publikum stellen hiernach also die diskursive Gemeinschaft dar, die über den Gegenstand Histotainmentmusik verhandelt, indem sie diese gestalten, praktizieren und darüber reden. Damit wird die Histotainmentmusik als diskursive Einheit in ein Verhältnis gesetzt

³⁷Siehe hierzu u.a.: Baberowski, Jörg: Der Sinn der Geschichte: Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault. München 2005. Graf, Rüdger: Diskursanalyse und radikale Interpretation. Davidsonianische Überlegungen zu Grenzen und Transformationen historischer Diskurse. In: Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen. Hrsg. von Franz X. Eder. Wiesbaden 2006. S. 71–89. Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a.M. 2003. Vasilache, Andreas: Interkulturelles Verstehen nach Gadamer und Foucault. Frankfurt a.M. 2003. Graf gibt zu bedenken, dass die Genealogie, die Veränderungen diskursiver Formationen in ihrer Ursache und Art und Weise nicht erfassbar sind, solange die Äußerungen des Subjekts nur als Instantiierungen abstrakter Diskursstrukturen begriffen werden (S. 75 ff.). Zudem gestaltet sich die Eingrenzung des Diskurses schwierig, wenn diese nicht auf Grundlage eines gemeinsamen Referenzobjektes, Argumentationsstils oder durch ein gemeinsames Thema, sondern nur durch die Regularität der Verteilung der Aussagen im Raum entsteht (S. 77). Er stellt sich hierbei die Frage, wie es verschiedene Diskurse geben kann, wenn für die einzelne Aussage nicht gesagt werden kann, ob sie zum Diskurs gehört. Auch Vasilache kritisiert, dass die Regeln eines Diskurses a priori als wahr gelten müssen, damit sie regelhafte Aussagen produzieren können (S. 74).

³⁸Vgl. Baberowski, Jörg: Der Sinn der Geschichte. S. 196 f.

³⁹Vgl. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2009. S. 92.

⁴⁰Nach Foucault bilden Diskurse Einheiten, wobei danach zu fragen ist, wie sich diese abgrenzen, welchen Gesetzen sie gehorchen, welche Teilmengen sich herausbilden. Vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1981. S. 40 ff. Es müssen die Bedingungen der Existenz einer dem Diskurs eigenen Aussage (wobei diese nicht ausschließlich sprachlich zu verstehen ist) und ihrer Korrelationen mit anderen Aussagen bestimmt werden. „In dem Fall, wo man in einer bestimmten Zahl von Aussagen ein ähnliches System der Streuung beschreiben könnte, in dem Fall, in dem man bei den Objekten, den Typen der Äußerung, den Begriffen, den thematischen Entscheidungen eine Regelmäßigkeit (eine Ordnung, Korrelationen, Positionen und Abläufe, Transformationen) definieren könnte, wird man übereinstimmend sagen, daß man es mit einer *diskursiven Formation* zu tun hat“. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. S. 58. Aussagen als Bestandteile des Diskurses sind hierbei durch denselben begrenzt und „eingebettet in bestimmte Zusammenhänge, die ihre soziale und institutionelle Umgebung, das sprechende Subjekt, die weitere Organisation von Aussagen sowie die diskursiven Strategien betreffen“. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. S. 71.

zur mittelalterlichen Musiküberlieferung, zu deren historischen Rekonstruktionsversuchen und anderen populärkulturellen Genres der Musikindustrie.

Die Formationsregeln stellen hierbei die Bedingungen dar, nach denen die Elemente des Diskurses angeordnet sind.⁴¹ Mit der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik sollen sich also bestimmte Strategien feststellen lassen, mit denen die Produzenten wie die Rezipienten die Histotainmentmusik konstituieren, nach außen abgrenzen und nach innen strukturieren.⁴² Über den diskursiven Gegenstand muss dabei stets neu verhandelt werden, je nachdem, was sich durch das handelnde Subjekt einerseits, im Laufe der diskursiven Genese andererseits als wahr und praktikabel durchsetzt. Was ständig wiederholt wird, immer wieder als gut, erfolgreich, unterhaltsam oder kommerziell einträglich empfunden wird – oder ähnlichen Motivationen und Zwecken der Musikproduktion im Histotainmentdiskurs entspricht –, konstituiert sich nach und nach zu einem Ordnungsschema, basierend auf einem über die Zeit gewachsenen festem Archiv.⁴³ Hiermit kommt es zur Entstehung eines diskursiven Zentrums, in welchem sich ein im Diskurs omnipräsentes Repertoire – die sogenannten Marktklassiker – verfestigt, wie noch zu zeigen sein wird.

Vasilache weist darauf hin, dass bei der Foucault'schen Diskursanalyse keine Unterscheidung zwischen Vorurteilen und objektiv-legitimen Vorannahmen möglich sei, da der Analysierende immer auch selbst in den Diskurs eingebunden sei.⁴⁴ Doch ist es

⁴¹Vgl. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. S. 68.

⁴² In „Die Ordnung des Diskurses“ beschreibt Foucault die Prozeduren, mit denen die Produktion des Diskurses in der Gesellschaft „kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert“ wird: Externe Ausschließungssysteme wie Verbote, Grenzziehungen und der Wille zur Wahrheit stützen sich auf eine institutionelle Basis, sind aber durch die grundsätzliche Wandelbarkeit und Transformation der Praktiken nicht statisch. Mit Hilfe interner Prozeduren wie dem Kommentar, der Autorfunktion und der Kategorisierung nach Disziplinen üben Diskurse selbst eine Kontrolle ihrer Inhalte aus. Dies sind Prinzipien der Klassifikation, Anordnung und Verteilung. Die Regelmäßigkeit des Diskurses ist hierbei keine universelle oder objektive, sie geht aber über einen reinen Unterdrückungsmechanismus hinaus, da auch dem Diskurs zuwiderlaufende Aussagen in selbigen eingebunden werden und die als wahr anerkannten Aussagen bekräftigen können. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Erw. Ausg. 12. Aufl. Frankfurt a.M. 2012. S. 11. Vgl. auch Vasilache, Andreas: Interkulturelles Verstehen nach Gadamer und Foucault. S. 46, 49.

⁴³Mit Sarasin heißt es: Mit der Diskursanalyse können Wiederholungen von ähnlichen Aussagen, also Aussagefolgen, in ihrer Gleichförmigkeit als Ordnungsschemata dokumentiert werden. Vgl. Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. S. 34 f. Hierdurch wird ein Archiv konstruiert, in dem „die in den Texten einer diskursiven Tradition gespeicherten und im Verhältnis zu allen denkbaren Sätzen über einen Gegenstand faktisch immer ‚seltenen‘ Aussagemöglichkeiten, welche eine bestimmte aktuelle (Wieder-)Aussageweise legitimiert“, festgehalten sind. Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. S. 35.

⁴⁴Vgl. Vasilache, Andreas: Interkulturelles Verstehen nach Gadamer und Foucault. S. 50.

auch vielmehr im Sinne Foucaults zu erkennen, warum gewisse Werte innerhalb eines Diskurses als normativ gelten. Das hier konstruierte Mittelalter muss also nicht „wahr“ oder historisch korrekt sein, sondern nur innerhalb des Histotainmentdiskurses anerkannt werden. Für die Konstruktion einer ganz eigenen Mittelaltermusik im Speziellen aber auch einer Mittelalterimagination im Allgemeinen in der populären Musikkultur, welche nichts mit einer realhistorischen Rekonstruktion der mittelalterlichen Epoche und Musik zu tun hat, ist dies also von besonderer Bedeutung.

Diskurse produzieren also auf ihre Weise Wissen und eine ihnen eigene Wirklichkeit. Es gibt in ihnen keine Möglichkeit, hinter die Diskurse zu gelangen: Die Wirklichkeit ist immer nur subjektiv erfahrbar, und das, was Gesellschaften wie Individuen als Wissen und Wirklichkeit akzeptieren, ist immer kulturell vermittelt und diskursiv konstituiert.⁴⁵ Hassemer erinnert daran, dass das Mittelalter der Populärkultur als kulturelles Konstrukt auf Vorstellungsbildern basiert, die sich selbst wiederum auf Vorstellungsbildern gründen und vor allem durch Massenmedien eine Verbreitung finden, wodurch eine eigene, fikionalisierte Hyperrealität des Mittelalters entsteht.⁴⁶ Das Mittelalter ist hier auf Grund diskursiver Praktiken der populären Szenekultur ganz neu entstanden, indem ein dieser Szene eigenes Wissen über das Mittelalter unter bestimmten diskursiven Regeln produziert wird. Wie diese Regeln für die Musik dieser Szene aussehen, wodurch diese Musik mittelalterlich wirken soll, was hier also Mittelaltermusik heißt, wird durch die Feinanalyse der Interpretationen des „Palästinalieds“ an späterer Stelle ausdifferenziert.

Das Regelsystem, mittels dessen sich die Histotainmentmusik des Diskurses konstituiert, begründet sich unter anderem auf Stilmitteln, Motiven, Bildern, der Instrumentenwahl, performativen Strategien und allen weiteren Normen und Konventionen, Kunstgriffen und Bearbeitungsweisen der Bands dieses Diskurses. Um in der Feinanalyse dieses System erläutern zu können, muss ein angemessener Oberbegriff für die Einzелеlemente des Regelkomplexes gefunden werden. Im Folgenden wird hierfür der Begriff des Diskurssymbols gewählt. Nach Fleischer sind dies jene Diskurselemente, die nur für die Subkultur gelten, auf die sie sich beziehen, und von der ihre Bedeutung

⁴⁵Vgl. Landwehr, Achim. Historische Diskursanalyse. S. 91.

⁴⁶Vgl. Hassemer, Simon Maria: Das Mittelalter der Populärkultur. In: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis. Hrsg. von Thomas Martin Buck, Nicola Brauch. Münster 2011. S. 129–140. S. 136.

geprägt wird.⁴⁷ Nach Fleischer sind Diskurssymbole oberflächlich variabel und sozusagen je nach Mode aktualisierbar und erst über die Zeit generiert sich ein fester Kernbestandteil heraus.⁴⁸ Je älter das Symbol im Diskurs ist, desto festgefügt ist dieses nach Fleischer, das heißt, der stabile Kernbereich überlagert mehr und mehr den variablen Aktualitätsbereich.⁴⁹ Für den Diskurs der Histotainmentmusik ist anzunehmen, dass die einzelnen Diskurssymbole wie beispielsweise ein fester Rhythmus, die Anpassung an aktuelle Hörgewohnheiten und eine gewisse Eingängigkeit – wie noch genauer auszuführen ist – sozusagen an der Oberfläche je nach Mode variabel und aktualisierbar bleiben, wohingegen sich der Kernbereich verfestigt und stärker begrenzt hat. Es ist anzunehmen, dass sich der Konnotationsbereich der Diskurssymbole nach den einzelnen Subgenres oder sogar nach den stilistischen Ausprägungen einzelner Bands der Szene richtet, wodurch eine gewisse Heterogenität des Diskurses und fließende Übergänge gewährleistet werden. So kann beispielsweise durch ihr Instrumentarium und ihre Kleidung eine aus dem Goth-Genre geprägte Band vielleicht das Symbol der Romantisierung bedienen, eine aus dem Folk geprägte Band eine Naturverbundenheit usw.

In der Foucault'schen Diskurstheorie sind weiterhin die innerdiskursiven und die interdiskursiven Relationen, Brüche, Überschneidungen, Verbindungen und Transformationen zu analysieren.⁵⁰ Dies ist eine logische Konsequenz aus der Tatsache, dass Diskurse, wie der Histotainmentdiskurs, eine ihnen eigene Wirklichkeit produzieren, hier also ein eigenes Mittelalterbild, welches sich beispielsweise mit den historischen Rekonstruktionsversuchen anderer Diskurse wie der Forschung oder der historisch rekonstruierenden Aufführungspraxis zwangsläufig in Relation setzen muss. Es geht hierbei

⁴⁷Vgl. Fleischer, Michael: Stereotype und Normative aus der Perspektive der Systemtheorie. In: Mechanismen kultureller Entwicklung. Skizzen zur Evolution von Sprache und Kultur. Hrsg. von Walter A. Koch. Bochum 1996. S. 23–58. S. 31.

⁴⁸Vgl. ebd. S. 31 ff.: Fleischer stellt für Diskurssymbole drei miteinander vernetzte Systembereiche heraus, die er mit dem stabilen Kernbereich, dem variableren Aktualitätsbereich und dem individuellen Konnotationsbereich benennt. Der erste Bereich sorgt für die Verankerung des Symbols im jeweiligen Diskurs, der zweite Bereich ist für die jeweilige Semantisierung des Symbols im Diskurs verantwortlich, und der dritte Bereich garantiert die Abhängigkeit des Diskurssymbols von der jeweiligen natürlichen Sprache der einzelnen Diskursteilnehmer. Alle drei Bereiche sind gleichzeitig, aber in unterschiedlicher Wirkungsweise im Diskurssymbol vorhanden, beeinflussen sich gegenseitig und bestimmen die Bedeutung des Diskurssymbols für den Diskursteilnehmer, wodurch eine Abgrenzung nach außen möglich wird.

⁴⁹Vgl. ebd. S. 32.

⁵⁰Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. S. 34.

vor allem darum zu erfahren, unter welchen Umständen, Bedingungen, Voraussetzungen und nach welchen Regeln die Dinge geäußert, praktiziert, geordnet und wahrgenommen werden.⁵¹

Mit Graf ist hierzu festzuhalten, dass gerade dadurch, dass über die diskursiven Regeln eher indirekt verhandelt wird, eine Veränderlichkeit des Diskurses über die Zeit seiner Entwicklung anzunehmen ist.⁵² In der vorliegenden Arbeit richtet sich das Vorhaben zwar auf die Charakterisierung der Histotainmentszene als diskursive Formation und die Konstitution eines hier ganz eigenen Mittelalterbildes und einer eigenen Mittelaltermusik. Doch darf also die Heterogenität dieses Diskurses dabei nicht ignoriert werden. Es ist wichtig herauszustellen, wo es Berührungspunkte und wo es Abgrenzungen zwischen der populären Musikkultur, der historisch informierten Aufführungspraxis und dem musikwissenschaftlichen Mittelalterdiskurs gibt. Zudem müssen die Grenzen der Variabilität herausgestellt werden: Wo ist es noch möglich, vom diskursiven Regelkomplex abzuweichen, und wann führt dies zu einem Ausschluss aus dem Diskurs? Die im Forschungsdiskurs bereits ausführlichen Betrachtungen zur Rezeptionsgeschichte des Mittelalters sind dabei im Hinterkopf zu behalten, gerade aber die Anfänge des Histotainmentdiskurses sind hierzu noch einmal in den Blick zu nehmen, um herauszustellen, welche Regeln und Mittelaltersignale, welche Motive hier bereits begründet liegen, wo aber auch anderes im Laufe der diskursiven Entwicklung wieder verschwunden sein mag.

Schließlich ist hervorzuheben, dass das im Diskurs akzeptierte Argumentations-repertoire sowie die Sprecherpositionen, wie Vasilache betont,⁵³ lokal und temporal durch den Diskurs begrenzt sind. Das Subjekt muss sich, um innerhalb eines Diskurses ange-

⁵¹ Konersmann, Ralf: Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults *l'ordre du discours*. In: Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Erw. Ausg. Frankfurt am Main 1991. S. 51–91. S. 83 f.

⁵² Graf ergänzt, dass es innerhalb eines Diskurses immer Hintergrundannahmen gibt, aus deren Schnittmenge sich die zentralen Annahmen, die von den meisten Diskursteilnehmern geteilt werden, ergeben, welche die Identität des Diskurses konstituieren. Vgl. im Folgenden: Graf, Rüdiger: Diskursanalyse und radikale Interpretation. S. 83 ff. In diesem Zusammenhang ist es nach Graf wichtig, die Identität des Diskurses nicht hinsichtlich der Grundannahmen festzulegen, die einer bestimmten Fragestellung folgen, da der Diskurszusammenhang in diesem Falle konstruiert wäre. Vielmehr eröffnet der Verzicht auf eine externe Begrenzung des Diskurses dem Analysierenden die Möglichkeit, dem heterogenen, fluiden und diffusen Charakter des Diskurses in verschiedenen Medien und Quellen nachzugehen. Für die analytische Betrachtung stellt sich somit die Frage, ob man den Diskurs als statische Formation möglichst genau zu beschreiben sucht oder ob die Struktur seiner Begrenzung und ihre Veränderlichkeit in den Fokus gerückt werden soll.

⁵³ Vasilache, Andreas: Interkulturelles Verstehen nach Gadamer und Foucault. S. 46.

messen agieren zu können und um gehört zu werden, den Regeln des Diskurses unterordnen.⁵⁴ Der Bandakteur wird in seiner musikalischen Tätigkeit somit in der diskursiven Ordnung der Histotainmentwelt sozialisiert – er schafft sich seine Möglichkeiten nicht völlig neu.⁵⁵ Seine Wahrnehmungen und Erfahrungen sind somit durch den Histotainmentdiskurs organisiert: Für ihn klingt ein reich instrumentiertes und aktualisiertes Lied besser, erzielt ein eingängig konzipiertes Lied eine höhere Wirkmächtigkeit. Allerdings ist der Bandakteur dem Diskurs nicht vollkommen ausgeliefert, denn die Interrelationen mit anderen Diskursen, die Prägung und Beeinflussung aus verschiedenen musikalischen Strömungen beispielsweise ermöglichen es dem Produzenten der Histotainmentmusik, sich immer wieder neu zu positionieren, und bereichern sein kreatives Schaffen im Diskurs.⁵⁶

Keller weist auf den Umstand hin, dass sich das Subjekt im Diskurs selbst positionieren kann, indem es sich entweder dem Handlungsangebot des Diskurses unterordnet oder die Rolle des diskursführenden Sprechers übernimmt, zur Erzeugung und Verbreitung diskursiver Bedeutungen also aktiv und direkt beiträgt.⁵⁷ Besonders interessant dürfte es im Folgenden sein herauszustellen, welche Bands und Ensembles gewissermaßen als Diskursführer, also als besonders diskursprägend gewirkt haben oder noch wirken.

Mit Frings und Marx ist die leitende Frage einer Diskursanalyse die nach der sozialen Beschaffenheit der Situation, „in der es für ausreichend viele Akteure rational war, die Sprachhandlung zu wählen, die in der Interaktion schließlich zur Institutionalisierung dieser Redeweise führte“, sowie die Frage nach der Beschaffenheit der Diskurse, „be-

⁵⁴Vgl. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. S. 73.

⁵⁵Vgl. ebd. S. 93.

⁵⁶Vgl. ebd. S. 93 f.

⁵⁷Vgl. Keller, Reiner: Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung. In: Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen. Hrsg. von Franz X. Eder. Wiesbaden 2006. S. 51–70. S. 59 f. Keller nimmt hier die Rolle des Subjekts im Diskurs mit seinem wissenssoziologischen Ansatz einer Diskursanalyse genauer in den Fokus. Nach ihm bieten Diskurse nicht nur „normative Regeln für die (formale) Art und Weise der Aussageproduktion“ und „Signifikationsregeln für die diskursive Konstitution der Bedeutung von Phänomenen“, sondern stellen ebenfalls „Handlungsressourcen (Akteurspotenziale) und materiale Ressourcen (Dispositive) für die Erzeugung und Verbreitung von Bedeutungen“ bereit. Das Subjekt kann sich hierbei im Diskurs auf verschiedene Weise positionieren, indem es die Rolle des legitimen Sprechers übernimmt oder dem Identitätsangebot des Diskurses nachkommt und somit entweder die Sprecher- oder die Subjektposition handlungstheoretisch realisiert. Mit diesem Ansatz der wissenssoziologischen Diskursanalyse wird die Konstitution von diskursiv erzeugten Wissensfeldern durch Praktiken, Akteure, Dispositive und die diskursive Strukturierung von Aussagen und Ordnungen der Welt untersucht. Vgl. ebd. S. 62 f.

griffen als soziale Regeln des Sprachhandelns, [...] die es für Akteure rational erscheinen ließ, sich bei ihrem Sprechen an ihnen zu orientieren“.⁵⁸ Hinsichtlich der Formationsregeln heißt dies, danach zu fragen, warum sich bestimmte Diskurssymbole in einem bestimmten Kontext durchgesetzt haben und warum sie so aussehen, wie sie aussehen. Dadurch gelangt der Analysierende über eine bloße Deskription der Aussagen hinaus und macht sie erklärbar.

Die diskursanalytische Untersuchung ist hiernach also zusätzlich handlungstheoretisch zu fundieren, indem der objektiv gegebene Kontext⁵⁹ beschrieben und in seiner Einflussnahme auf den Bandakteur erläutert werden muss.⁶⁰ Ökonomische Ressourcen, soziale Erwartungen der Umgebung, kulturelle Wahrnehmungs- und Deutungsmuster des Histotainmentdiskurses sind hierbei also in den Blick zu nehmen, da diese Kontexte einen Einfluss auf die Histotainmentmusik ausüben. Es muss darüber hinaus formuliert werden, welche unter den vom Akteur wahrgenommenen Bedingungen dieser warum als notwendig oder sinnvoll erachtet. Dies bedeutet nichts anderes, als dass die immer wiederkehrenden (sprachlichen) Handlungen durch die diskursiven Regeln gewissermaßen erzwungen werden, diese den Diskurs in seiner Regelmäßigkeit aber gleichzeitig konstituieren. Für die Histotainmentmusik heißt das, dass der Kontext, also beispielsweise ökonomische Gründe und die Erwartungshaltung des Publikums, Institutionen wie der Musikmarkt oder Veranstalter, aber auch die Motivationen für eine Neuinterpretation mittelalterlicher Lyrik die Regeln bestimmen, nach denen diese Interpretationen angefertigt werden und ihre mittelaltertümliche Wirkung erlangen.

⁵⁸Frings, Andreas, Johannes Marx: Wenn Diskurse baden gehen. Eine handlungstheoretische Fundierung der Diskursanalyse. In: Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen. Hrsg. von Franz X. Eder. Wiesbaden 2006. S. 91–114. S. 109.

⁵⁹Hierbei ist es problematisch, zwischen außerdiskursivem und diskursivem Kontext zu trennen, wie es u.a. Maset formuliert. Vgl. Maset, Michael: Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung. Frankfurt a.M. 2002. S. 128. Doch auch Foucault selbst unterscheidet in seinen Werken zwischen diskursiven und nichtdiskursiven Praktiken, was dann auch schon von Baberowski kritisiert wurde. Vgl. Baberowski, Jörg. Der Sinn der Geschichte. S. 202. Bspw. wirkt der Veranstaltungsort auf die Atmosphäre des Events ein und ist objektiv gegeben, doch in den meisten Fällen speziell für den Veranstaltungszweck, bspw. einen Mittelaltermarkt, ausgewählt worden. Auch die Publikumserwartungen sind bereits in den meisten Fällen durch die Erfahrungen, die mit der Szene gemacht wurden, vorgeprägt. Letztlich sind sogar ökonomische Ressourcen durch die Veranstaltungsart vorbestimmt, da bspw. in der Mittelaltermarktszene zwischen kommerziellen und eher um historische Rekonstruktion bemühten Veranstaltungen unterschieden werden muss. Damit ist der Kontext in den meisten Punkten zumindest teilweise diskursiv konstituiert.

⁶⁰Vgl. im Folgenden: Frings, Andreas, Johannes Marx: Wenn Diskurse baden gehen. S. 94 ff. Auch Landwehr fordert bei der Aufschlüsselung der Analyseschritte seiner historischen Diskurstheorie die Kontextanalyse. Vgl. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. S. 105.

Der Gegenstand des Diskurses, also das in dieser Szene geltende Mittelalterkonstrukt, funktioniert mit Franks Worten nach dem Muster einer selbsterfüllenden Prophezeiung.⁶¹ Die Konventionen, auf die sich diese Art der musikalischen Mittelalterrezeption gründet, halten sich selbst am Leben: Das Publikum dieser Szene erwartet ein bestimmtes Mittelalterbild und eine bestimmte Art der „Mittelaltermusik“. Nach diesen Erwartungen richtet sich die stilistische Bearbeitung der mittelalterlichen Lyrik. Und dadurch, dass sich dies immer wieder wiederholt, wird es auch immer wieder aufs Neue erwartet, um als Teil des Diskurses anerkannt zu werden. Auf diese Weise bildet sich ein relativ stabiler Diskurs heraus, der eine eigene Wirklichkeit erschafft. Die Publikumserwartung ist hierbei eine Strategie der Diskurskontrolle, ebenso wie es ökonomische Gründe sein können. Auswirkungen auf die Regelung und Begrenzung des Diskurses kann aber auch das Ziel haben, eine größtmögliche Massenwirksamkeit zu erreichen, ein emotionales Erlebnis zu bezwecken oder einfach möglichst viel Unterhaltung zu bieten.

Keller spricht hierbei von Phänomenen dritter Art und fasst darunter kollektive Phänomene als nicht intendierte Folge vieler, für sich genommen irrelevanter Einzelhandlungen, die zusammen durch ihre Gleichförmigkeit zu einer Konsequenz führen, die vom Einzelnen eben nicht angestrebt wurde.⁶² Mit der sogenannten *invisible-hand*-Theorie sollen nach Keller nun die Prozesse, die zu Phänomenen dritter Art führen, sichtbar gemacht werden.⁶³ Hierzu müssen die Motive, Intentionen, Ziele oder Überzeugungen, die den Handlungen der an der Erzeugung des Phänomens beteiligten Akteure zugrunde liegen, dargestellt werden. Für die diskursanalytische Betrachtung der Histotainmentmusik heißt dies erstens, den Kontext der Szene und die Prozeduren der Kontrolle und Begrenzung des Diskurses zu erläutern. Zweitens muss der Prozess plausibel nachvollziehbar gemacht werden, wie aus der Vielzahl der individuellen Handlungen die zu erklärende Struktur entstand. Für den Diskurs der Histotainmentmusik ist also nach den Interdiskursen und der Genealogie zu fragen. Drittens muss die durch diese Handlung hervorgebrachte Struktur selbst dargestellt werden, hinsichtlich des Histotainmentdiskurses ist hierbei der Regelkomplex, nach dem sich der Gegenstand der Histotainmentmusik konstituiert, zu erläutern.

⁶¹Vgl. Frank, Michael, C.: Diskurs, Diskontinuität und historisches Apriori. Michel Foucaults „Die Ordnung der Dinge“, „Archäologie des Wissens“ und „Die Ordnung des Diskurses“. In: Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Hrsg. von Julia Reuter, Alexandra Karentzos. Wiesbaden 2012. S. 39–50. S. 41.

⁶²Vgl. Keller, Rudi: Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache. 2. Aufl. Tübingen 1994. S. 86 f.

⁶³Vgl. ebd. S. 95.

Hiernach ist das Subjekt auf Grund des Kontextes und der verschiedenen Strategien der Diskurskontrolle dazu angehalten, die Formationsregeln des Diskurses in seinem Handeln zu befolgen bzw. diese nur begrenzt zu variieren, wodurch sich der Diskurs als solcher konstituiert. Das Subjekt scheint sich tatsächlich, wie Foucault postuliert, im Diskurs aufzulösen. Doch im Falle des Histotainmentdiskurses lassen sich mit den Bands nicht nur eindeutig handelnde Subjekte im Diskurs identifizieren, es ist auch anzunehmen, dass diese ganz bewusst nach den Regeln des Diskurses handeln, um ihre Interpretationen dem Histotainmentdiskurs zuordnen zu können. Das Handeln der Bands ist somit mindestens in demselben Maße durch den Diskurs vorbestimmt, wie es selbst durch die bewusste Aktualisierung, Modifizierung oder Stärkung der diskursiven Regeln zur Gestaltung des Diskurses beiträgt. Das Subjekt als handelnder Akteur kann somit nicht völlig aus dem Blickfeld der diskursanalytischen Betrachtung fallen. Hinsichtlich der sogenannten Phänomene dritter Art kann für den Histotainmentdiskurs folglich davon ausgegangen werden, dass die Handlungen, die zum Phänomen, also zur Konstituierung des Diskurses der Histotainmentmusik beitragen, gar nicht so un-intendiert sind. Im ersten Schritt der *invisible-hand*-Theorie, wie in der diskursanalytischen Betrachtung muss somit eine Hinterfragung der Motive der Diskursteilnehmer und vor allem der handelnden Subjekte, also der Bands, belegen, dass die Einordnung ihrer Musik in den Diskurs bewusst angestrebt wurde. Die Frage, ob die Bands als handelnde Akteure im Diskurs die Befolgung der Formationsregeln selbst reflektieren, ist für die Positionierung des Subjektes im Diskurs wichtig. Es ist zu untersuchen, wie maßgeblich die Band an der Gestaltung der Histotainmentmusik bewusst mitwirkt oder inwieweit sie in ihrer musikalischen Produktion eher vom Diskurs geprägt ist. Mit der diskursanalytischen Betrachtung und vor allem mit der Feinanalyse der Marktklassiker wird diesen Aspekten im Folgenden nachgegangen.

2.2 Mittelalterrezeption als Kulturkontaktphänomen

Kulturkontaktphänomene spielen für die mittelalterliche Musik und ihre Rezeption eine große Rolle, vor allem Fremdheitseinflüsse, Exotismen, Vermischungen und Übersetzungen prägen zumindest die gegenwärtige Musik des Histotainmentdiskurses. Die verschiedenen Kulturkontaktphänomene, die sich ins Feld führen lassen, wirken maßgeblich auf die Qualität einer populären Interpretation mittelalterlicher Lyrik ein.

Dies betrifft sowohl synchrone Kontakte der europäischen mittelalterlichen Musikkultur mit anderen mittelalterlichen Musikkulturen⁶⁴ als auch den diachronen Kontakt dieser mit der Musikkultur der Gegenwart.

Hierbei muss vom allgemeinen, großen und äußerst differenten Kulturbegriff auf die Musikkultur des Mittelalters abstrahiert werden. Der Blick der vorliegenden Arbeit richtet sich dabei vor allem auf die Kultur des deutschen Sprachraums und für die Gegenwart vor allem auf die Populärkultur des deutschen Raums. Der Begriff der Populärkultur umfasst den Bereich der Überschneidung von Volkskultur, Massenkultur und Subkulturen, wobei die Frage, ob der Rezipient auf die Produktionsflut einer Kulturindustrie aktiv und kritisch einwirken kann, strittig ist.⁶⁵

Das Mittelalter stellt für den heutigen Rezipienten zwar in Anbindung an Tradition und historische Kontinuität seine eigene Geschichte dar – die Suche nach den eigenen Wurzeln, nach Identität ist ein bedeutender Motivationsfaktor für die Hinwendung zum Mittelalter⁶⁶ –, doch ist die mittelalterliche Kultur dem modernen Betrachter auf Grund der historischen Distanz auch fremd geworden. Die Musik des Histotainmentdiskurses

⁶⁴Die Problematik um den Kulturbegriff soll hier nicht weiter ausgeführt werden. Vielmehr steht das Verständnis des Begriffes im Vordergrund des folgenden Abschnitts. Weiterführende Literatur zur Begriffsproblematik findet sich an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1. Die mittelalterliche Kultur kann hierbei bspw. genauer spezifiziert werden nach vier Bereichen des europäischen Mittelalters: lateineuropäische, islamische, byzantinische und jüdische Kultur, deren wichtigstes Unterscheidungskriterium sich nach religiös-weltanschaulichen Aspekten richtet. Vgl.: Kugler, Hartmut: Romanisch-Germanischer Literaturtransfer. In: *Hybride Kulturen im mittelalterlichen Europa. Vorträge und Workshops einer internationalen Frühlingsschule*. Hrsg. von Michael Bogolte, Bernd Schneidmüller. Berlin 2010. S. 195–214. *Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik*. Bd. 16. „Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter“ S. 195. Dies ist allerdings nur eine Variante der Möglichkeit zu differenzieren. Und auch dann sind diese Kulturen in sich keineswegs homogen und lassen sich wiederum in Kulturen einteilen, die grundsätzlich, wenn auch nicht unproblematisch, voneinander durch die verschiedenen Volkssprachen unterscheidbar sind.

⁶⁵Vgl. Mayer, Ruth: Populärkultur. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart 1998. S. 610–611. S. 432. Die Rezeptionen der Interpretationen und Rekonstruktionen mittelalterlicher Überlieferung durch ein Publikum sollen in der vorliegenden Arbeit jedoch aus Gründen der Eingrenzung in diesem Sinne nicht ausführlicher untersucht werden.

⁶⁶Vgl. Fast, Susan: Days of Future Passed: rock, pop, and the yearning for the Middle Ages. In: *Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*. Hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Dorothea Redepenning. Kiel 2000. S. 35–56. S. 39 f. Zu den Motivationen für eine Hinwendung zum Mittelalter in der populären Rezeption mittelalterlicher Musik siehe Punkt 3/Teil B.

scheint hierbei mitten in die von Gruber postulierte Polarität zwischen aus dem Kulturerbe Schöpfendem und dem auf Grund des stetigen Wandels akzentuierenden Neuen einzuordnen zu sein.⁶⁷

Nach dem Kulturbegriff von Peter⁶⁸ ist diese als eine sinn- und gemeinschaftsstiftende Instanz zu definieren, die Menschen mit gleichen Werten und Mentalität miteinander verbindet, was sich prinzipiell gut mit der Erfassung der Histotainmentgemeinschaft als diskursive Gemeinschaft vereinbaren lässt. Ihre Realität wird dabei ebenso durch eine kognitive Ebene gefiltert, also durch angesammeltes Wissen und ein kulturelles Gedächtnis strukturiert, wie durch emotionale Reaktionen und durch Motivationen, also Ideale, Ziele und Loyalitäten. In der akademischen Kultur der Gegenwart wird hierbei versucht, die Weltanschauung vor allem auf Wissen zu begründen, wohingegen anzunehmen ist, dass in der Populärkultur ein stärker durch Affekte bestimmter Filter angesetzt wird.⁶⁹ Die sinnstiftende Funktion einer Kultur besteht hierbei vor allem aus

⁶⁷Vgl. Gruber, Gernot: „Europäische Identität“ – mit und ohne Musik. Zur aktuellen Diskussion. In: Musik und kulturelle Identität. Bd. 1. Hrsg. von Detlef Altenburg, Rainer Bayreuther. Weimar 2004. S. 58–69. S. 61.

⁶⁸In der Forschung gibt es eine große Anzahl an Vorschlägen zur Definition von „Kultur“. Siehe hierzu die aufgeführte Literatur an entsprechender Stelle unter Kapitel 6.1. Dass sich im Folgenden der Fokus auf Peters Kulturbegriff richtet, liegt daran, dass sich dieser in Hinblick auf die Histotainmentmusik besonders zu eignen scheint. Zum Folgenden siehe daher: Peter, Anton: Spannungsfeld „Kulturen im Veränderungsprozess“. In: Inkulturation zwischen Tradition und Modernität. Kontexte – Begriffe – Modelle. Hrsg. von Fritz Frei. Freiburg/Schweiz 2000. S. 235–254. Peter beschreibt Kultur als die Strategie der Menschen zur Lebensbewältigung, deren innerster Kern seine Weltanschauung ausmacht und die Mentalität einer Gruppe oder eines Volkes konstituiert.

⁶⁹Nach Peter verleiht nun die Tiefenstruktur, also Überzeugungen, Antriebe und Werte, einer Kultur Stabilität, während sich die Oberflächenstruktur, also die Formen, die das zum Ausdruck bringen, leichter ändert. Es stellt sich hiernach die Frage, ob das, was am Mittelalter heute als fremd empfunden wird, lediglich die Oberflächenebene unserer Kultur betrifft oder ob sich auch die Tiefenstruktur vom Mittelalter bis heute so weit gewandelt hat, dass die mittelalterliche Kultur im eigentlichen Sinne nicht mehr unsere eigene Kultur sein kann. Da die Musikkultur ein affektiv besetztes und eher folkloristisches Gebiet ist, kann diese sicherlich eher in die Oberflächenstruktur verortet werden. Diese Frage wird wahrscheinlich nicht eindeutig zu beantworten sein, soll hiermit aber zur Diskussion gestellt werden. Es wird sich nicht bestreiten lassen, dass unsere Kultur selbstverständlich durch ihre Geschichte geprägt wurde und sogenannten typisch abendländischen oder westlichen Werten und Denkmustern unterliegt. Vor allem christlich-moralische Werte scheinen hierbei maßgeblich gewirkt zu haben und zumindest teilweise noch zu wirken. Doch vollzogen sich seit dem Mittelalter naturgemäß Wandlungen in der Mentalität bis hin zur modernen Gesellschaft. Ob die mittelalterliche Kultur als Teil der eigenen Kultur oder als das überwundene Andere begriffen wird, muss letzten Endes sicherlich jeder für sich entscheiden. Die Alterität des Mittelalters in der gegenwärtigen Rezeption findet aber hierin sicherlich ihre Begründung. Für den Kontext der vorliegenden Arbeit ist indes von größerer Relevanz, welche tatsächlichen und welche scheinbar mittelalterlichen Aspekte in den In-

der Innenperspektive und stellt den Motivationsfaktor für den sich der Kultur zugehörig Fühlenden dar.⁷⁰ Dies wird umso deutlicher, wenn sich der enge diskursive Rahmen des Histotainmentdiskurses vor Augen geführt wird: Die Mitglieder der diskursiven Gemeinschaft dürften einen ganz eigenen Zugang zu ihrer Mittelalter-“Wahrheit“ haben und dabei werden ebenso realhistorische Aspekte der Überlieferung außer Acht gelassen, wie andere emotionale, fiktionale und sinnstiftende Aspekte hervorgehoben werden. Wenn eine Kultur einer Gesellschaft das Gefühl von Zusammengehörigkeit und Orientierung verleiht,⁷¹ wird die Hinwendung zum Mittelalter aus dem Bedürfnis nach klarer sozialer Ordnung, Orientierung und Identitätsstiftung nachvollziehbar. Hierbei spielt es nur eine zweitrangige Rolle, ob die mittelalterliche Kultur dabei als die eigene Wurzel begriffen wird oder die Differenz Erfahrung, die Abgrenzung zum Mittelalterlichen als das Andere, deutlich werden lassen, wer man ist. Die Alterität des Mittelalters scheint in jedem Fall für die eigene Identitätsfindung ein prägender Orientierungspunkt zu sein. Das Mittelalter stellt zur sich ständig wandelnden und als komplex empfundenen Gegenwart einen scheinbar einfachen, klaren und festgefügt Gegenpol dar.

Zu fragen ist hier nach der Repräsentation des Eigenen bzw. des Fremden und nach den Asymmetrien in diesem Verhältnis.⁷² Für das Rezeptionsphänomen der Histotainmentmusik ist herauszuarbeiten, ob die mittelalterliche Musikkultur hier wirklich noch Teil unserer gegenwärtigen Kultur ist und wie die mittelalterliche Musik in die populäre

terpretationen der mittelalterlichen Überlieferung Anwendung finden. Für die Musikkultur des Mittelalters und ihre Erscheinung in der gegenwärtigen Populärkultur soll somit durch die Analyse der Interpretationen die Frage nach der Wahrnehmung des Mittelalters in der populären Mittelalterrezeption geklärt werden. Es wird sich hierbei herausstellen, welches Mittelalter in unserer Musikkultur weiterlebt und ob sich darunter noch tatsächlich Mittelalterliches findet oder dieses schon vollkommen modern überformt wurde.

⁷⁰Vgl. weiterhin: Peter, Anton: Spannungsfeld „Kulturen im Veränderungsprozess“.

⁷¹Vor allem Kulturen wie die westeuropäische, die Fortschritt und Innovation hoch bewerten, unterliegen nach Peter wie auch komplexe und heterogene Großgesellschaften einem kulturellen Wandel zumindest auf der Oberflächenebene relativ leicht. Doch hat jeder Wandel an der Oberfläche irgendwann Einfluss auf die tiefenstrukturellen Grundüberzeugungen in einer Kultur, das Gefühl vom inneren Zusammenhang und von der Orientierung in der Gesellschaft geht dann verloren, die eigene Identität wird bedroht. Vor allem in multikulturellen Gesellschaften, dem Produkt von Modernität und Globalisierung, ist dieses Phänomen häufig beobachtbar. Die Hinwendung zu einer als einfacher strukturiert empfundenen Kultur, wie der des fiktionalisierten Mittelalters, in dem es für den Rezipienten klare Orientierungspunkte geben mag, kann hierin motiviert sein.

⁷²Vgl. Ackermann, Andreas: Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In: Handbuch der Kulturwissenschaften Bd. 3. Hrsg. von Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen. Stuttgart 2004. S. 139–154. S. 141.

Musikkultur der Gegenwart Eingang findet. Im Folgenden muss also mit der diskursanalytischen Beschreibung des Histotainmentdiskurses und der Feinanalyse der Marktklassiker der Frage nachgegangen werden, ob das mittelalterliche überlieferte Werk, also Textvarianten und Melodienotationen nur noch eine „tote Hülle“ darstellen oder ob realhistorische mittelalterliche Aspekte noch eine Rolle in den populären Interpretationen spielen. Zu unterscheiden ist, ob eine moderne, aktualisierte Überformung des mittelalterlichen Stoffes stattfindet, dieser für den modernen Hörer übersetzt wird oder sich realhistorische Aspekte mittelalterlicher Liedkunst mit Elementen der modernen Musikkultur vermischen.

Darüber hinaus stellt sich auch die Frage, ob die als fremd empfundenen Aspekte der mittelalterlichen Kultur ein Konstrukt sind, also durch eine absichtliche und absolute Verfremdung als solche wahrgenommen werden, oder ob vielmehr die Aspekte der mittelalterlichen Kultur, die als Teil der eigenen Kultur und der eigenen Geschichte angesehen werden, ein solches Konstrukt darstellen, also nur durch eine Aktualisierung oder moderne Überformung als etwas Eigenes empfunden werden können. Die Art und Weise, in der man dabei das Andere konstruiert, ist die Art und Weise, in der man sich selbst spiegelt, denn das absolut Fremde ist nicht gegeben, es ist gemacht.⁷³ Ob das Mittelalter nun als das Eigene oder Fremde begriffen wird, spielt insofern eine nachgeordnete Rolle, weil das Mittelalterbild, welches in der Rezeption Anwendung findet, in jedem Fall etwas über den Rezipienten und sein Selbstverständnis aussagt.

Ebenso wie der diachrone Kulturkontakt spielt auch das Phänomen des synchronen Kulturkontaktes für die Mittelalterrezeption und speziell für die Histotainmentmusik eine wichtige Rolle. In Bezug auf dieses Phänomen ist an dieser Stelle bereits hervorzuheben, dass ein wichtiger Grund für den exotistischen Charakter der Histotainmentmusik, der später noch eingehender erläutert wird, in der Annahme der Bands liegt, dass sich schon die mittelalterlichen Kulturen in einem Austauschverhältnis befanden: „Musik ist von alters her weltweit durch transkulturellen Austausch bestimmt gewesen. [...] eine weltweite Wanderung von Melodien, Rhythmen, Zusammenklängen, Musikinstrumenten und Konzepten.“⁷⁴ Nach Kugler gestalteten sich Kulturtransferprozesse im Mittelalter zwar unter anderen Bedingungen als denen der Neuzeit, waren innerhalb des n Raumes vom Translationsprinzip geprägt, trotzdem aber gab es auch im Mittel-

⁷³Vgl. ebd. S. 144.

⁷⁴Möller, Hartmut: Konstrukteure „abendländischer (Musik-)Kultur“. In: Musikforum 1. Mainz 2006. S. 13–17. Siehe hierzu weiterführend die Auflistung der Literatur an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1.

alter ein ausdifferenziertes Instrumentarium des Systematisierens und der Selbstreflexion.⁷⁵ Und vor allem gab es das Bewusstsein für die Verschiedenheit von Eigenem und Fremden und für die Möglichkeit, aus dem Fremden etwas Eigenes zu machen,⁷⁶ was in der Musik beispielsweise mit dem Phänomen der Kontrafaktur, also der Übernahme französischer Strophenformen und Melodien durch deutsche Sänger, belegt werden kann. Auf der anderen Seite ist nach Haas die Frage, wie weit insbesondere der arabische Einfluss auf die europäische Kultur des Mittelalters feststellbar ist, schon grundlegend falsch: Nach ihm ist es unwahrscheinlich, dass Menschen, die zusammenleben, zwischen einer christlichen Musik einerseits und muslimischen oder jüdischen Elementen andererseits unterscheiden.⁷⁷ Ein kultureller Austausch, der auf einer Differenzierung von fremd und eigen basieren muss, um als solcher wahrgenommen zu werden, kann sicher nicht pauschal für die gesamte Epoche des Mittelalters oder die gesamte europäische Kultur angenommen werden.

Inwiefern ein Kulturtransfer zwischen Kulturen im Mittelalter über die europäischen Grenzen hinaus verfolgbar ist und wie diese Prozesse zu differenzieren sind, spielt für die vorliegende Arbeit jedoch eine nachgeordnete Rolle. Allein die Vorstellung, dass im Mittelalter auch ein kultureller Austausch zwischen “Orient” und “Okzident” erfolgte, ist für die Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses grundlegend, denn diese Annahme ist die Grundvoraussetzung dafür, dass für Interpretationen mittelalterlicher Überlieferung orientalische oder orientalisch wirkende Elemente wie Sing- und Spieltechniken, Harmonien und Instrumente, also sogenannte Exotismen, verwendet werden und in ihrer räumlichen Distanz eine zeitliche Fremdheit simulieren, also mittelalterlich wirken sollen. An späterer Stelle wird dies an Beispielen belegt.⁷⁸

Zur Erfassung der Bearbeitungsstrategien in den einzelnen Liedinterpretationen, die in dieser Hinsicht mit Verfremdungen arbeiten, findet somit das Exotismuskonzept⁷⁹ eine

⁷⁵Vgl. Kugler, Hartmut: Zum kulturwissenschaftlichen Konzept „Kulturtransfer“ im europäischen Mittelalter. In: Musik und kulturelle Identität. Bd. 2. Hrsg. von Detlef Altenburg, Rainer Bayreuther. Kassel 2012. S. 456–465. S. 461 ff.

⁷⁶Vgl. ebd. S. 463.

⁷⁷Vgl. Haas, Max: Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung. Bern 2005. S. 497.

⁷⁸In der Feinanalyse der Marktklassiker wird es hierbei wichtig sein zu beurteilen, ob diese Exotismen bewusst eingesetzt werden oder der Interpret dabei einer vom Diskurs vorgegebenen allgemeinen Strategie folgt.

⁷⁹Das Exotismuskonzept bezeichnet „im engeren Sinn ein zumindest oberflächlich positiv besetztes Heterostereotyp als normatives Korrektiv von Fehlentwicklungen in der zumeist europäischen Ausgangskultur, im weiteren Sinn jede imaginäre Überschreibung einer fremden Kultur“. Horatschek, Annegreth: Exotismus. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 197–198. S. 138.

Anwendung: Dieses ist auf den ersten Blick unvereinbar mit der These, dass in Kulturen schwer zwischen eigen und fremd unterschieden werden kann, da beim Exotismuskonzept Fremdheit konstruiert und verstärkt wird. Es findet aber in dieser Arbeit lediglich für die Analyse der gegenwärtigen Musik vor allem der Populärkultur eine Anwendung. Hier wird Fremdheit nämlich bewusst als Stilmittel konstruiert und verstärkt dargestellt: Die Bewertung des Stereotyps, im Diskurs der Historienmusik besser als Diskurssymbol zu bezeichnen, kann hierbei je nach Beobachter ins Negative oder Positive ausschlagen, wobei dieses entweder der Legitimation des Eigenen bzw. als dessen Gegenentwurf dient.⁸⁰

Es stellt sich die Frage, ob dies auch für Fremdheitsphänomene gilt, die auf einer historischen Distanz beruhen. Zu unterscheiden ist hierbei, ob das Fremde einfach nur das Unbekannte, Entfernte oder, in Relation zum Eigenen, das Andere und vom Eigenen Verschiedene ist.⁸¹ Was an mittelalterlicher Musik heute anders oder fremd wirken mag, wirkt eben deshalb so, weil sich unsere Hörgewohnheiten gewandelt haben. Wir können nicht mehr hinter unsere Erfahrungen und Hörgewohnheiten zurück, auch als Teil unserer eigenen Geschichte sind uns einige Aspekte mittelalterlicher Musik im Laufe

⁸⁰Vgl. hierzu auch Meier, Frank: Gefürchtet und bestaunt. Vom Umgang mit dem Fremden im Mittelalter. Ostfildern 2007. Borst postuliert, in Referenz auf Glissant, dass das westliche Denken des Anderen in absoluten Dualismen auf dem Streben nach Systematisierung in universalistischen Kategorien beruht. Vgl. Borst, Julia: „Inventer l Haïtien comme prochain“. Der Andere in Relation zwischen Differenz und Nähe. In: Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept. Hrsg. von Gesine Müller, Natascha Ueckmann. Bielefeld 2013. S. 201–219. S. 206 ff. Ein vereinfachendes Denken ist im alltäglichen Leben schwer zu umgehen. Wichtig ist hier aber die Reflexion darüber, dass in vereinfachenden, dualistischen Kategorien gedacht wird, und vor allem die politische Konsequenz hieraus. Sie betont aber das Problem interkulturellen Fremdverstehens, dass in dem Bemühen, das Fremde zu verstehen, immer auch eine Gegensätzlichkeit hervorgehoben wird. Besser wäre es, so auch Fuchs und Brenner, das Fremde fremd sein zu lassen, das Andere in seiner Differenz zu akzeptieren. Vgl. Borst, Julia: „Inventer l Haïtien comme prochain“. S. 208 ff.; Fuchs, Stephan: Das Andere und das Fremde. Bemerkungen zum Interesse an mittelalterlicher Literatur. In: Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Silvia Boven-schen, Winfried Frey. u.a. Berlin 1997. S. 365–384. S. 383 f.; Brenner, Peter: Kultur als Wissenschaft. Aufsätze zur Theorie der modernen Geisteswissenschaft – vor Bologna. Münster 2003. S. 11 f. An die Stelle von Gegensätzlichkeit und Exklusion durch eine Differenz tritt Ähnlichkeit und Nähe in der Differenz, das Fremde soll in Relation zum Eigenen betrachtet werden. Vgl. Borst, Julia: „In-venter l Haïtien comme prochain“. S. 212 f. Eine klare Abgrenzung von Eigenem und Fremden ist auf Grund des generell hybriden Charakters von Kulturen nach Gruber auch gar nicht möglich, das Fremde ist hier immer konstruiert. Vgl. Gruber, Gernot: „Europäische Identität“ – mit und ohne Musik. In: Musik und kulturelle Identität. S. 66. Das Fremde muss somit immer Teil des Eigenen sein.

⁸¹Vgl. Vasilache, Andreas: Interkulturelles Verstehen nach Gadamer und Foucault. S. 36.

der Zeit unweigerlich fremd geworden.⁸² Eben hier setzen Rekonstruktionsversuche an, wohingegen populäre Interpretationen fremd Gewordenes aktualisieren. Wo das Fremde als solches im Vergleich und in Abgrenzung zum Eigenen erkannt, aber nicht begriffen wird, wirkt es wundersam, was den Reiz an mittelalterlicher Musik ausmachen kann. Durch bewusste Verfremdungen – zeitliche und räumliche Exotismen –, die in populären Bearbeitungen zum Einsatz kommen und durch welche die Interpretationen mittelalterlich wirken sollen, wird sich eben dieses Prinzip zunutze gemacht.⁸³ Nach Steinert, im Forschungsdiskurs vor allem in die Beschäftigung mit der Frankfurter Schule einzuordnen, ist in der Musik ein Exotismus nach innen, bei dem „typisch“ Heimatliches hervorgehoben wird, von einem Exotismus nach außen, bei dem eben Fremd-Exotisches in symbolhafter Weise konstruiert wird, zu unterscheiden.⁸⁴ In Referenz auf Adornos Begriff der Kulturindustrie⁸⁵ stellt er hierbei einen konstruierten Exotismus als Verkaufsstrategie für die Musik der Massenkultur heraus, was nach ihm die heutige touristische Haltung zum Exotischen stützt: „Wir wollen es zwei Wochen im Jahr schön und bequem haben, um den Rest sollen sich die Eingeborenen selbst kümmern.“⁸⁶ Ebenso verhält es sich sicherlich mit den meisten Akteuren des Histotainmentdiskurses und erst recht mit den touristischen Besuchern ihrer Veranstaltungen: Man will das Mittelalter erleben, aber nicht dort leben.

Das tatsächliche oder konstruierte Fremde einer Interpretation mittelalterlicher Liedkunst fordert geradezu Alterität, indem es dieses Andere zu überwinden oder zu erreichen gilt, das Eigene wird somit legitimiert oder kritisiert und daher fordert es eine

⁸²Hierauf wird ausführlicher in Punkt 3. eingegangen, wenn es um die Probleme bei der Rekonstruktion mittelalterlicher Musik geht. Exemplarisch kann an dieser Stelle auf fehlende rhythmische Informationen in mittelalterlichen Handschriften verwiesen werden, durch die eine rhythmisierende Interpretation mittelalterlicher Liedkunst deutlich erschwert wird.

⁸³Sarah Brouillette nennt bewusste Verfremdungen, die als Stilmittel zu einem gewissen Zweck eingesetzt werden, „strategischen Exotismus“: „Strategic exoticism as something designed to teach a reader about her own exoticizing tendencies“. Vgl. Brouillette, Sarah: *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. Basingstoke 2007. S. 7. Da aber anzunehmen ist, dass der Rezipient durch die Verfremdungen in der Musik des Histotainmentdiskurses nicht auf seine eigenen Vorurteile aufmerksam gemacht werden soll, sondern diese vielmehr genutzt werden, um eine mittelaltertümliche Wirkung zu konstruieren, muss sich hier von dieser Begriffsdefinition abgegrenzt werden.

⁸⁴Vgl. Steinert, Heinz: Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden. In: *Beiträge zur Populärmusikforschung*. 19/20. Karben 1996. S. 152–171. S. 153 f.

⁸⁵Vgl. Adorno, Theodor; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2004. S. 128–176.

⁸⁶Steinert, Heinz: Musikalischer Exotismus nach innen und außen. In: *Beiträge zur Populärmusikforschung* 19/20. S. 154, 159 f.

Selbstreflexion durch den Rezipienten.⁸⁷ In der Sehnsucht nach Exotischem, die mittels der Vereinfachung einer Gegensätzlichkeit des Eigenen vs. des Fremden in der populären Histotainmentmusik befriedigt wird, liegt somit auch die Möglichkeit der Identifikation durch die Abgrenzung von dem Anderen.⁸⁸ Ein ernsthaftes historisches Fremdverstehen würde womöglich die Identitätsfindung erschweren: Öffnet man sich dem Anderen, betrachtet man die Relation zum Eigenen, so würde man die eigene Hybridität, die für die Moderne charakteristische offene Dynamik in der Identitätsbildung erkennen.⁸⁹ Ein vereinfachender Exotismus ist für die Histotainmentmusik somit ein publikumswirksames Stilmittel.

2.3 Der Ansatz der Rezeptionsästhetik

Im Theoriedesign dieser Arbeit werden hinsichtlich der Corpusanalyse, also für die Untersuchung auf Liedebene, das eben beschriebene Exotismuskonzept sowie die Diskussionen zum diachronen Kulturkontakt mit dem Ansatz der Rezeptionsästhetik kombiniert. Diese Konzepte haben ihre Basis in der Diskursanalyse, welche vor allem für die allgemeine Analyse des Histotainmentdiskurses Anwendung finden soll. In diesem Abschnitt wird also das Konzept der Rezeptionsästhetik, wie es für dieses Projekt nutzbar gemacht wird, beschrieben.⁹⁰

Die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik begreift den Akt der Rezeption „als aktives Moment in der Konstitution des ästhetischen Gegenstands“,⁹¹ wobei grundsätzlich die Strategien der Rezipientenlenkung, die bereits im Text begründet liegen, interessieren. Abstrahiert auf die Ebene der Mittelaltermusik heißt dies, die überlieferte

⁸⁷Weiterführend hierzu: Fuchs, Stephan: Das Andere und das Fremde. S. 370–376. Reichert, Volker: Reisen und Kulturbegegnung als Gegenstand der modernen Mediävistik. In: Die Aktualität des Mittelalters. Hrsg. von Hans-Werner Goetz. Bochum 2000. S. 231–254. S. 238 ff.

⁸⁸Vgl. Giegel, Hans-Joachim: Kultur – Identität und Differenz. In: Musik und kulturelle Identität. S. 82.

⁸⁹Ebd. S. 82 f.

⁹⁰Im Folgenden soll das Konzept der Rezeptionsästhetik lediglich in seinen Grundzügen erläutert werden. Der Fokus muss sich dann vielmehr darauf richten, was für das vorliegende Projekt brauchbar erscheint. Zur weiterführenden Lektüre findet sich hierzu eine Auflistung an Literatur an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1.

⁹¹Pfeiffer: Rezeptionsästhetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin 2003. S. 285–288. S. 286.

Materialität des „Palästinalieds“ in seinen handschriftlichen Textfassungen, seiner Melodienotation und seiner Rekonstruktion durch die Forschung in den Blick zu nehmen und danach zu fragen, was dem Rezipienten überhaupt an Material vorliegt. Der Fokus führt hierbei dann weg von einer werkimmanenten⁹² Interpretation und der Produktionsästhetik hin zur Aufwertung der Rezeptionsseite, im engeren Sinn des sinnbildenden Lesers, und der historischen Dimension von Literatur⁹³ – im abstrahierten Sinn des Interpreten/des Bandakteurs in Bezug auf den überlieferten musikalischen Gegenstand. Dem Text bzw. dem Lied sind hierbei Unbestimmtheiten zu eigen, die der Rezipient erst konkretisieren muss.⁹⁴ Hinsichtlich der Histotainmentmusik bedeutet dies, danach zu fragen, was aus der mittelhochdeutschen Lyrik und Melodieüberlieferung innerhalb des Histotainmentdiskurses wird. Es interessiert somit, welche Rezeptionsleistung die Bands als Interpreten der überlieferten Liedkunst und als handelnde Akteure im Diskurs erbringen.

Von zentraler Bedeutung ist an der von Jauß konstatierten Rezeptionsästhetik der Aspekt, nach dem sich der historisch-ästhetische Erwartungshorizont des Rezipienten, der

⁹²In der Literatur zur Rezeptionsästhetik und v.a. der musikalischen Rezeptionsästhetik wird in der Regel der Werkbegriff gebraucht, da in der Regel auch von modernen Texten und Kunstwerken die Rede ist. Die Übertragung des Werkbegriffes auf die mittelalterliche Liedkunst, wie es für dieses Projekt geschehen müsste, ist jedoch nicht unproblematisch. Dies hat seinen Grund darin, dass der Werkbegriff immer auf ein abgeschlossenes Kunstwerk und seinen Autor abzielt. Für die mittelhochdeutsche Lyrik ist aber eine breite und äußerst variable Überlieferung zu konstatieren, in deren Verlauf dem Text und der Notation nicht immer eindeutig ein Verfasser zugeordnet werden kann und deren Weitergestaltung nie abgeschlossen ist. Siehe hierzu ausführlicher unter Punkt 3. Somit ist in diesem Projekt nicht das Werk als Kunstwerk angesprochen, sondern immer rein die Überlieferung, die mittelalterliche Notation und der mittelalterliche Text gemeint. Zwar ist der Werkbegriff im modernen Sinn, also im Sinne eines Texts, als fixer Ausgangspunkt für eine Interpretation gemeint, was seinen Grund darin hat, dass eben die Rezeption des mittelalterlichen Stoffes interessiert. (Demgegenüber bezieht sich der mittelalterliche Werk- oder Musikbegriff auf die aktuelle Tätigkeit des Musizierens, die zwar sinnlich wahrnehmbar ist, aber deren Ziel mit dem Ende der Tätigkeit erreicht ist. Das Werk markiert hierbei also den Endpunkt der Handlung und kann somit nicht als Grundlage für die Interpretationen der Gegenwart gelten.) Vgl. hierzu: Haas, Max: Musikalisches Denken im Mittelalter. S. 125 f., 129. Aber es empfiehlt sich dennoch nicht, im Folgenden für die Rezeption mittelhochdeutscher Liedkunst der Begrifflichkeit der Forschungsliteratur zu folgen und überhaupt von einem Werk zu sprechen, da eine Abgrenzung zum abgeschlossenen Kunstwerk mit Autor deutlich gemacht werden muss.

⁹³Vgl. Müller-Oberhäuser, Gabriele: Jauß, Hans Robert. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 359–360. S. 250.

⁹⁴In der Literaturwissenschaft sollte nach Hans Robert Jauß der literarische Text nicht länger als ein autonomes Objekt, sondern vielmehr als Netzwerk von an den Leser gerichteten Appellstrukturen verstanden werden, da der Text hiernach erst durch die Interaktion mit dem Leser komplettiert wird. Vgl. Antor, Heinz: Rezeptionsästhetik. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 650–652. S. 459.

die Rezeption der mittelalterlichen Überlieferung prägt, im Laufe der Geschichte immer wieder wandelt.⁹⁵ Jede Zeit versteht ein Werk auf ihre Weise. Für die musikalische Mittelalterrezeption der Populärkultur gilt hierbei zu beurteilen, inwiefern die mittelalterliche Lyrik zu etwas Eigenem, Aktuellem und Neuzeitlichem umgeformt wird. Es stellt sich die Frage, wie viel Mittelalterliches in dieser Art der produktiven und populären Rezeption verbleibt, vor allem wenn mitbedacht wird, dass häufig, wie noch zu zeigen sein wird, eine Rezeption der Rezeption und weniger eine Rezeption des Mittelalterlichen vorliegt. Durch diesen rezeptionsgeschichtlichen Aspekt nun scheint das Konzept der Rezeptionsästhetik nach Jauß besonders geeignet zu sein, um daraus methodische Ansätze für den Untersuchungsgegenstand Mittelalterrezeption abzuleiten, da sich die Rezeption eben dieser Epoche, wie oben in den Vorbemerkungen beschrieben wurde, immer wieder unter den zeitgenössischen Umständen aktualisiert und gewandelt hat. Hierbei hängt es dann „allein von der Weltsicht des Rezipienten ab, wie er als Leser auf das angebotene Repertoire in der mittelhochdeutschen Lyrik reagiert und wie er die darin enthaltenen Leerstellen füllt bzw. aktualisiert“.⁹⁶ Dass der den Text aktualisierende Erwartungshorizont des Rezipienten im rezeptionsästhetischen Ansatz mit betrachtet wird und eine aktualisierende Rezeption somit sogar legitimiert, ist vor allem für die musikalische Mittelalterrezeption der Populärkultur ein maßgeblicher Aspekt.

Diskursanalyse und Rezeptionsästhetik scheinen sich hierbei zur Untersuchung der Histotainmentmusik gut zu ergänzen: Mit der diskursanalytischen Betrachtung des Histotainmentdiskurses können die Bedingungen, unter denen die mittelhochdeutsche Lyrik rezipiert wird, herausgestellt werden. Mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz kann die ästhetische Interpretationsleistung des Rezipienten am einzelnen Lied analysiert werden. Mit der Kombination beider Ansätze schließlich können Gründe für die Art und Weise der Interpretationen nachvollzogen, Tendenzen sichtbar und ein übergeordnetes Regelsystem deutlich gemacht werden. Das Verhältnis von Text, Rezipient und Geschichte, also von der ästhetischen und historischen Dimension, wird nur durch die Einbettung in die Genealogie und den Kontext des Diskurses wirklich verständlich.

⁹⁵Vgl. ebd. S. 459. Jauß wertet die Rezeptionsseite mit dem aktiven Leser ebenso auf wie die historische Dimension der Literatur, wobei er mit der Vermittlung des Historischen mit dem Ästhetischen die Rezeptionsästhetik im Sinne eines dialektischen Verhältnisses von Text, Rezipient und Geschichte begründet. Als zentrale Begriffe gelten hierbei der literarische und gesellschaftliche Erwartungshorizont der Rezipienten, wobei besonders der mögliche Horizontwandel durch eine ästhetische Distanz für das vorliegende Projekt von Bedeutung und der prozesshafte, interaktive Verstehensvorgang durch die geschichtliche Verwurzelung des Textes gekennzeichnet ist. Vgl. Müller-Oberhäuser, Gabriele: Jauß, Hans Robert. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 250.

⁹⁶Antor, Heinz: Rezeptionsästhetik. S. 459.

Dabei steht allerdings nicht die Erfassung aller möglichen Deutungsmöglichkeiten des mittelalterlichen Liedes im Sinne des hermeneutischen Zirkels im Fokus:⁹⁷ Im Histotainmentdiskurs wird nicht angestrebt, alle Verstehensmöglichkeiten des mittelalterlichen Liedes auszuschöpfen, sondern es wird bewusst oder nachahmend auf eine ganz bestimmte, vom Diskurs vorgegebene Weise interpretiert. Hier geht es auch nicht darum, die mittelhochdeutsche Lyrik gemäß ihres historischen Kontextes zu rekonstruieren oder den Text in sich vorurteilsfrei zu verstehen. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Offenheit des Rezipienten durch den diskursiven Rahmen beeinflusst wird. Das Mittelalter und seine Musik ist im Rahmen des Histotainmentdiskurses nach bestimmten Regeln konstruiert, weshalb die Bearbeitung und Interpretation der überlieferten Liedkunst in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Hinsichtlich der Feinanalyse der Marktklassiker aber muss eine Betrachtung der historischen Rekonstruktion mittelalterlicher Liedkunst dennoch erfolgen, wie sie durch die historisch informierte Aufführungspraxis angestrebt wird und die wohl noch am ehesten als hermeneutisch bezeichnet werden kann, um einen Bezugspunkt für die populären Interpretationen setzen zu können. Im Vergleich dazu kann dann deutlich gemacht werden, wo die diskursiven Strategien greifen.

Nach hermeneutischer Sicht schließlich können vielmehr die Vorurteile seiner Entstehungszeit durch den historischen Abstand zum Werk beseitigt und sogar neue Verstehensmöglichkeiten eröffnet werden.⁹⁸ Dies ist insbesondere für die Rezeption mittelalterlicher Lyrik durch Interpreten der gegenwärtigen Populärkultur relevant, bei der

⁹⁷Die Rezeptionsgeschichte, eng verknüpft also mit der Rezeptionsästhetik, wird hierbei von Jauß aufgefasst „als beständig fortschreitender und sich geschichtlich wandelnder Vollzug jener stets neu zu leistenden ‚Horizontverschmelzung‘, die Hans-Georg Gadamer als grundlegend für die hermeneutische Begegnung zwischen Interpret und Text angesetzt hatte“. Zapf, Hubert: Rezeptionsgeschichte. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 654–656. S. 463. Siehe hierzu weiterführend u.a. auch: Vasilache, Andreas: Interkulturelles Verstehen nach Gadamer und Foucault. und die Teil des hermeneutischen Zirkels ist. Der Leser muss sich hiernach seiner Vorurteile bewusst werden, da nur eine totale Offenheit zu einer solchen Horizontverschmelzung führen und der Text in seiner Gänze verstanden werden kann. Vgl. Ahrens, Rüdiger: Hermeneutik. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 297–300. S. 209 f. Allerdings stellt das hermeneutische Verstehen im vorliegenden Projekt vielmehr eine Gegenposition zur Mittelalterrezeption der Histotainmentmusik dar, die nicht daran interessiert ist, das mittelalterliche Lied in seinem historischen Kontext oder in allen seinen möglichen Deutungsvarianten zu verstehen.

⁹⁸Wodianka fasst hierfür zusammen, dass Jauß, der für das Interesse an mittelalterlicher Literatur den Akzent auf ihr Anderssein setzt, anders als Zumthor zwar auch einen Graben zwischen Mittelalter und Gegenwart zieht, die Erinnerungsdistanz aber nicht als Barriere, sondern als Impuls für ein unbeeinflusstes Verstehen und ästhetisches Vergnügen ansieht. Vgl. Jauß, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: gesammelte Aufsätze 1956–1976. München 1977. S. 13. Vgl. Wodianka, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifik der Mittelalterkonjunktur. Berlin 2009. S. 143.

eben ein solcher historischer Abstand vorliegt. Innerhalb des diskursiven Rahmens jedoch ist anzunehmen, dass die so entstandenen Leerstellen vom Rezipienten hinsichtlich einer historischen Rekonstruktion einerseits innovativer gefüllt werden können – jede Art der Rezeption hat hierbei ihren Wert –, sich andererseits aber eben im Spielraum des diskursiven Regelsystems bewegen müssen. Die Lücken in der Überlieferung mittelalterlicher Musik, die uns vor allerlei Rekonstruktionsprobleme stellen, können somit aber auch als Chance begriffen und durch Kreativität gefüllt werden. Wichtig scheint mir hierbei jedoch zu sein, dass sich der Rezipient bewusst macht, wo er die Lücken frei füllt, was also tatsächlich durch die Überlieferung auf uns gekommen ist, und wo aktualisiert wird. Hier vor allem kann der Historiker seinen Beitrag leisten, indem er den grundsätzlichen Konstruktionscharakter des rezipierten Mittelalters immer wieder ins Bewusstsein des Rezipienten ruft.

Für die Betrachtung der musikalischen Mittelalterrezeption muss nun das literaturwissenschaftliche Konzept der Rezeptionsästhetik in den Diskurs der Musikwissenschaft überführt werden. In „Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft“⁹⁹ finden sich Überlegungen zu den Aufgaben und Möglichkeiten einer solchen Konzeptübernahme. Besonders Hubig führt hierzu aus, dass die Werkqualität ebenso wie die Adressatenkompetenz Bedingungen der Doppelrelation von Wirkung und Rezeption darstellen.¹⁰⁰ Das heißt, es muss danach gefragt werden, welche Qualitäten im Lied bereits begründet liegen (und welche nicht!), welche Kompetenzen beim Rezipienten vorliegen und vorliegen müssten, um das mittelalterliche Lied zu rezipieren, und wie sich daraufhin die Rezeption qualitativ und ästhetisch gestaltet. Eine Analyse der historischen Rekonstruktionsversuche der Marktklassiker ist hierbei also den populären Interpretationen des Histotainmentdiskurses gegenüberzustellen. Dass der Adressat nach Hubig das Werk als Mittel der Realisierung einer bestimmten neuen Situation, beispielsweise einer neuen Bedeutung, benötigt, ist hierbei für die produktive Mittelalterrezeption von besonderer Bedeutung. Auch hierfür ist es nutzbringend, eine möglichst historische Rekonstruktion der mittelalterlichen Überlieferung mit seiner populären Interpretation zu vergleichen, um so zumindest im Ansatz deutlich werden

⁹⁹Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Hrsg. von H. Danuser, Fr. Krummacker. Laaber 1991 [Publikationen der HMT Hannover. Bd. 3].

¹⁰⁰Hubig, Christoph: Rezeption und Interpretation als Handlungen. Zum Verhältnis von Rezeptionsästhetik und Hermeneutik. In: Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. S. 37–56. Hubigs Überlegungen zielen auf eine hermeneutische Rezeption von Musikwerken ab. Ist das hermeneutische Verstehen mittelalterlicher Musik, wie oben ausgeführt wurde, im vorliegenden Projekt auch vor allem im Sinne einer historischen Rekonstruktion mittelalterlicher Liedkunst durch Vertreter der historisch informierten Aufführungspraxis lediglich als Bezugspunkt anzusehen, lassen sich aus Hubigs Überlegungen dennoch wichtige Schlussfolgerungen ziehen.

zu lassen, ob eine neue Bedeutung geschaffen wurde und eine neue Situation (beispielsweise eine Aktualisierung oder Popularisierung) vorliegt. Dazu müssen aber eben die tatsächlich im Werk vorliegenden Qualitäten (Notation, Metrik, Publikumsanrede etc.) und der historische Entstehungskontext, soweit rekonstruierbar, als Bezugspunkte angegeben werden.¹⁰¹

Nach Hubig können Rezeptionen von einer unbewussten bis hin zu einer höchst kontrollierten Aktualisierung ablaufen, wobei eben Letzteres bedeutet zu interpretieren. In Referenz auf Iser¹⁰² betont Hubig drei Arten einer vom Subjekt vorgenommenen Potentialisierung des Werkes, wodurch die Art der Bedeutungsschaffung durch den Interpreten charakterisiert werden kann. Diese Art der Rezeption lässt dabei immer nur einen Teil des Gesamtpotentials des Werkes stärker hervortreten: Das Werk kann erstens hinsichtlich seiner Darstellung einer möglichen Wirklichkeit analysiert werden. Dies bedeutet eine historische Rekonstruktion, das Gesamtpotential des Werkes in seinem

¹⁰¹Hinsichtlich des historischen Abstandes, der zwischen dem mittelalterlichen Lied und dem Interpreten der Gegenwart besteht, gibt es in der rezeptionsästhetischen Forschung verschiedene Positionen: Nach Danuser wird das Verstehen eines Werkes, zu dem eine historische Distanz besteht, durch den Blick auf seine Rezeptionsgeschichte, seine Adaptionen, Aktualisierungen und Deutungen im Verlauf der Zeit erleichtert. Hiernach sollen sich Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte ergänzen. Danuser, Hermann: Zur Interpendenz von Interpretation und Rezeption in der Musik. In: Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. S. 165–178. Hubig hingegen grenzt die Rezeptionsgeschichte von dem Ansatz der Rezeptionsästhetik ab, da sie sich auf die Historiographie von Rezeptionszeugnissen beschränkt. Hubig, Christoph: Rezeption und Interpretation als Handlungen. In: Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. S. 37–56. Allein schon die Definition des Begriffes „Rezeptionsgeschichte“ divergiert in der Forschung zwischen der Beschäftigung mit einem historischen Gegenstand – was für das vorliegende Dissertationsprojekt mit dem Gegenstand der mittelalterlichen Liedkunst zutreffend ist – und der Analyse der Genealogie des betrachteten Gegenstands, also des einzelnen mittelalterlichen Lieds. In der vorliegenden Arbeit soll eine schlaglichtartige Betrachtung dessen, worin sich gewisse Lesarten in der Mittelalterrezeption gründen, erfolgen, da sich beim Rezipienten, also Interpreten des mittelalterlichen Liedes, ob als Teil der Rezeptionsgeschichte oder einfach durch Kenntnis dieser, Vorurteile verfestigen können, die den Umgang mit dem Werk beeinflussen können. Zur rezeptionsästhetischen Betrachtung einer Interpretation mittelalterlicher Überlieferung, zur Beurteilung dessen, was tatsächlich im mittelalterlichen Original enthalten ist und auf welche Art eine eigene Bedeutung geschaffen wurde, kann der Blick auf die Rezeptionsgeschichte somit klärend sein. Hierzu wird das Vorhaben dieses Projekts dahingehend eingegrenzt, wie im Kapitel der Diskursanalyse bereits angesprochen wurde, dass lediglich der wissenschaftliche wie der populäre Diskurs zur Mittelaltermusik der Gegenwart interessiert. Eine Genealogie dieser Szenen und der einzelnen Lieder wird nicht in Vollständigkeit angestrebt, vielmehr liegt der Fokus auf dem Zeitraum der 1980er Jahre bis heute. Tendenzen der Mittelalterrezeptionen im Laufe der Geschichte, wie sie in den Vorbemerkungen kurz angerissen wurden, können hierbei nur schlaglichtartig und bei Bedarf einbezogen werden.

¹⁰² Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.

Entstehungskontext wird hierbei am vollständigsten berücksichtigt, bei einer Trivialisierung hin zur Wirklichkeit des Rezipienten bedeutet dies aber Aktualisierung. Zweitens kann das Werk als Alternative zur eigenen Wirklichkeit zugelassen, die Erlebnisswelt des Rezipienten potentialisiert werden. Hinsichtlich der Mittelalterrezeption würde hiermit Eskapismus, zumindest aber Gegenwartskritik vorliegen, wobei das Mittelalter einen sehnsuchtsvoll betrachteten Fluchort darstellt. Drittens können die Ideale des Rezipienten durch die Rezeption des Werkes konkretisiert werden, was, wenn die Rezeption nicht abgebrochen wird, eine Orientierungshilfe und identitätsstiftende Funktion bedeuten kann. Das Mittelalter kann somit rekonstruiert, aktualisiert, neu erschaffen, angeeignet oder abgewertet, als fremd oder ursprünglich empfunden werden, zu Eskapismus oder Gegenwartskritik¹⁰³ führen und dem Rezipienten im Falle einer Selbstreflexion deutlich machen, wer er ist.

Betrachtet wird in der Feinanalyse der Marktklassiker also die ganze ästhetische Bandbreite der Rezeption, die von einer historischen Rekonstruktion hinsichtlich des Entstehungskontextes des Werks bis zur Aktualisierung hinsichtlich des Kontextes des Rezipienten reicht. Die Rekonstruktionsversuche der historisch informierten Aufführungspraxis stellen hierbei aber nur einen Bezugspunkt für die Analyse der populären Interpretationen des Histotainmentdiskurses dar, auf der eindeutig der Fokus in dieser Arbeit liegt.

2.4 Zusammenfassung

Im vorliegenden Projekt wird nun also der Histotainmentdiskurs als eigener, aber heterogener Diskurs aufgefasst, der mittelalterliche Musik zum Gegenstand hat und diese hinsichtlich eines ganz eigenen Mittelalterbildes ohne den Anspruch einer realhistorischen Rekonstruktion (in unterschiedlichen Abstufungen) neu erschafft. Die Interpretationen richten sich hierbei nach bestimmten diskursiven Regeln, die sich auf einzelne Diskurssymbole gründen und durch den Kontext, Institutionen und die interpretierenden Bands selbst, also das handelnde Subjekt, geprägt sind. Dank des diskursanalytischen Ansatzes wird deutlich, dass innerhalb des Histotainmentdiskurses ein eigenes

¹⁰³Hinsichtlich des Verhältnisses von Modernem und Historischem, wie es oben bereits angesprochen wurde, muss hierbei der Frage nachgegangen werden, ob überhaupt von einer gegebenenfalls gegenwartskritischen Interpretation die Rede sein kann, wenn jegliche mittelalterlichen Elemente modern überformt wurden. Für die Feinanalyse der Marktklassiker stellen sich hiermit weitere Aufgaben.

Mittelalterbild gültig ist, wodurch es überflüssig wird, den generellen Konstruktionscharakter jeder Mittelalterrezeption im Allgemeinen und den der populären Mittelalterrezeption im Besonderen immer wieder zu betonen (siehe Kap. 1, Hinleitung).

Mit dem beschriebenen diskursanalytischen Ansatz wird nachvollziehbar, wie der Diskurs funktioniert und nach welchen Regeln hier mittelalterliche Musik konstruiert wird. Zudem können mit Hilfe der Diskursanalyse der Kontext und die Bedingungen für diese Art der Mittelalterrezeption deutlich gemacht werden. Das handelnde Subjekt spielt dabei für diese Arbeit eine zentrale Rolle. Zwar unterliegt es den diskursiven Kontrollprozeduren, doch erst durch seine Handlung erwacht der Diskurs sozusagen zum Leben. Wie oben ausgeführt wurde, ist für das Subjekt und den Diskurs eine Art der Wechselbeziehung anzunehmen, indem das Subjekt einerseits in seinem Handeln vom Diskurs geprägt ist, aber andererseits ebenso durch seine Handlung an der Gestaltung des Diskursgegenstandes mitwirkt. Es ist anzunehmen, dass die Bands ihre Interpretationen bewusst in den Diskurs integrieren wollen, weshalb sie bei der Bearbeitung der mittelhochdeutschen Lyrik nach den Regeln des Diskurses spielen. Hierbei ist aber der Variationsspielraum von Interesse, durch den der Diskursgegenstand verschiedenartige Ausprägungen annehmen kann. Auf Grundlage konkreter Beispiele muss hierbei danach gefragt werden, welche Bands dabei den Diskurs aktiv mitgestalten und welche eher vom Diskurs geprägt sind, wer also zu den Diskursführern gehört und wer nicht. Es ist folglich zu untersuchen, welchen Richtlinien und Begrenzungen der Interpret bei seiner Umsetzung der mittelalterlichen Lyrik untersteht. Doch muss ebenso betrachtet werden, auf welche Weise der Gegenstand des Diskurses, die „Mittelalter“-Musik, immer wieder neu entsteht und wie er sich im stetigen Schaffensprozess verändert.

Der Ansatz der Rezeptionsästhetik ist auf der Ebene der Einzeltextanalyse hierbei nutzbringend, da sich der Fokus auf die Schaffensleistung des Rezipienten mittelhochdeutscher Lyrik richtet. Tendenzen, die sich aus der Betrachtung der einzelnen Marktklassikerinterpretationen ableiten lassen, können dann das vorab aufgestellte Regelsystem des Diskurses bestätigen oder korrigieren. Die Feinanalyse der Interpretationen des „Palästinalieds“ Walthers von der Vogelweide werden das Regelwerk und seine einzelnen Elemente, durch die eine scheinbar mittelalterliche Wirkung erzielt werden soll, zu Tage fördern. Durch die Verbindung des rezeptionsästhetischen Ansatzes mit dem diskursanalytischen kann schlussendlich systematisiert werden, welches Mittelalterbild im Histotainmentdiskurs konstruiert wird und warum, und was dies über die gegenwärtige Gesellschaft dieser Populärkultur aussagt. Hierbei ist eben nicht nach Wahrheiten über das Mittelalter zu suchen, sondern nach Wahrheiten über unsere moderne Gesellschaft, da es im Histotainmentdiskurs nicht um die realhistorische Epoche, sondern um ein ganz eigenes Mittelalterkonstrukt geht.

Der Blick auf die Versuche einer realhistorischen Rekonstruktion ist jedoch unerlässlich, um die freien gestalterischen Abweichungen von der Überlieferung der Interpreten des populären Diskurses als solche erkennen zu können. Ein solcher Anspruch weist in den Diskurs der historisch informierten Aufführungspraxis, welcher im Folgenden also ebenfalls eine Betrachtung erfahren muss. Der Wissenschaftsdiskurs, der hier zum Thema Mittelaltermusik geführt wird, prägt den populären Diskurs insofern mit, da die historisch informierte Aufführungspraxis, wie noch genauer ausgeführt wird, als eine Art Vorfilter für das Repertoire des Histotainmentdiskurses angesehen werden kann. Der fluide Charakter beider Diskurse, des populären und des wissenschaftlichen, die verschiedenen Abstufungen der Ansprüche müssen anhand der Feinanalysen jedoch genauer entfaltet werden. Mit der rezeptionsästhetischen Analyse der einzelnen Interpretationen kann dabei dargestellt werden, wie die einzelne Band als handelndes Subjekt im Diskurs die mittelalterliche Lyrik interpretiert, welche stilistischen Merkmale eine Rolle spielen, was aus dem überlieferten Text wird und wie sich die „mittelalterliche“ Musik auf Grund dieser Interpretation innerhalb des Diskurses konstituiert. Es interessiert hierbei, was für den Interpreten als wahr, als mittelalterlich gilt, und nicht, was tatsächlich wahr oder historisch verifiziert ist. Das Mittelalterbild, das ihm und seiner musikalischen Rezeption zugrunde liegt, ist an der Art und Weise seiner Interpretation ablesbar. Lässt sich anhand der einzelnen Interpretationen ein Muster an Regeln und stilistischen Signalen für „Mittelalterliches“ erkennen, konstituiert sich hierdurch ein dem Diskurs eigenes Mittelalterbild, so ist dies als Grundlage für das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Szene anzusehen.

Durch die Verbindung der Rezeptionsästhetik auf der Ebene des einzelnen Liedes mit der Diskursanalyse des gesamten Diskurses wird die Musik des Diskurses in ihrer ästhetischen Qualität im handelnden Subjekt, also im Interpreten begründet. Die diskursiven Praktiken werden nicht nur in einen Kontext gebettet und in ihren Relationen, Begrenzungen und Kontrollstrategien aufgeschlüsselt, sondern an die Leistung, Kompetenzen und Motivationen der Akteure gebunden. Dadurch kann über eine bloße deskriptive Arbeit hinausgelangt und Funktionen und Hintergründe der diskursiven Regeln und Praktiken deutlich gemacht sowie gesellschaftliche Einblicke ermöglicht werden.

Hierbei kommt den oben beschriebenen Konzepten der Kulturkontaktphänomene eine wichtige Rolle zu, da sich mit deren Hilfe die diskursiven Regeln, stilistischen Eingriffe, aber auch ganze Mittelalterkonstruktionen erklären lassen. Mit der Frage nach der Repräsentation des Eigenen und des Fremden stellt sich hierbei die nach dem Verhältnis von mittelalterlicher und moderner Kultur. Es ist hierbei danach zu fragen, wie

die eigene, moderne Kultur im Verhältnis zur fremden oder ebenfalls als eigen angesehenen mittelalterlichen Kultur empfunden wird. Für die Motivation einer Mittelalterrezeption lassen sich hieraus Rückschlüsse ziehen. Es ist in diesem Zuge auf der Ebene der Feinanalyse zu betrachten, wie das Fremde und das Eigene konstruiert werden, welche Exotismen als Diskurssymbole zum Tragen kommen und welche Funktion dem Interpretieren bei der Erschaffung neuer Bedeutungen von kulturellen Zeichen und Praktiken zukommt. Der receptionsästhetische Ansatz ist auch hierbei wieder von Nutzen, wenn danach gefragt wird, was in den Interpretationen innerhalb des populären Diskurses aus dem mittelhochdeutschen Lied wird, inwiefern eine moderne Überformung, Aktualisierung, konstruierte Historisierung oder Exotisierung vorgenommen wird und was von der mittelalterlichen Substanz tatsächlich noch übrig bleibt.

Mit Hilfe der Rezeptionsästhetik lässt sich also erfassen, wie eine Interpretation der mittelalterlichen Lyrik qualitativ erfolgt und welche Rolle der Interpret dabei spielt. Die Konzepte des diachronen und synchronen Kulturkontaktes machen Strategien, die dabei zum Tragen kommen, sowie das Phänomen des Mittelalterbildes als aktualisiertes Konstrukt erklärbar. Diskursanalytisch kann dabei erfasst werden, wie sich das überlieferte Lied als Interpretation in der Welt einordnet. Durch die Kombination der Konzepte der Rezeptionsästhetik, des Exotismuskonzepts und der historischen Diskursanalyse, wie sie in dieser Arbeit erfolgt, kann somit das „Was“, „Wie“, „Wer“ und „Warum“ der Rezeption, Transformation und Interpretation mittelhochdeutscher Liedkunst in der Musikkultur der Gegenwart erklärt werden. Die musikalische Mittelalterrezeption wird dabei systematisch beschreibbar und in Wirkung und Aussagegehalt verstehbar. Es wird schließlich nachvollziehbar, welche Umstände zur Ausprägung dieser diskursspezifischen Wirklichkeit vom Mittelalter führten.

3. Diskursanalyse zur Histotainmentmusik

Nachdem die einschlägige Forschungsliteratur, theoretische Überlegungen sowie relevante Methodenmodelle diskutiert wurden, soll die Analyse der Histotainmentmusik als diskursive Formation erfolgen. Hierbei müssen zunächst umfassend die Wissenschaftsdiskurse zur Mittelaltermusik betrachtet werden, da diese für die Entstehung und Entwicklung des Histotainmentdiskurses von großem Einfluss und für das Verständnis zum diskursiven Gegenstand grundlegend sind. Die Abgrenzung zum Histotainmentdiskurs ist dabei, wie sich zeigen wird, nicht klar vorzunehmen. Ebenfalls spielen die Popularisierung von mittelalterlicher Musik sowie die Klärung des Begriffes Populärkultur eine grundlegende Rolle. Damit beschäftigt sich das Kapitel der Genealogie ausführlich. Des Weiteren werden die einzelnen Parameter des Diskurses, in Weiterbearbeitung der Diskursanalyse nach Foucault, in den Blick genommen. Hierbei wird auf den Kontext des Diskurses, die handelnden Akteure, auf die Grenzen, die Struktur und das Regelwerk eingegangen und betrachtet, wie sich die Histotainmentmusik im Diskurs konstituiert. Maßgeblich sind dabei die Fragen danach, wie das Mittelalter, insbesondere die mittelalterliche Musik, diskursiv konstruiert, imaginiert und rezipiert wird, was von der realhistorischen Epoche übrig bleibt und wie sich der oben postulierte diachrone Kulturkontakt gestaltet. In einem Ausblick werden die Ergebnisse dieser systematischen Sichtung des Histotainmentdiskurses auf die Bedeutung für unsere und vor allem für die populärkulturelle Gesellschaft bezogen.

In der vorliegenden Analyse wird zwar immer wieder der gesamte Histotainmentdiskurs in den Blick genommen, doch bleibt der Fokus auf den Gegenstand der Histotainmentmusik gerichtet. Wird auch hier und über das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide als Grundlage der sich anschließenden Corpusanalyse und die Mittelaltermusik hinausgeschaut, so sind dies lediglich Ausblicke, mit ihnen kann kein Anspruch auf Vollständigkeit in Bezug auf eine umfassende Betrachtung aller Ausprägungen des Histotainmentdiskurses erhoben werden.

Die Bewerkstelligung der diskursanalytischen Betrachtung gründet sich neben der umfassenden Sichtung des diskursiven Materials und der Beobachtung durch das Besuchen von Veranstaltungen innerhalb des Histotainmentdiskurses vornehmlich auf die Durchführung von mündlichen Interviews mit und ferner durch die Versendung eines

schriftlich zu beantwortenden Fragebogens an ausgewählte¹⁰⁴ einschlägige Bandakteure der Histotainmentmusik. Die Interviewzitate werden nach den Maßgaben der Mündlichkeit möglichst direkt und nur wenig geglättet wiedergegeben. Es gilt bei diesen grundsätzlich zu beachten, dass hier Stimmen aus dem Diskurs selbst laut werden, somit also nicht mit einer Distanz zum Untersuchungsgegenstand, sondern vielmehr mit einer bezweckten Selbstdarstellung und einer ausgeprägten Subjektivität der Aussagen zu rechnen ist. Angaben zur Entstehung des Diskurses sind zudem als retrospektiv einzustufen und somit als aus der heutigen Perspektive eingefärbt zu bewerten. Dies gilt auch für die angeführten Zitate aus dem Material des Diskurses. Ist also nicht mit einer wissenschaftlichen Objektivität der Aussagen zu rechnen, so dienen diese doch dem Zweck der Veranschaulichung eines gesellschaftlichen Phänomens, als das die diskursive Gemeinschaft zur Histotainmentmusik nun einmal zu verstehen ist. Somit dürfen in der Analyse eines solchen gesellschaftlichen Phänomens die Aussagen der eigenen Teilnehmer nicht ausgeschlossen werden, müssen aber als dem Diskurs inhärent behandelt werden.

Dies spricht zudem für die Verwendung von dem Diskursgegenstand verwandten Wikipedia-Artikeln, da diese meist von den Akteuren des Diskurses selbst verfasst wurden und somit ebenso wie die Zitate des übrigen diskursiven Materials zu behandeln sind. Da es für die diskursive Gemeinschaft häufig an Quellen mangelt, vor allem was die Bandakteure und ihre Historie sowie Veranstaltungen des Histotainmentdiskurses betrifft, bietet Wikipedia eine gute Möglichkeit, sich einen ersten Eindruck zu verschaffen und Verbindungen zwischen den Akteuren herauszufiltern. Die Aussagen in diesen Artikeln bieten zwar häufig einen hohen Grad an Differenziertheit, da zumeist mehrere Verfasser an einem Artikel mitgearbeitet haben. Allerdings besteht die Crux darin, dass die Qualität eines Artikels erst dann bewertet werden kann, wenn sich der Rezipient bereits umfassend mit dem Thema auseinandergesetzt hat.

¹⁰⁴Die Auswahl erfolgte zunächst nach Bekanntheitsgrad der Band und deren Präsenz innerhalb des Histotainmentdiskurses und ihrer daher abgeleiteten Einflussnahme auf die diskursive Gemeinschaft sowie auf die Mitgestaltung der Histotainmentmusik. Weiterhin grenzte sich die Auswahl durch die Teilnahme und Bereitschaft der Bandakteure ein, da nicht zu allen angefragten Akteuren eine Verbindung hergestellt werden konnte. Die Ergebnisse der Interviews und des Fragebogens finden sich im Materialanhang unter Punkt 7, wobei die Interviews aus Zeitgründen lediglich in inhaltlicher Paraphrasierung wiedergegeben sind. Da die Angaben und Beobachtungen neben den direkten Zitaten auch indirekt in die Ausführungen der vorliegenden Analysen einfließen, empfiehlt es sich, die Angaben im Materialanhang einmal zu überlesen.

3.1 Genealogie

Der erste und umfassendste Parameter der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik stellt die Genealogie dieses Diskurses dar. Hier wird nachvollzogen, wie dieser entstand, in welchen Archiven er begründet liegt und welche Aspekte maßgeblichen Einfluss haben. Dazu soll als Erstes die materielle Grundlage des Liedes, wie es uns heute überliefert ist, entfaltet werden. Weiterhin muss sich der Blick zunächst auf den musikwissenschaftlichen und altphilologischen Forschungsdiskurs richten, wie mit dieser Überlieferung umgegangen wurde und wird. Hier werden die wissenschaftlichen Grundlagen und Überlegungen zu Walthers „Palästinalied“ erläutert, da dieses als Gegenstand der Corpusanalyse auch den Fokus für die Diskursanalyse der Histotainmentmusik eingrenzt. Dem Leser soll damit das grundsätzlich notwendige Wissen hinsichtlich mittelalterlicher Musiktheorie und Editionsphilologie in Bezug auf das Lied sowie die grundsätzlichen Aspekte zu Inhalt, Deutung und Überlieferung des Liedes bereitgestellt werden. Im Anschluss daran wird ausführlich darauf eingegangen, wie die wissenschaftlich begründete, historisch informierte Aufführungspraxis auf Grundlage ihrer Forschungsergebnisse versucht, das Lied im Sinne einer mittelalterlichen Performance zu rekonstruieren. Bei diesen Versuchen wird eine Reihe von Elementen begründet, die später in den Histotainmentdiskurs eingehen und dessen „Mittelalter“-Musik prägen. Die historisch informierte Aufführungspraxis stellt damit, aber auch nicht zuletzt durch den Umstand, dass sie das handschriftlich überlieferte Material aufbereitet und so für die Interpreten der Histotainmentmusik versammelt, eine Art Vorfilter für den Histotainmentdiskurs dar. Schlussendlich wird nachvollzogen, wie der Gegenstand der Mittelaltermusik von der forschenden Tätigkeit und Dokumentation der Ensembles für frühe Musik in die Populärkultur übergeht. Es werden dazu anhand der den Diskurs prägenden Bands die Anfänge und die Begründung der Histotainmentmusik anschaulich beschrieben, woran sich einige erste Reflexionen zum Begriff der Populärkultur anschließen. Dies erscheint notwendig, da der Histotainmentdiskurs zur populären Musikkultur zu zählen ist und somit der in der Forschung doch recht uneinheitlich gebrauchte Begriff hinsichtlich des Umgangs in dieser Arbeit definiert werden muss.

3.1.1 Material der Überlieferung

Im Folgenden soll also eine kurze Charakterisierung der materiellen Überlieferungslage des „Palästinalieds“ den Ausführungen zur Rekonstruktion seiner Melodie und der Textphilologie vorangestellt werden. Hierzu werden alle Handschriften, die das „Palästinalied“ überliefern, im entsprechenden Auszug abgebildet und mit Blick auf das Lied kurz beschrieben. Weiterführend wird auf die Webseiten, welche die Digitalisate

mit entsprechenden bibliographischen und paläographischen Angaben anbieten, verwiesen sowie auf die Übersicht inklusive weiterführender Literatur, die Thomas Bein in seiner Walther-Edition von 2013 zu den einzelnen Handschriften angibt¹⁰⁵ Anschließend wird der Frage nach den überlieferten Fassungen des „Palästinalieds“ nachgegangen und wie diese auszudeuten sind. Das Lied wird hierzu in seinen inhaltlichen Deutungsmöglichkeiten mit dem Forschungsdiskurs in seinem historischen Entstehungskontext beleuchtet. Hierbei werden ebenfalls seine Überlieferungssituation in ihren Wurzeln im mittelalterlichen Literaturbetrieb begründet und die entstehenden Fragen der Aufführungspraxis markiert. Dies soll die Ausführungen zur Rekonstruktion der Melodie, der Textlichkeit und der performativen Ausführung bis hin zur Popularisierung des Liedes vorbereiten.

Handschriftliche Überlieferung

Handschrift A – Kleine Heidelberger Liederhandschrift (Cod. Pal. Germ. 357) [Elsass (Straßburg?), 1270–1280; Anfang des 14. Jh. erweitert, reine Texthandschrift]; Siehe Abbildung 1

Informationen zur Handschrift sind mit der Digitalisierung durch die Universitätsbibliothek Heidelberg erfasst,¹⁰⁶ es handelt sich um einen Pergamentcodex im Umfang von 45 + 2 Blättern, eingebunden in braunes Kalbsleder über Holz und mit einem Format von 18,7 x 13,4 cm. Die Schreibsprache ist alemannisch, mit einem mitteldeutschen Einfluss im Anhang. Für das „Palästinalied“ bleibt festzuhalten, dass der Name Walther von der Vogelweide auf Blatt 5v in abwechselnd blauen und roten Majuskeln hervorgehoben wird, die ihm zugeschriebenen Strophen versammeln sich auf den Blättern 5v–13v sowie im Anhang zwischen und nach den Liedern, die sonst Rubin zugeschrieben werden. Die Walther zugeschriebenen Strophen werden in einer Spalte in fortlaufender Textualis verzeichnet, Strophenanfänge sind in roten und blauen Lombarden über eine Zeile, am Zeilenbeginn mit einfachem Fleuronnébesatz in den Gegenfarben meist über zwei Zeilen, gekennzeichnet. Es finden sich weder Illustrationen noch Notationen. Die sieben Strophen, die dem „Palästinalied“ zugeordnet werden, versammeln sich auf Blatt 8r.

¹⁰⁵Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. XXV ff.

¹⁰⁶Vgl. https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?kat-key=66571078&sess=d080b9546246df0cd8209734ba58189d&query=si%3A1647168929%20-%28fac_teil%3Aezblf%29&sort=0&format=html [letzter Zugriff: 17.07.2020].

Handschrift B – Weingartner/Stuttgarter Liederhandschrift (HB XIII 1) [Konstanz, Anfang 14. Jh., mit Bild des Verfassers, ohne Melodien]; Siehe Abbildungen 2 und 3

Die Weingartner Liederhandschrift B¹⁰⁷ umfasst 156 paginierte + 2 Blatt Pergament in einem Format von 15 x 11,5 cm. Die Schreibsprache ist alemannisch. Die Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Strophen werden durch eine ganzseitige Illustration Walthers mit namentlicher Nennung in roten Majuskeln auf Seite [147]–139 eingeleitet. Die ihm zugeschriebenen Strophen versammeln sich anschließend auf den Seiten 139–170, das „Palästinalied“ ist mit sechs Strophen auf Seite [151]–143 verzeichnet. Die Strophen sind abgesetzt in gotischen Minuskeln notiert, die Anfänge werden abwechselnd durch rote und blaue Lombarden gekennzeichnet. Eine Melodie wurde nicht mitnotiert.

Handschrift C – Große Heidelberger/Manessische Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848 [Heidelberg, 1300 – ca. 1340, ohne Melodien, mit Illustrationen], Siehe Abbildungen 4, 5 und 6

Die Große Heidelberger Liederhandschrift C¹⁰⁸ oder auch Codex Manesse – nach dem Sammler und Zürcher Patrizier Rüdiger Manesse und seinem Sohn benannt – umfasst 426 Blätter Pergament in einem Format von 35,5 x 25 cm. Die Schreibsprache in gotischer Buchschrift von mehreren Händen ist Mittelhochdeutsch. Melodienotationen zu den Texten fehlen, jedoch sind den Liedern, die den einzelnen Verfassern zugeschrieben werden, ganzseitige, farbenprächtige Miniaturen der Dichter vorangestellt. Die Strophen sind abgesetzt und zweispaltig aufgezeichnet, Strophenanfänge werden durch blaue und rote Lombarden abgesetzt, in der Regel von Ton zu Ton wechselnd. Die „her walther von der vogelweide“ zugeschriebenen Töne beginnen mit einer Abbildung des Dichters auf Blatt 124r und umfassen die folgenden Blätter bis 145v. Die neun dem „Palästinalied“ zugeschriebenen Strophen sind auf 126r–v verzeichnet, die Strophenanfänge wurden hier mit roten Lombarden markiert. Die zwei dem Lied zugeschriebenen Zusatzstrophen finden sich auf Blatt 126r am unteren Blattrand notiert.

¹⁰⁷Vgl. http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=e5c91d466dde8c1b26bcc9821775eb97 [letzter Zugriff: 17.07.2020].

¹⁰⁸Vgl. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> [letzter Zugriff: 20.07.2020].

Handschrift E – Würzburger Liederhandschrift/Hausbuch des Michael Leone Cim. 4 (= 2° Cod. ms. 731) [Würzburg, 1345–1354, „Palästinalied“ ohne Melodie], Siehe Abbildungen 7 und 8

Die in der Textura formata zweispaltig abgefasste Pergamenthandschrift¹⁰⁹ umfasst 285 Blätter in einem Format von 34,5 x 26,5 cm. Die Schreibsprache ist als eine Würzburger Kanzleisprache zu bezeichnen. Auf Blatt 168v. werden die Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Strophen eingeleitet mit in roten Lombarden abgesetztem Wortlaut „Hie heben sich die lieder an des meist's/von der vogelweide hern walthers.“ Im Folgenden werden die Töne abgesetzt und durch in roten Lombarden markierte Überschriften „walther“, „her walther“ oder „her walther von der vogelweide“ angegeben, die Strophenanfänge werden durch einzeilige rote Lombarden gekennzeichnet. Die elf dem „Palästinalied“ zugeschriebenen Strophen versammeln sich auf dem Blatt 180 r–v.

Handschrift Z – Münster'sches Fragment (Msc. VII Nr. 51) [Umfeld Jenaer Liederhandschrift, Mitteldeutschland/Niederdeutschland, erstes Viertel 14. Jh., mit Notationen], Siehe Abbildungen 9 und 10

Das Münster'sche Fragment Z¹¹⁰ umfasst ein Doppelblatt Pergament im Format 25,5 x 14,5 cm. In mitteldeutscher Schreibsprache hat ein offenbar westfälischer Schreiber die Lieder zweispaltig verzeichnet. Strophenanfänge werden durch rote Lombarden und vorausgehendes „idem“, Stollenanfänge und Abgesangsanfänge zumindest teilweise durch rote Majuskeln markiert. Die Verse sind nicht abgesetzt, werden aber durch rot durchstrichelte schwarze Majuskeln gekennzeichnet. Die dem „Palästinalied“ zugeschriebenen Strophen sind in der zweiten Spalte unten auf Blatt 1r rot mit „Meister walther von der vogelweide“ überschrieben. Es folgt die mit der ersten Strophe unterlegte Melodienotation des Liedes. Auf Blatt 1v wird das Lied mit Notation und den weiteren Strophen fortgeführt. Es werden insgesamt zwölf Strophen verzeichnet. Die Spalten sind auf den Blättern ebenfalls rot mit „Meister walther“ überschrieben.

¹⁰⁹Vgl. <https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/> [letzter Zugriff: 17.07.2020].

¹¹⁰ Vgl. https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 [letzter Zugriff: 20.07.2020].

Handschrift M – Codex Buranus (BSB Clm 4660/a) [Kärnten/Steiermark oder Südtirol, um 1230 bis 14. Jh., mit Illustrationen, Neumen-Notationen], Siehe Abbildung 11

Die Carmina Burana und die Fragmenta Burana bilden den Codex Buranus M¹¹¹ mit 112 Blättern + 7 Einzelblättern Pergament in einem Format von 25 x 17 cm. Die Schreibsprache in frühgotischer Minuskel weist einen bairisch-österreichischen Dialekt auf. Es finden sich acht Miniaturen, die verschiedene thematisch zu den Texten passende Szenerien abbilden und Melodienotationen in Neumen. Die Töne sind abgesetzt, die Strophenanfänge durch farbige Lombarden markiert. Die anderwärts für Walther bezeugten Töne sind hier nicht einheitlich an einer Stelle angeordnet und werden auch nicht explizit mit dem Namen des Dichters überschrieben. Die erste Strophe des „Palästinalieds“ findet sich hier auf Blatt 92v direkt an den lateinischen Text „Alte clamat epicurus“ angeschlossen, welcher versweise mit einer Neumen-Notation überschrieben ist. Der Liedanfang des lateinischen Textes wird durch eine über drei Zeilen reichende rote Initiale markiert.

Handschrift F – Weimarer Liederhandschrift (Cod. Quart. 564) [Nürnberg?, drittes Viertel 15. Jh., „Palästinalied“ ohne Melodie], Abbildung 12

Die Weimarer Liederhandschrift F¹¹² umfasst 142 Blätter Papier im Format 18,7 x 15 cm. Sie ist in einer Bastarda-Schrift einspaltig als reine Texthandschrift verfasst. Die Strophen werden ohne Namen voneinander abgesetzt, aber oft fehlerhaft untergliedert verzeichnet, es finden sich keine farblichen Markierungen. Die dem „Palästinalied“ zugeordnete „Minnestrophe“ findet sich auf Blatt 101v im fortlaufenden Schriftbild, Absetzungen untergliedern hier jeden Stollen und den Abgesang als jeweils eine Einheit.

¹¹¹Vgl. <https://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00085130/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00085130&seite=1> [letzter Zugriff: 20.07.2020].

¹¹² Vgl. https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/!metadata/867656093/2/LOG_0000/ [letzter Zugriff: 20.07.2020].

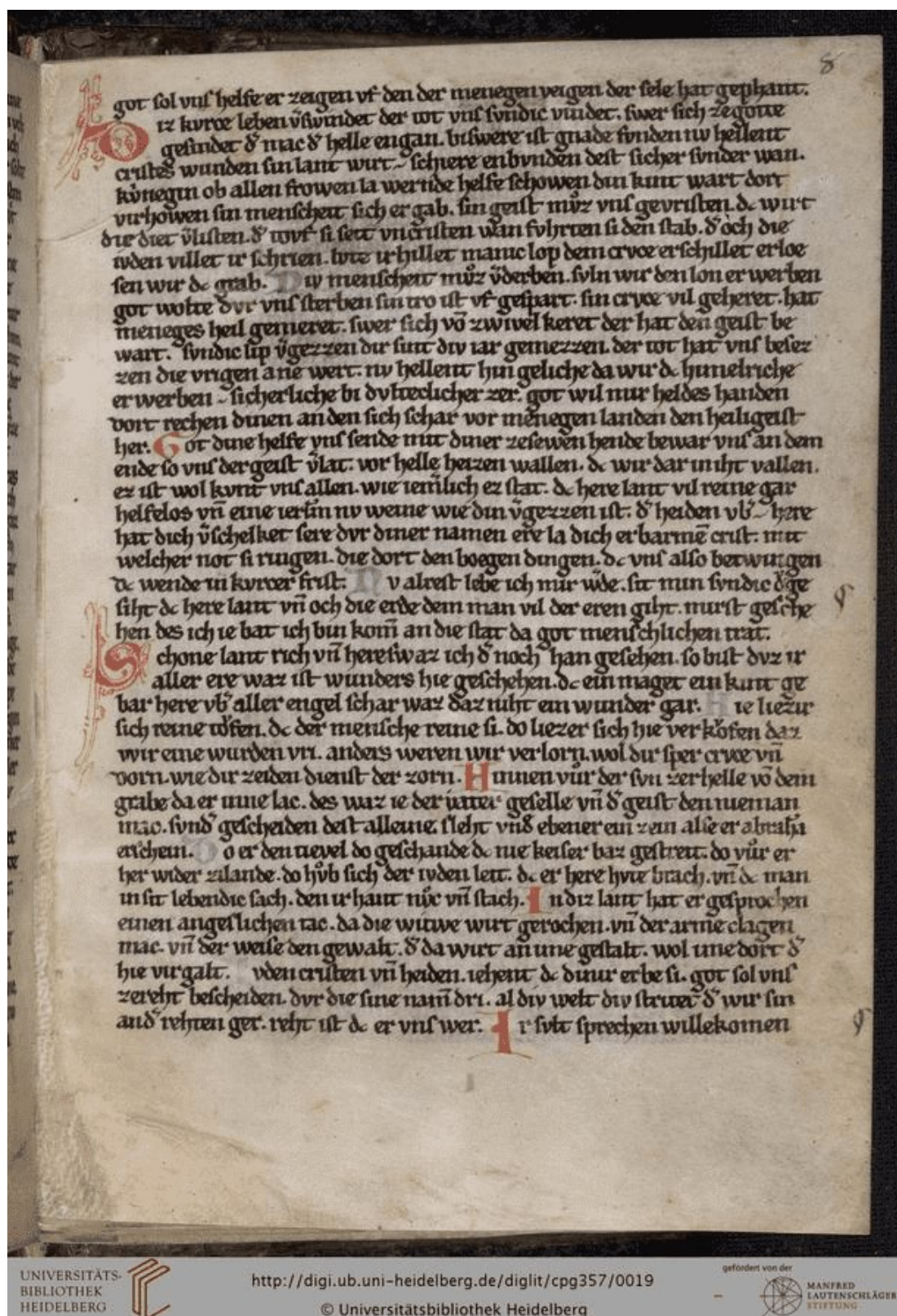


Abbildung 1: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 357 Kleine Heidelberger Liederhandschrift A; 8r. [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357/0019> – letzter Zugriff: 14.07.2020]



Abbildung 2: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Weingartner/ Stuttgarter Liederhandschrift (HB XIII 1), S. [147]-139. [http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=147&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=44110f2574578e1d7e121c33f3965990 - letzter Zugriff: 15.07.2020]

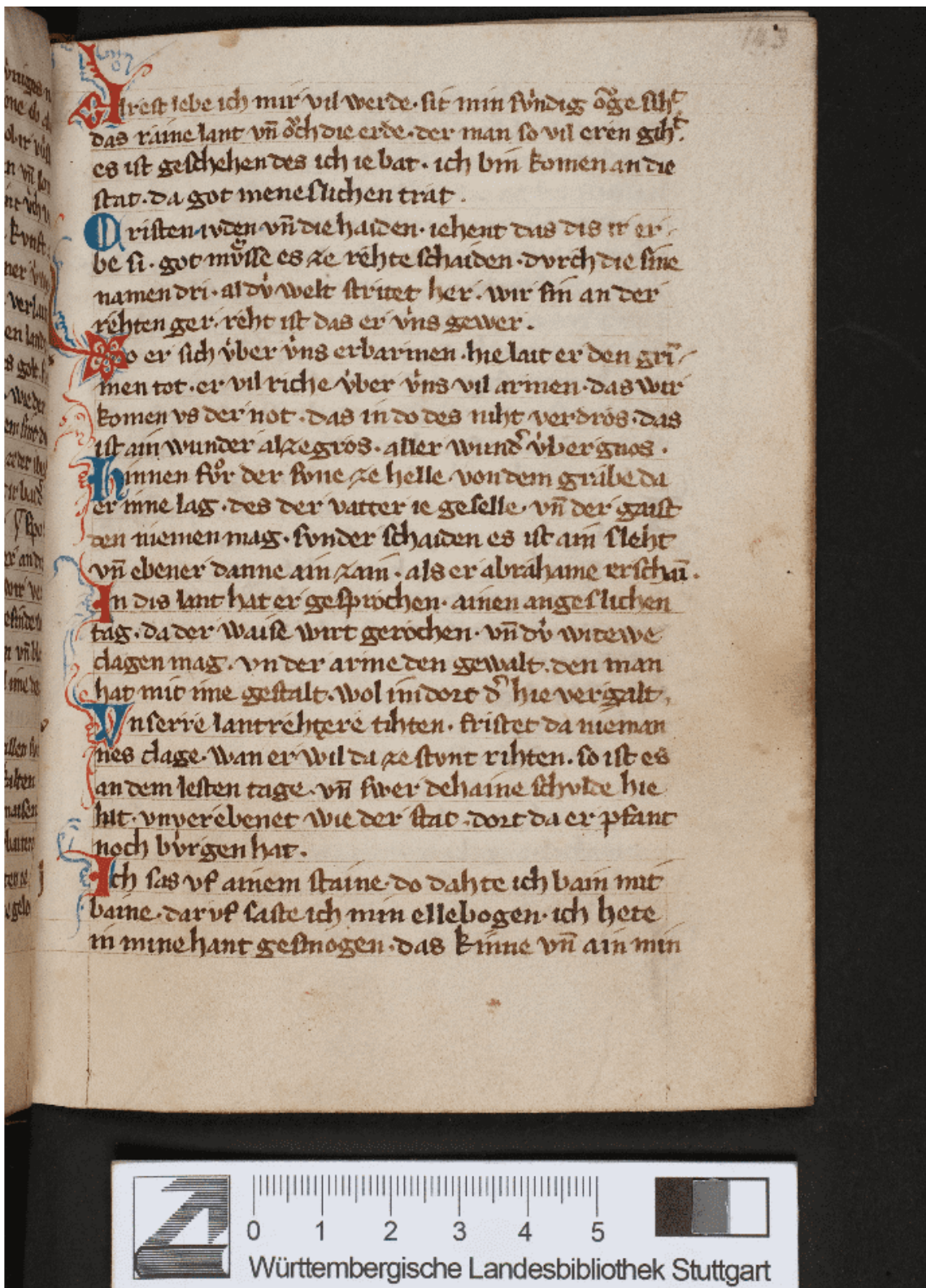


Abbildung 3: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Weingartner/ Stuttgarter Liederhand-
 schrift (HB XIII 1), S. [151]-143. [[http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungs-
 liste/werksan-
 sicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=151&tx_dlf%5Bdou-
 ble%5D=0&cHash=aa628efc091c374adc73d4cae52f0806](http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungs-

 liste/werksan-

 sicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=151&tx_dlf%5Bdou-

 ble%5D=0&cHash=aa628efc091c374adc73d4cae52f0806) - letzter Zugriff: 15.07.2020]



Abbildung 4: Universitätsbibliothek Heidelberg, Große Heidelberger/ Manessische Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848), S. 124r. [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> - letzter Zugriff: 13.07.2020]

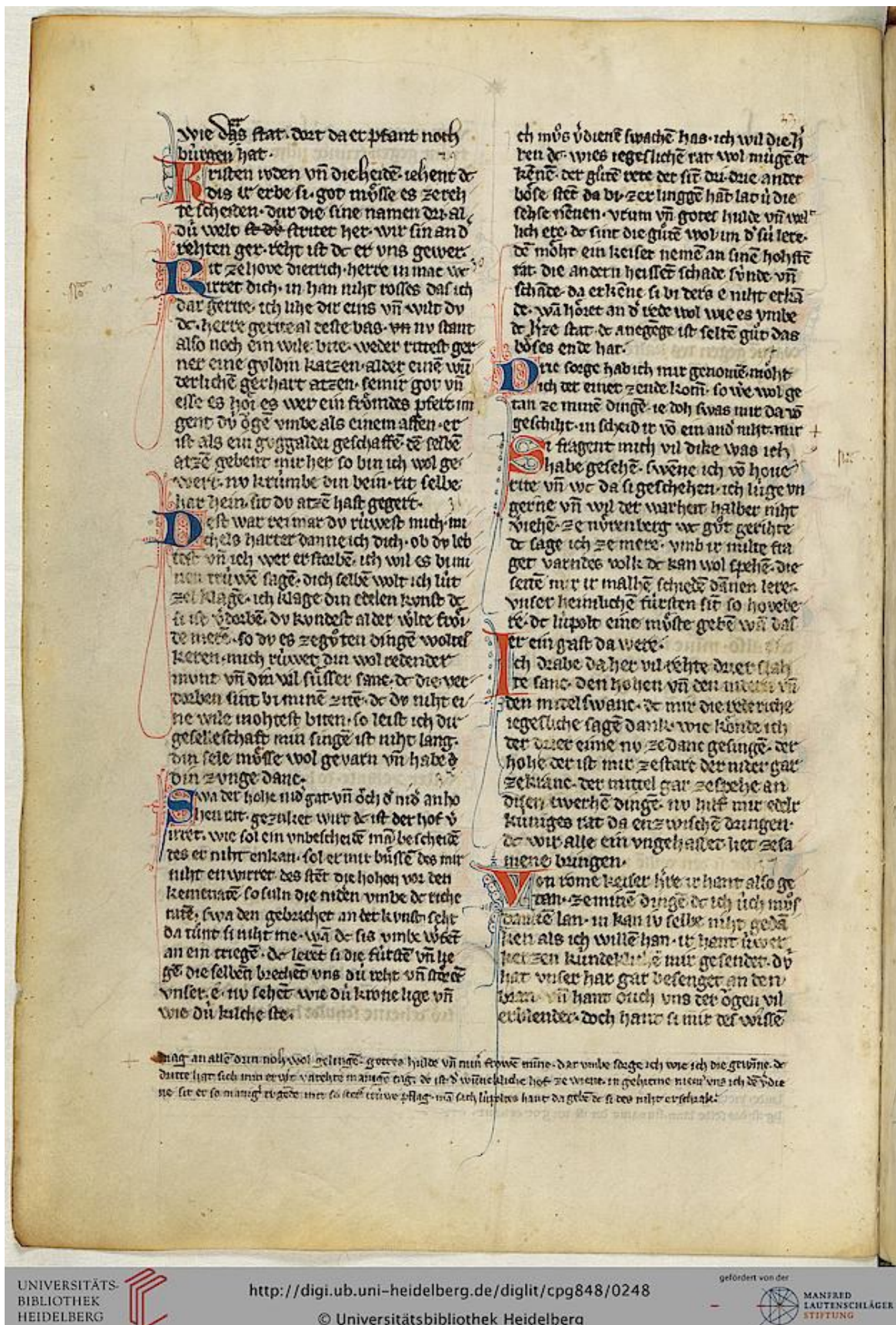


Abbildung 6: Universitätsbibliothek Heidelberg, Große Heidelberger/ Manessische Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848), S. 126v. [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848 - letzter Zugriff: 13.07.2020]

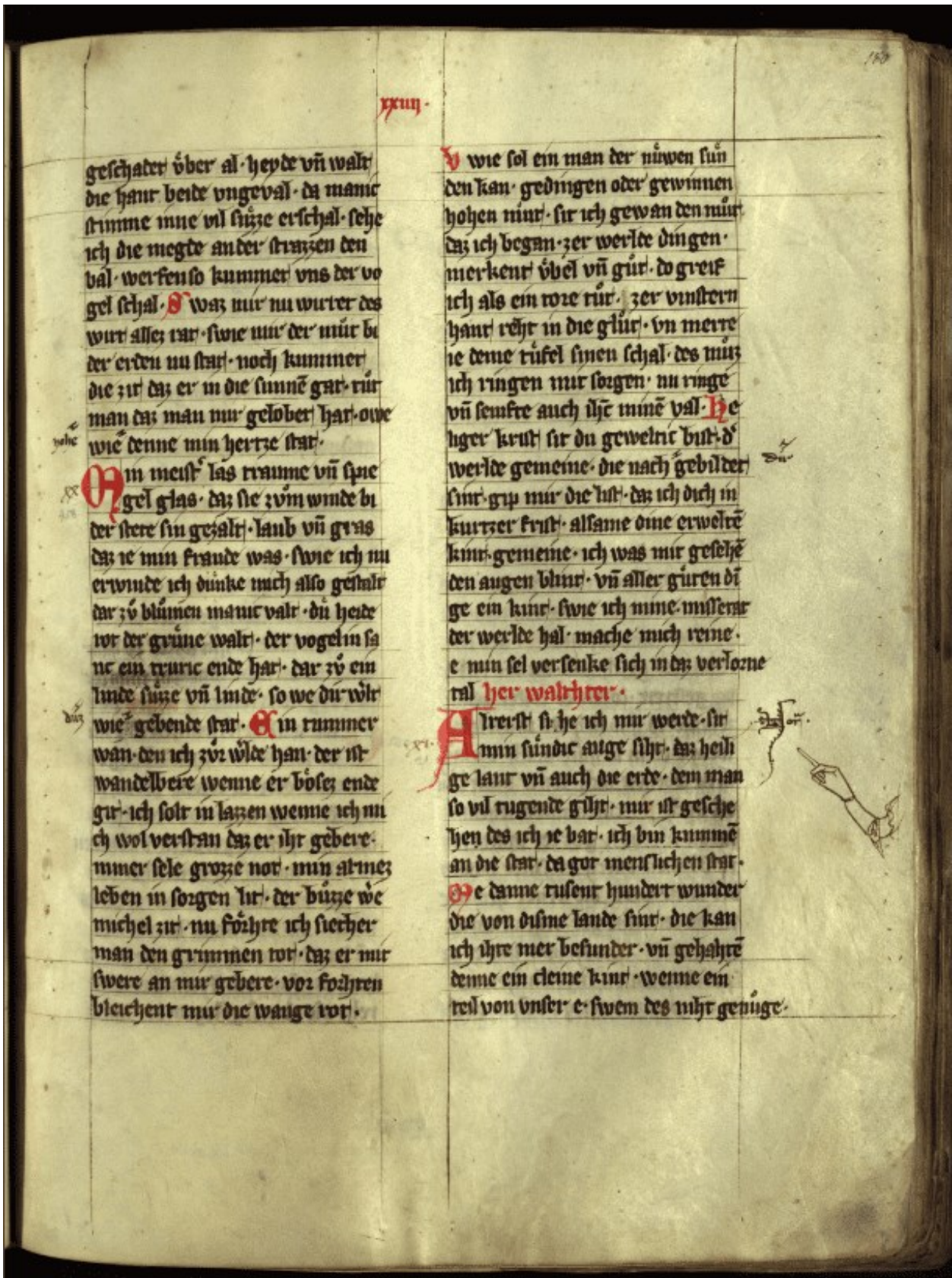


Abbildung 7: Ludwig Maximilians Universität München, Würzburger Liederhandschrift/ Hausbuch des Michael Leone, Cim. 4 (= 2° Cod. ms. 731), Bl. 180r. (S. 363.) [https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/1/Cim._4.pdf - letzter Zugriff: 15.07.2020]

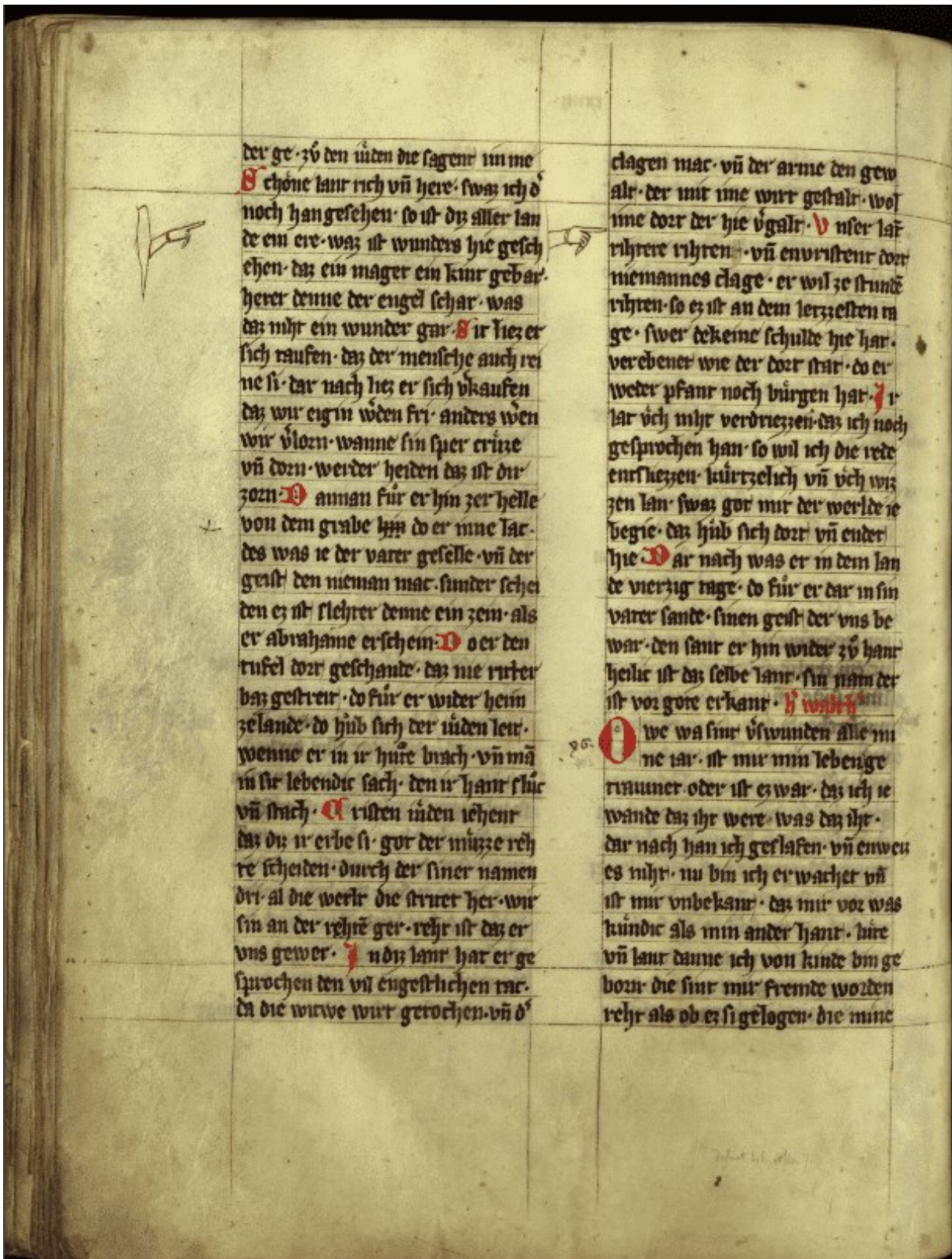


Abbildung 8: Ludwig Maximilians Universität München, Würzburger Liederhandschrift/ Hausbuch des Michael Leone, Cim. 4 (= 2° Cod. ms. 731), Bl. 180v. (S. 364.) [https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/1/Cim._4.pdf - letzter Zugriff: 15.07.2020]

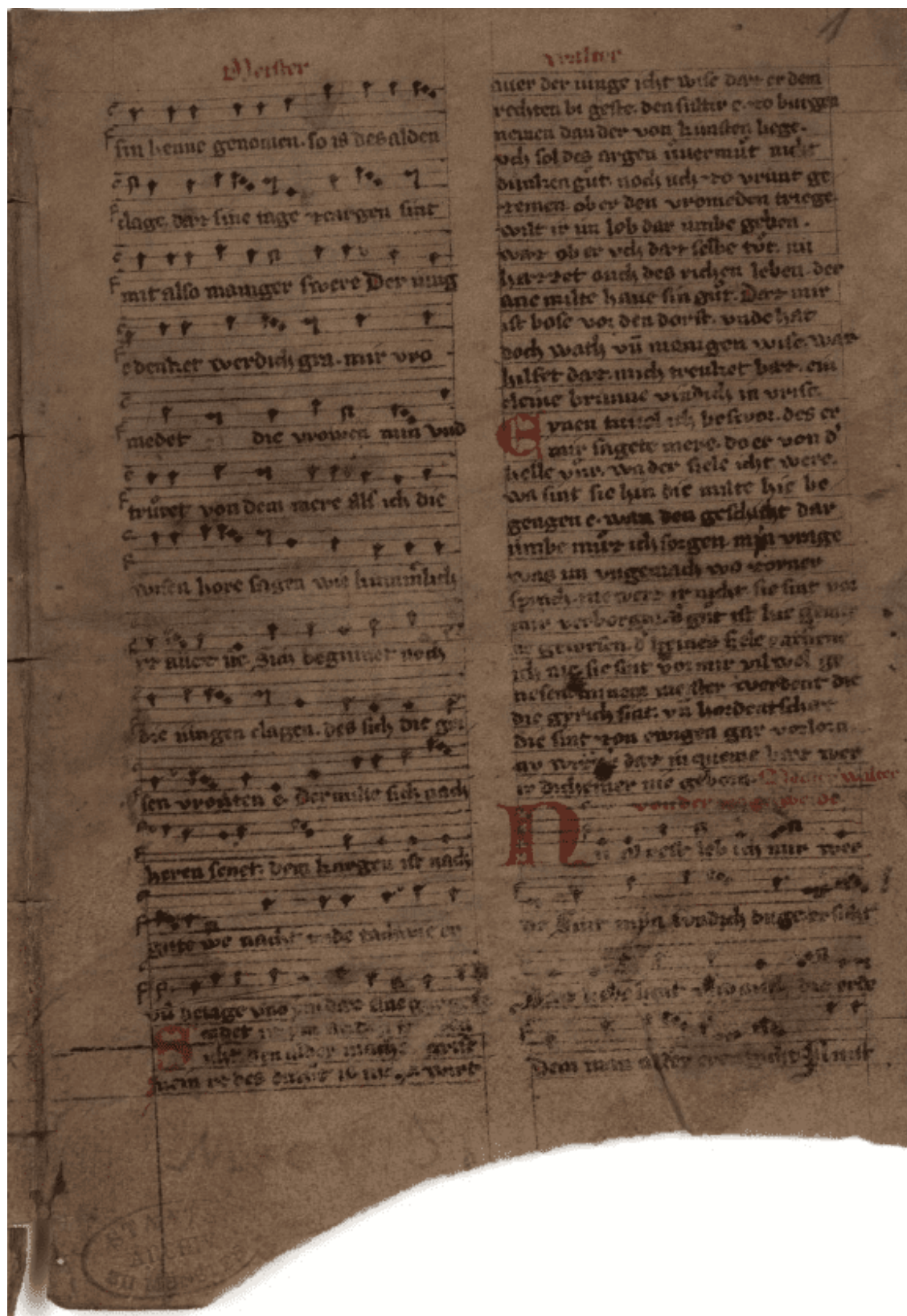


Abbildung 9: Münster, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Münstersches Fragment Z (Msc. VII Nr. 51), S. 1r. [https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 – letzter Zugriff: 15.07.2020]



Abbildung 10: Münster; Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Münstersches Fragment Z (Msc. VII Nr. 51), S. 1v. [https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 – letzter Zugriff: 15.07.2020]

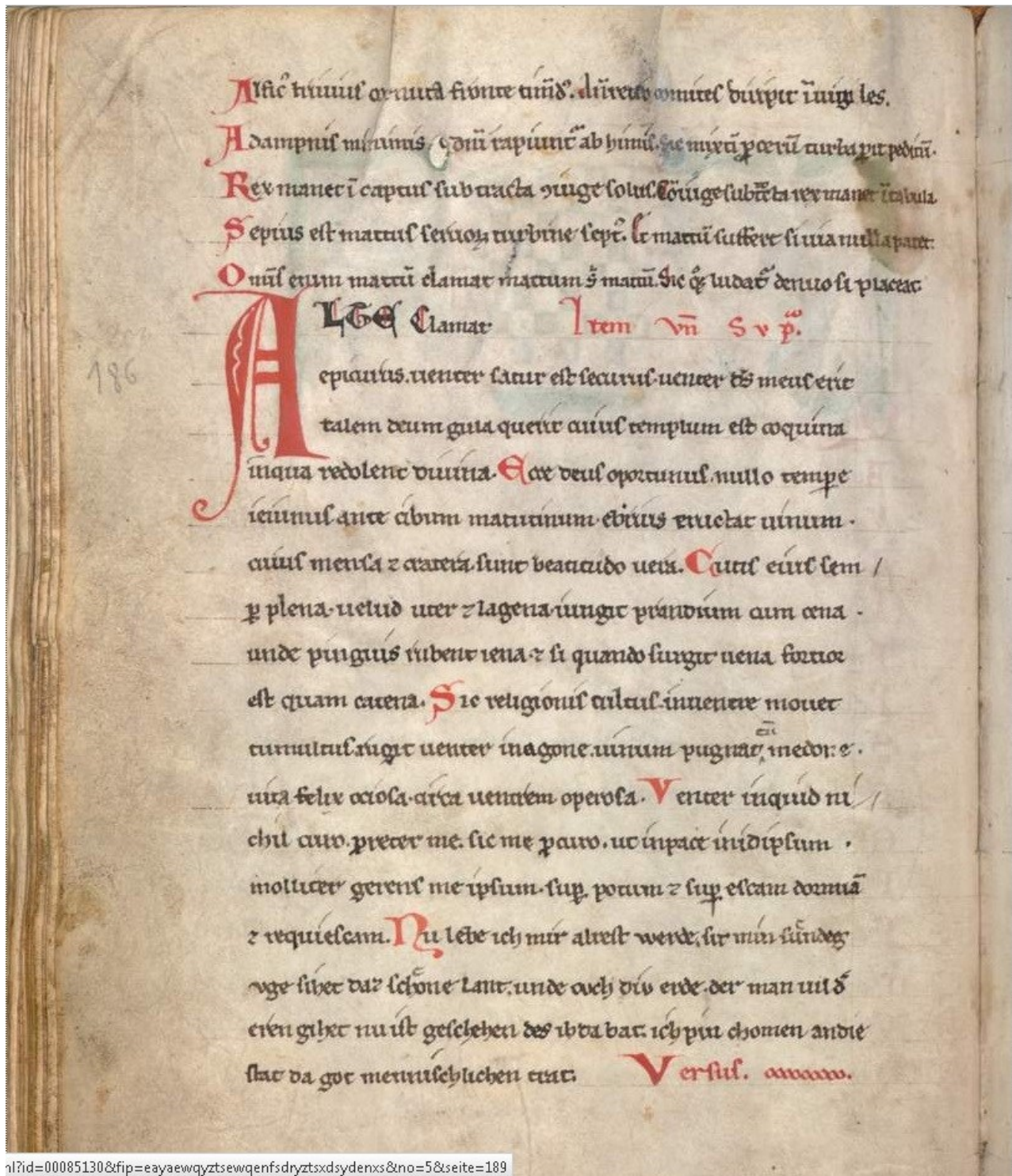


Abbildung 11: München, Staatsbibl., Codex Buranus M (BSB Clm 4660), S. 92v. [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00085130/image_188 – letzter Zugriff: 15.07.2020]

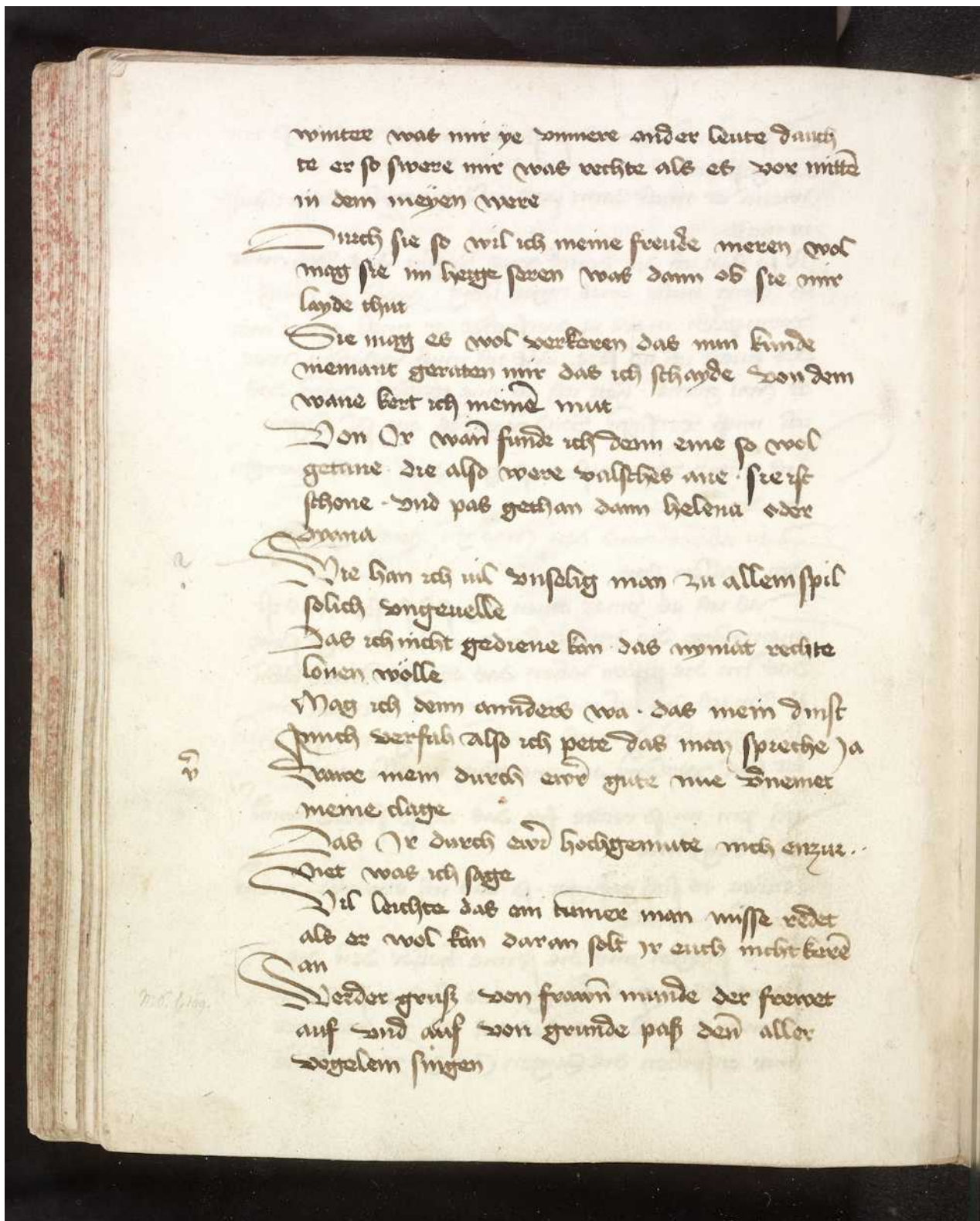


Abbildung 12: Herzogin Anna Amalia Bibl., Weimarer-Liederhandschrift F (Cod. Quart. 564), S. 101v. [<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/867656093/216/> - letzter Zugriff: 15.07.2020.]

Zum historischen Kontext des „Palästinalieds“ Walthers von der Vogelweide

Da die folgenden Ausführungen zum wissenschaftlichen Umgang mit mittelalterlicher Lyrik vom Beispiel des „Palästinalieds“ Walthers von der Vogelweide ihren Ausgang nehmen, ist es sinnvoll, zunächst einige grundlegende Bemerkungen zu dem Lied voranzustellen.¹¹³ Die inhaltlichen Ausführungen werden im Folgenden dann für die einzelnen Fassungen noch weiter ausgearbeitet.

Mit Spechtler kann zunächst zusammenfassend gesagt werden, dass der Inhalt des Liedes im Prinzip Aussagen zum Anspruch der Christen auf das „Heilige Land“ mit heilsgeschichtlichen Tatsachen aus dem Leben Jesu kombiniert, welche sich in einer Mischung aus Ich-Aussagen des Sängers bzw. des Sprecher-Ichs und der Darstellung eines Rechtsstreites um das „Heilige Land“ äußern. In seiner Ausgabe der Kreuzzugsdichtung 1985 verweist Müller auf die umstrittene Einschätzung des Liedes als persönliche Bekenntnisdichtung Walthers oder als Rollenpoesie.¹¹⁴ Nolte bezeichnet das Lied hingegen zwar als eine Erlebnisdichtung, jedoch nicht als Dichtung von etwas tatsächlich Erlebtem, sondern vielmehr über die eigenen Wünsche und Hoffnungen.¹¹⁵ Dazu kann mit Scholz sicher treffender konstatiert werden, dass in der Regel ein Rollen-Ich bzw. ein kollektives Ich angenommen wird, welches stellvertretend für alle Pilger und Kreuzfahrer spricht.¹¹⁶ Zu Beginn des Liedes singt hierbei der Sänger in der Rolle eines Pilgers oder Kreuzfahrers über die glückselige Erfahrung, zum ersten Mal das „Heilige Land“ zu betreten. Allerdings findet sich im Lied kein direkter Aufruf zu einem Kreuzzug, weshalb es schwerlich zur Gattung der Kreuzlieder gezählt werden kann. Trotzdem weist Nolte auf die auffällig militärische Terminologie für Höllenfahrt und Auferstehung von Christus in Strophe L 15,34 hin: *geschande* (V. 1), *gestreit* (V. 2), *huote brach* (V. 5), *sluoc unde stach* (V. 7).¹¹⁷ Und auch Ranawake erinnert daran, dass zu

¹¹³Der vollständige Text der Handschrift Z, erweitert um die Strophe aus Handschrift F, kann nach der Edition Thomas Beins in der 15. Aufl. nach Lachmann im Anhang eingesehen werden. Die Strophenreihung richtet sich im Folgenden immer nach der Reihung in Z, da diese Handschrift alle zwölf Strophen überliefert. (Zur 13. Strophe in Handschrift F finden sich an späterer Stelle noch Ausführungen.) Die Strophenzählung erfolgt nach der Lachmann'schen Zählung, da diese in der Altphilologie am gängigsten und eindeutigsten ist.

¹¹⁴Vgl. Müller, Ulrich (Hrsg.): Kreuzzugsdichtung. 3. Aufl. Tübingen 1985. S. 148 f.

¹¹⁵Vgl. Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991. S. 122.

¹¹⁶Vgl. Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. 2. Aufl. Stuttgart 2005. S. 165.

¹¹⁷Text nach der Edition Thomas Beins: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und erweiterte Aufl. nach Lachmann, hier Strophe L 15,34 nach Fassung A. S. 32.

Walthers Lebzeiten (ca. 1170–1230) eine Reihe von Kreuzzügen in Deutschland initiiert wurde, wodurch ein reges Interesse Walthers und seines Publikums an dieser Thematik anzunehmen ist.¹¹⁸ Dennoch ist auch nach ihr Walthers Behandlung der Kreuzzugsthematik mit Kategorien des Kreuzliedes seiner Vorgänger nicht recht zu fassen.¹¹⁹ Ohnehin sperrt sich Walthers vielgestaltiges lyrisches „Werk“ gegen eine gattungsspezifische Katalogisierung: Angefangen bei einer Unterteilung in Minne- und Spruchlyrik, wie sie sich durchaus in Textausgaben findet, bis hin zur Einführung eigener Gattungsabteilungen nach thematischen Schwerpunkten (beispielsweise Kreuzlieder) oder mittels biographischer Hilfskonstruktionen (beispielsweise Alterslieder) kann konstatiert werden, dass Walthers Lieder, und so auch das „Palästinalied“, nicht immer eindeutig einzuordnen sind.¹²⁰

Ein Blick auf den historischen Kontext¹²¹ zu Walthers Lebzeiten mag hierbei Anhaltspunkte zur Deutung seines „Palästinaliedes“ geben: Nach dem langwierigen Thronstreit zwischen Staufern und Welfen und nach der Ermordung des staufischen Königs Philipp II. 1208 kommt es 1210 zum päpstlichen Bann gegen den Welfen König Otto IV. Der Staufer Friedrich II., welcher schon als Dreijähriger vor dem Thronstreit zum deutschen König gewählt wurde, wird 1215 schließlich vollgültig zum Kaiser gekrönt. Sein Sohn Heinrich VII. wird 1220 zum deutschen König gewählt, woraufhin Friedrich nach Sizilien zieht. Papst Gregor IX. bannt Friedrich 1227, da dieser den versprochenen (fünften) Kreuzzug immer wieder aufschob. 1227/1229 führt er diesen schließlich durch und krönt sich anschließend zum König von Jerusalem. Von der Kreuznahme Friedrich Barbarossas 1188, über den geplanten Kreuzzug seines Sohns Heinrichs VI. vor seinem Tod 1197 und den Kämpfen um Damiette 1217–1221 bis hin zur Kreuzfahrt Friedrichs II. waren Kreuzzüge in dieser Zeit ein allgegenwärtiges Thema.

¹¹⁸Vgl. Ranawake, Silvia: Walther von der Vogelweide und die Trobadors. Zu den Liedern mit Kreuzzugsthematik und ihrem literarischen Umfeld. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 236. Bd. 151. Jahrgang 1999. Hrsg. von Horst Brunner, Manfred Lentzen, Dieter Mehl. S. 1 – 32. S. 2.

¹¹⁹Vgl. ebd. S. 3.

¹²⁰Vgl. Luff, Robert: Überlieferung – Gattung – Rezeption. Versuch einer Neubewertung von Varianz- und Interferenztexten Walthers von der Vogelweide. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zur Produktion, Edition und Rezeption. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt a.M. 2002. Walther-Studien Bd. I. S. 166–190. S. 180 f. Zwar scheint es nach Grubmüller in der volkssprachlichen Literatur um 1200 durchaus ein Gattungsbewusstsein gegeben zu haben, doch ist dieses sicher nicht nach neuzeitlichen Begriffen als geschlossen oder kohärent zu bezeichnen. Vgl. ebd. S. 181.

¹²¹Einen knappen Überblick über die wichtigsten Eckdaten bieten Brunner, Hahn, Müller, Spechtler in: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. München 1996. S. 142 ff.

Die Datierung des „Palästinalieds“ innerhalb dieser Situation konnte in der Forschungsdebatte bisher nicht einheitlich beschlossen werden und schwankt zwischen einer Verortung um 1196/1198 und 1227/1229.¹²² Im Falle einer Spätdatierung könnte gerade mit Blick auf die juristische Terminologie des Liedes ein Verweis auf die Situation um Friedrichs Kreuzzug angenommen werden, da dieser durch Diplomatie den Sieg davontrug: 1229 schloss er einen Vertrag mit dem Sultan el-Malik, der Christen wie Muslimen den Zugang zu den jeweiligen heiligen Stätten gewährte.¹²³ Hierfür spräche der Aspekt, dass der Konflikt zwischen Christen und Heiden in Form eines Rechtsstreites präsentiert wird, den nur Gott lösen könne, wobei eine direkte Analogie zwischen dem Kaiser und Christus hergestellt würde, wie Nolte bemerkt.¹²⁴ Besonders Haubrichs hat in seiner Untersuchung zum „Palästinalied“ diese Sichtweise stark gemacht, indem er postuliert:

Es scheint mir, dass Walthers „Palästinalied“ ein zum Zwecke der Rechtfertigung der kaiserlichen Vertragspolitik geschaffenes Rollenlied ist [...]. Das „Palästinalied“ ist also seinen Intentionen nach zu interpretieren als ein Dokument der politischen Religiosität des Mittelalters.¹²⁵

¹²²Siehe hierzu u.a. Müller, Ulrich: Kreuzzugsdichtung. S. 149. Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. S. 164 f.

¹²³Vgl. Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. S. 164 f.

¹²⁴Vgl. Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide. S. 119 f.

¹²⁵Haubrichs, Wolfgang: Grund und Hintergrund in der Kreuzzugsdichtung. Argumentationsstruktur und politische Intention in Walthers „Elegie“ und „Palästinalied“. In: Philologie und Geschichtswissenschaft. Demonstrationen literarischer Texte des Mittelalters. Hrsg. von Heinz Rupp. Heidelberg 1977. S. 12–62. S. 34. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass sich die Interpretation des Liedes nach Haubrichs vor allem bezüglich der Substitution des Liedes als Rolle Friedrichs II. selbst und die zu Grundelegung eines Überlieferungskonstruktes mit sieben Strophen als problematisch gestaltet. Hierbei bezieht sich Haubrichs auf ein Schema für die Strophenreihung, das nicht alle Überlieferungsstränge berücksichtigt und vor allem zwischen echter und unechter Überlieferung unterscheidet. Dies ist keine die Möglichkeiten der Produzentenvarianz berücksichtigende Haltung, worauf an späterer Stelle noch einzugehen ist, und sei mit Vorsicht zu behandeln. Auch die Auffassung einer Rollenlyrik, die sich auf Friedrich II. bezieht, erscheint wenig überzeugend, vielmehr ist anzunehmen, dass es sich bei dem Ich-Sprecher um die Rolle eines Pilger- und Kreuzfahrers handelt. Dass sich die Deutung des Liedes je nach der Fassungsintention seiner handschriftlichen Überlieferung ändern kann, wird an späterer Stelle noch zu diskutieren sein.

Schumacher sieht dagegen die größere Bedeutung des Liedes in der Hervorhebung der Vollkommenheit des „Heiligen Landes“ und dem mit der Rechtsstreitthematik einhergehenden Anspruch der Christen als einzig wahre Religion und damit der Legitimation ihres Anspruches auf das „Heilige Land“.¹²⁶

Es lassen sich hiernach in der Forschungsdiskussion zwei Lesarten des Liedes ausmachen: einerseits die des Pilgeraufrufs, nachdem das Land auf Friedrichs diplomatischem Wege gewonnen wurde, andererseits die der Motivation zu einem Kreuzzug. Erstere Lesart würde das Lied nach, zweite vor den fünften Kreuzzug von 1228/1229 datieren; mit der einen wird Friedrichs Politik durch die Anspielung des Rechtsstreites in Verbindung mit den Wundertaten Christi legitimiert, mit der anderen soll die heilsgeschichtliche Bedeutung des Landes den rechtlichen Anspruch der Christen und damit den Kreuzzug an sich legitimieren. Im Rahmen dieser Arbeit scheint der wesentliche Aspekt der einer Legitimation des christlichen Anspruches auf das „Heilige Land“ zu sein, der sich durch die Formulierung des Rechtsstreites und der heilsgeschichtlichen Bedeutung ergibt. Ob nun eine präventive Rechtfertigung eines bevorstehenden Kreuzzugs oder die retrospektive Legitimation der Verhandlungspolitik Friedrichs II. dabei zugrunde liegt, erscheint in Hinblick auf die gegenwärtige, popularisierende Rezeption des Liedes zweitrangig.

Fassungsdivergenzen

Nach Thomas Bein¹²⁷ gestaltet sich die gesamte Textüberlieferung des „Palästinalieds“ wie in Tabelle 3 gezeigt.

Den Codex Buranus ausgenommen, setzt die Überlieferung des Liedes erst ein drei-viertel Jahrhundert nach Walthers Tod ein. So ist für das „Palästinalied“ nicht nur mit Verfasser- und Aufführungsvarianten, sondern auch mit Überlieferungsvarianten im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte zu rechnen. Es kommt hinsichtlich der Auswahl der Strophen, ihrer Reihenfolge, der Wortwahl bis hin zur Schreibweise und zu dialektalen

¹²⁶ Vgl. Schumacher, Meinolf: Die Konstituierung des „Heiligen Landes“ durch die Literatur: Walthers „Palästinalied“ (L. 14,38) und die Funktion der europäischen Kreuzzugsdichtung. In: Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Bielefeld 2007. S. 11–30. S. 18 ff.

¹²⁷ An dieser Stelle wird Fassung Z als Bezugsgröße für die Strophenreihung genommen, da hier die meisten Strophen überliefert sind. Vgl. Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 30.

3.1 Genealogie

Besonderheiten somit zu Varianten. Vor allem Walthers Œuvre zeitigt eine große zeitliche und räumliche Überlieferungsbandbreite, die chronologisch den gesamten Zeitraum des Spätmittelalters zusätzlich zur frühen Überlieferung des Codex Buranus von 1270 und geographisch den gesamten deutschen Sprachraum umfasst. Diese Überlieferungssituation und die sich daraus ergebenden Problematiken für den Editor und Interpreten resultieren aus den Eigenheiten des mittelalterlichen Literaturbetriebs. Dieser soll an späterer Stelle knapp skizziert werden, um im Zusammenhang damit die Forschungsdiskurse zur Lösung der Aufgaben für eine Textedition am Beispiel des „Palästinalieds“ zu erläutern, aber auch um die Schwierigkeiten herauszustellen, vor denen der Interpret steht, wenn er das Lied zum Klingen bringen will.

Tabelle 3: Strophenbestand und Reihung in der handschriftlichen Überlieferung des „Palästinalieds“ in der Zählung nach Lachmann, ausgehend von Handschrift Z

Z: L-	14,38	15,6	16,29	138,1	15,13	15,20	15,27	15,34	16,1	16,15	16,8	16,22		(12)
A: L-	14,38	15,6			15,13		15,27	15,34			16,8		16,29	(07)
B: L-	14,38		16,29			15,20	15,27		16,8	16,15				(06)
C: L-	14,38	15,6			15,13	15,20	15,27	15,34	16,8	16,15	16,29	16,22	16,1	(11)
E: L-	14,38	15,6			15,13	15,20	15,27	15,34	16,29	16,8	16,15	16,22	16,1	(11)
F: L-													139,1	(1)
M: L-	14,38													(1)

Zunächst sollen jedoch die Fassungen des „Palästinalieds“, wie sie durch die einzelnen Überlieferungszeugen auf uns gekommen sind, skizziert werden. Hieran kann die Problematik verdeutlicht werden, dass die Forschung es nicht mit einem einzigen feststehenden Text zu tun hat. Eine ausführliche Analyse der einzelnen Textfassungen findet sich unter anderem bei Willemsen,¹²⁸ auf dessen Ergebnisse sich die folgenden Ausführungen weitgehend stützen.

¹²⁸Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M. 2006 [Walther-Studien Bd. 4. Hrsg. von Thomas Bein]. Siehe hier v.a. S. 73–96.

Fassung A (nach der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg Cod. Pal. Germ. 357; um 1270), Siehe Abbildungen 13, 14 und 15

In dieser A-Fassung, hier mit der Edition Thomas Beins abgebildet, werden sieben Strophen überliefert. Strophe L 14,38 steht in jeder Handschrift, außer bei F, an erster Stelle. Das Rollen-Ich erzählt hier von seiner Ankunft im „Heiligen Land“ und von seinem Hochgefühl und seiner Ehrfurcht angesichts des Umstandes, dass Jesus Christus selbst hier wandelte. Diese Strophe bietet dem Publikum eine Identifikationsfigur an und beglaubigt die hiernach folgenden unpersönlichen Aufzählungen der Stationen im Leben Christi. Es folgt die Strophe L 15,6, mit welcher noch einmal der Schauplatz – das „Heilige Land“ – konkreter gewürdigt wird, als der Ort, an dem sich das Wunder von Christi Geburt vollzog. Diese Strophe leitet weitere Wundererzählungen rund um die christliche Heilsgeschichte ein und bereitet die Bedeutung des „Heiligen Landes“ als dessen Schauplatz vor, mit: „Schœne lant, rîch unde hêre [...] waz ist wunders hie geschehen“ [L 15,6 V. 1 und 4]. Es schließt sich mit L 15,13 direkt eine Strophe mit Erzählungen zur christlichen Heilsgeschichte an, indem von der Taufe und der Passion Christi und dessen Bedeutung für die Christen berichtet wird. Mit den deiktischen Ausdrücken „Hie liez er sich reine toufen“ [L 15,13 V. 1] und „Dô liez er sich hie verkoufen“ [L 15,13 V. 3] erfolgt immer wieder ein deutlicher Verweis auf das „Heilige Land“ als Schauplatz dieser Wunder. Es schließt sich die Strophe L 15,27 an mit dem Bericht über die Höllenfahrt Jesu Christi und mit der Nennung von „sun“ [V. 1], „vater“ [V. 3] und „geist“ [V. 4], womit sich ein subtiler Hinweis auf den christlichen Trinitätsglauben findet, der diese Religion unter anderem von anderen monotheistischen Glaubensrichtungen, wie vor allem dem jüdischen Glauben, unterscheidet. Dass sich hieran direkt die Strophe L 15,34 anschließt, gibt dieser somit ein besonderes Gewicht, da hier auf die Schuldigkeit der Juden, deren Hand Christus „sluoc unde stach“ [L 15,34 V. 7], verwiesen wird. Von dieser Mordtat wird im Zusammenhang mit Christi Auferstehung und dem damit verbundenen Leid seiner jüdischen Mörder berichtet. Subtil fließt hierbei der Vergleich von Christi Sieg über den Teufel ein, einem Kampf, den kein Kaiser je besser bestritten habe. Ob sich hierbei ein Verweis auf Kaiser Friedrich II. und seine diplomatische Kreuzzugspolitik oder auf andere zeitgenössische politische Umstände versteckt, wurde in Abhängigkeit von den Möglichkeiten der Datierung des Liedes in der Forschung nicht endgültig diskutiert, wie weiter oben bereits angesprochen wurde. Es schließt sich hieran nun mit Strophe L 16,8 eine Warnung vor dem Jüngsten Gericht an mit dem Hinweis, wer ohne Schuld auf Erden wandle, habe auch vor Gott nichts zu befürchten. Vor dem Hintergrund der vorherigen Strophe, die mit der Schuld der Juden endet, dringt hiermit ein deutlich schärferer Ton zwischen den Zeilen hervor. Die A-Fassung endet nun mit der Strophe L 16,29, die den Streit der christlichen, jüdischen und muslimischen Religionen um den Anspruch auf

3.1 Genealogie

das „Heilige Land“ anspricht. Wie beim Jüngsten Gericht wird Gott schließlich das Urteil zugesprochen, wer einen rechtmäßigen Anspruch auf diese Wunderstätte habe – mit dem ausgewiesenen Optimismus, dass Gott die Rechtmäßigkeit des Anspruches der Christen bestätigen werde. Ein Optimismus, der angesichts der diesen abschließenden Höhepunkt vorbereitenden Strophen nicht verwundern mag, wurde in der gesamten A-Fassung doch immer wieder auf die Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christenheit, die Besonderheit des christlichen Glaubens und schließlich auf die Schuld der Juden verwiesen.

Die Intention der A-Fassung scheint nach der *Opinio communis* in der Forschungsdebatte die eines politischen Propagandaliedes zu sein, in dessen Zentrum nicht der Aufruf zum Kreuzzug, sondern die rechtliche Absicherung der christlichen Ansprüche auf das „Heilige Land“ argumentativ entfaltet wird. Inwieweit hier eine Rechtfertigung von Friedrichs Friedenspolitik oder ein Aufruf zu dessen Kreuzzug mitschwingt, kann auf Grund der ungeklärten Datierungsfrage des „Palästinalieds“ nur schwer belegt werden. Da die A-Fassung in jedem Fall nach Friedrichs Kreuzzug aufgezeichnet wurde, sind Intentionen einer nachträglichen Legitimation von Friedrichs Politik nicht auszuschließen, müssen jedoch Spekulation bleiben.

Fassung nach A

- I Nû alrêst lebe ich mir werde, 14,38
 sît mîn sündic ouge siht
 daz hêre lant und och die erde, 15,1
 dem man vil der êren giht.
 5 Mîrst geschehen, des ich ie bat,
 ich bin komen an die stat,
 dâ got menschlichen trat.
- II Schœne lant, rich unde hêre, 15,6
 swaz ich der noch hân gesehen,
 sô bist dûz ir aller êre,
 waz ist wunders hie geschehen:
 5 Daz ein maget ein kint gebar,
 hêre uber aller engel schar,
 was daz niht ein wunder gar?
- III Hie liez er sich reine toufen, 15,13
 daz der mensche reine sî.
 dô liez er sich hie verkoufen,
 daz wir eine wurden vrî.
 5 Anders wæren wir verlorn.
 wol dir sper, cruze unde dorn!
wê dir, beiden, daz ist dir zorn.
- IV Hinnen vuor der sun zer helle, 15,27
 von dem grabe, dâ er inne lac.
 des was ie der vater geselle,
 und der geist, den nieman mac
 5 Sunder gescheiden, dëst *al ein*,
 sleht unde ebener *<danne>* ein zein,
 alse er Abrahâm erschein.

V

7 (A) I 50 A

II 51 A.

III 52 A.

1 ir A. 7 wie dir zeiden dienst der zorn A.

IV 53 A.

5 alleine A. 6 danne] fehlt A.

Abbildung 13: Fassung A nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 31

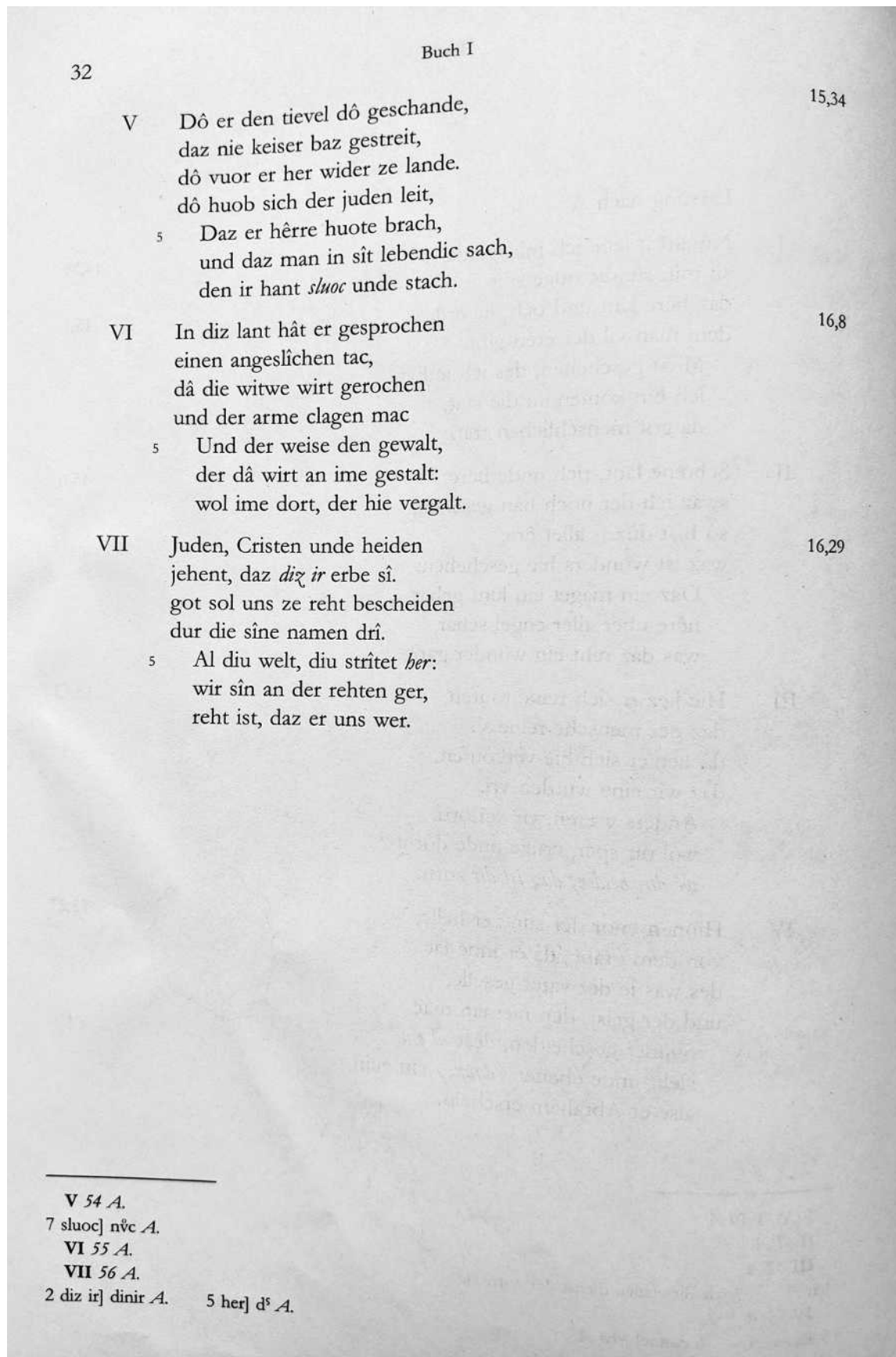


Abbildung 14: Fassung A nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 32.

Erschließungshilfen

- I, 1 ff.: *ich*: Ob Walther (als historische Person verstanden) in Palästina war, ist sehr unsicher. Wahrscheinlich liegt hier eine Rollenrede vor.
- I, 3: *bêre lant*: Palästina.
- II, 7: *gar*: ‚völlig‘, ‚vollständig‘.
- III, 1: *reine*: Adverb, ‚auf reine Weise‘ oder ‚als Reiner‘ (als sündenloser Mensch).
- III, 3: *verkoufen*: Anspielung auf den Verrat durch Judas.
- IV, 3: *des*: hier im Sinne von ‚dabei‘, vgl. Paul, Mhd. Gr., 2007, § S 76.6.
- IV, 7: *Abrahâm*: Nach 1 Mose 18 erschien Gott Abraham in Gestalt von drei Männern. Ob Walther darauf anspielt, ist aber umstritten (vgl. Willemsen, S. 79 mit Verweis auf V. Schupp, der als Quelle das apokryphe Nikodemus-Evangelium für möglich hält).
- V, 5: Zur Tradition der Höllenfahrt Christi vgl. LdM V, Sp. 98f. – *herre*: ‚als Herr‘; setzt man *herre* in Kommata, wäre zu lesen: ‚er, der Herr, ...‘.
- VI: Angespielt wird auf ein (End-) Gericht. Wi/Mi verweisen auf Joel 3, 3–4 und identifizieren *diz lant* konkret mit dem Tal Josaphat. Unklar bleibt, wie eine solche Bezugnahme pragmatisch (in der Aufführung) funktioniert haben mag.
- VII: Es geht um die Frage, wer einen rechtmäßigen Anspruch auf das Hl. Land hat. Die beiden letzten Verse sind doppeldeutig. Das Pronomen *wir* (V. 6) kann als Rollenrede auf jede der drei Religionsgemeinschaften bezogen sein (jeder behauptet, das Recht auf seiner Seite zu haben). Das Pronomen kann freilich auch nur die christliche Position markieren, dann würde die Strophe (und in A das ganze Lied) mit einer deutlich propagandistischen Note (‚Wir Christen haben Recht!‘) enden. – Zu vergleichen ist die variierende Strophensposition in den anderen Hss. Zur Deutung vgl. auch Nix, S. 270 ff.

Abbildung 15: Erschließungshilfen zur Fassung A nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 33.

Fassung B (nach der Weingartner Liederhandschrift, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart HB XIII 1; erstes Viertel 14. Jh.), Siehe Abbildungen 16, 17 und 18

Hier werden sechs Strophen überliefert. Die Varianten auf der Textebene zeigen nach Willemsen eine Nähe mit C, E und Z gegenüber A, doch eine inhaltlich signifikante Abweichung kommt durch diese Textvarianten nicht zustande.

Nach der Eingangsstrophe L 14,38 folgt in dieser Fassung Strophe L 16,29, die in der A-Fassung noch den abschließenden Höhepunkt darstellte, an zweiter Stelle. Der politische Rechtsstreit der Religionen um das „Heilige Land“ und die Formulierung des Anspruches der Christen auf dieses sind somit nicht Ziel und Zweck dieser Fassung, sondern werden offenbar eher als bekannt vorausgesetzt. Auch die Wortwahl ist in dieser Fassung zurückhaltender: Nicht „got sol uns ze reht bescheiden“ [Fassung A, L 16,29 V. 3], sondern „got müezze ez ze rehte scheiden“ [Fassung B, L 16,29 V.3] – die Entscheidung liegt hier ganz bei Gott. Es schließt sich nun Strophe L 15,20 an, die gewissermaßen die Wundertaten Christi zusammenfasst mit dem Bericht über das „größte aller Wunder“: Christi Erbarmen über die Menschen und die Erlösung der Menschheit von ihrer Erbsünde durch sein eigenes Sterben. Der Verweis auf die Bedeutung des „Heiligen Landes“ als Ort der Geburt Christi, seiner Taufe und seiner Passion sowie der Verweis auf die Schuldigkeit der Juden entfällt in dieser Fassung völlig. Allerdings wird auch in dieser Strophe L 15,20 das Wunder an den Schauplatz gebunden: „hie leit er den grimmen tât“ [V. 2]. Nach der folgenden Strophe L 15,27 zur Höllenfahrt und dem Verweis auf den Trinitätsglauben der Christen schließt sich mit Strophe L 16,8 der Verweis auf das Jüngste Gericht an, wodurch der Blick mehr auf den Aspekt des Sterbens, der Taten auf Erden und die endgültige Gerechtigkeit gelenkt wird. Dies bereitet den abschließenden Höhepunkt durch die Schlussstrophe L 16,15 vor, in der direkt „unsere lantrechtæ“ [V. 1] angesprochen werden und ihre Rechtsprechung kritisiert wird. Das lyrische Ich bemängelt, dass die Landrichter sich keiner schnellen und gerechten Rechtsprechung verpflichtet zu fühlen scheinen und erst am „letzten Tag“ jeder zu seinem Recht, aber auch zu seiner gerechten Strafe kommen wird. Es schwingt vor dem Hintergrund der vorherigen Strophe die Mahnung mit, bereits zu Lebzeiten an sein Seelenheil zu denken, denn beim Jüngsten Gericht gibt es keine Bürgen und keinen Pfand mehr einzulösen.

Dass die Schlussstrophe L 16,29 von A hier schon an zweiter Stelle kommt, schmälert ihre Bedeutung, und es wird deutlich, dass nicht der Anspruch der Christen auf das „Heilige Land“ als Ziel des Liedes formuliert werden soll. Dieser Anspruch wird hier vielmehr als bekannt vorausgesetzt, ebenso wie die Heiligkeit des Landes nicht weiter ausgeführt, sondern als gegeben vorausgesetzt wird. Die eher fokussierte Gerichtsthematik scheint hier dazu zu dienen, die Schlussstrophe vorzubereiten, in der Kritik an der irdischen Justiz, den Landrichtern, geübt wird. Das Lied bildet im Übrigen den narrativen Rahmen für diesen Zweck und intendiert im Anschluss daran eher einen Aufruf zur Buße im Angesicht des Jüngsten Gerichts. Vielleicht entstand diese Fassung später als die A-Fassung, weshalb der aktuelle politische Bezug mit seiner religiösen Rechtsstreitargumentation als bekannt vorausgesetzt werden und die Kritik an den

Landrichtern vor diesem Hintergrund als nachvollziehbar gelten konnte. Die Dimensionierung der B-Fassung ist also keine politische, sondern vielmehr im zeitgenössischen Kontext rechtliche.

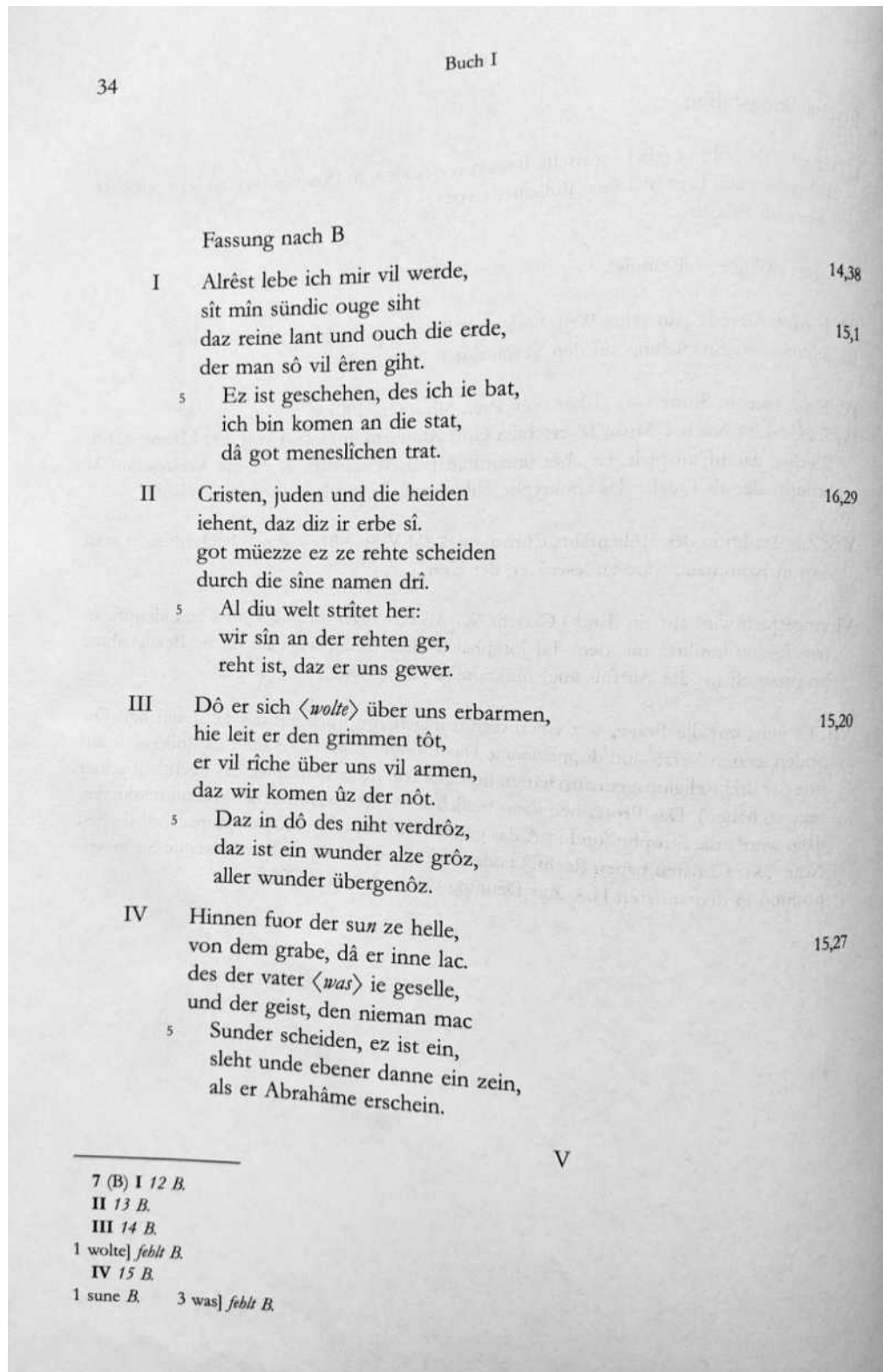


Abbildung 16: Fassung B nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 34.

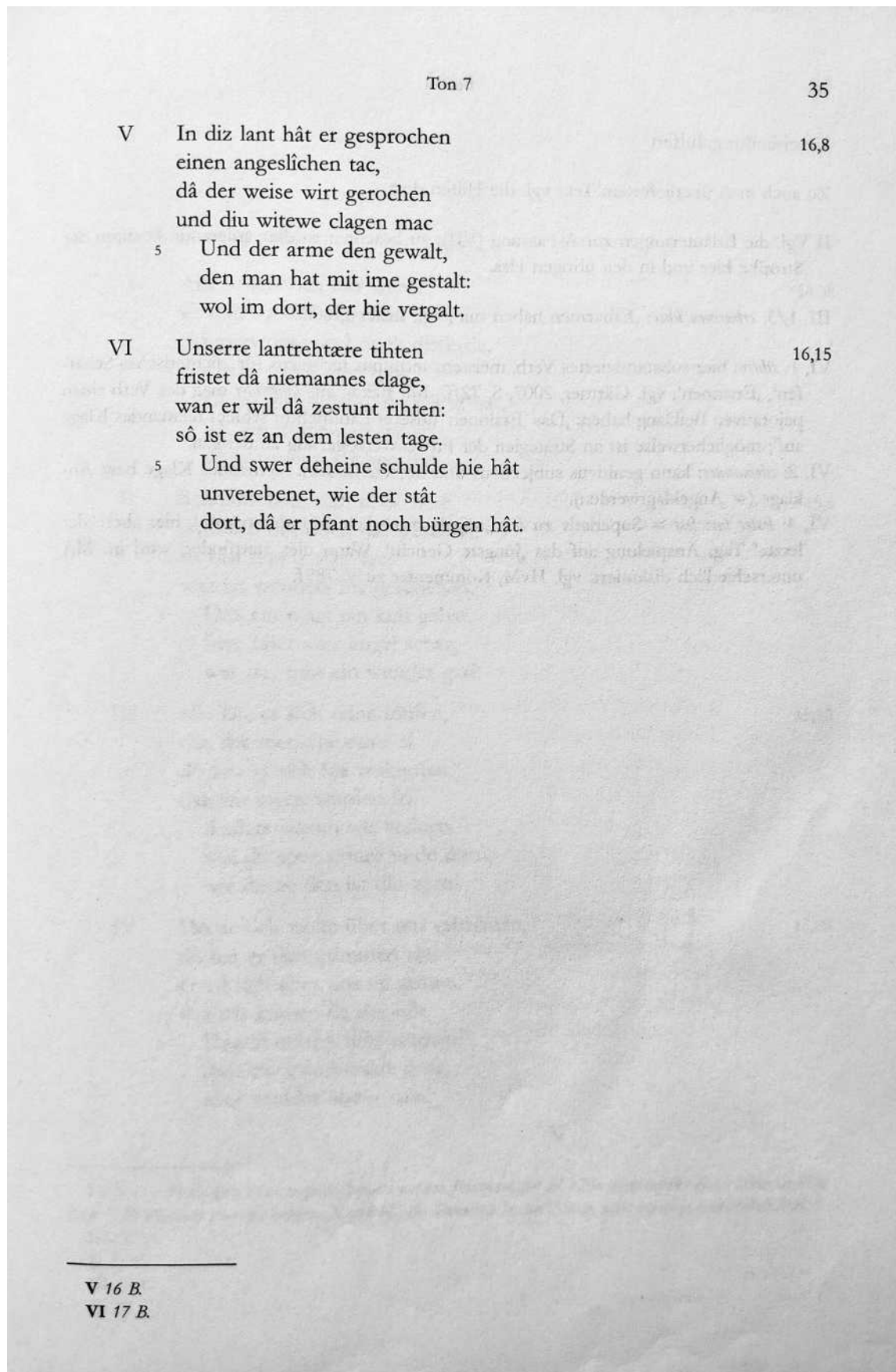


Abbildung 17: Fassung B nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 35.

Erschließungshilfen

Zu auch in A überliefertem Text vgl. die Hilfen dort.

II Vgl. die Erläuterungen zur A-Fassung (VII); zu beachten ist die variierende Position der Strophe hier und in den übrigen Hss.

III, 1/3: *erbarmen über*: ‚Erbarmen haben mit‘; vgl. Lexer I, 608.

VI, 1: *tibten*: hier substantiviertes Verb, meistens terminus technicus für ‚dichterisches Schaffen‘, ‚Ersinnen‘; vgl. Gärtner, 2007, S. 72ff. Mit Bezug auf *lantrihter* mag das Verb einen pejorativen Beiklang haben: ‚Das ‚Ersinnen‘ unserer Landrichter schiebt niemandes Klage auf‘; möglicherweise ist an Strategien der Prozessverzögerung zu denken.

VI, 2: *niemannes*: kann genitivus subjectivus und objectivus sein: niemandes Klage bzw. Anklage (= Angeklagtwerden).

VI, 4: *lester tac*: *lest* = Superlativ zu *laz* (‚träge‘), eigentlich also ‚der trägste‘, hier aber: ‚der letzte‘ Tag; Anspielung auf das ‚jüngste Gericht‘. Wann dies stattfindet, wird im MA unterschiedlich diskutiert; vgl. HvM, Kommentar zu V. 789f.

Abbildung 18: Erschließungshilfen zur Fassung B nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 36.

Fassung C (nach der Großen Heidelberger oder Manessischen Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg Cod. Pal. Germ. 848; um 1300), Siehe Abbildungen 19, 20, 21 und 22

Diese Fassung überliefert neun Strophen und trägt zwei weitere am unteren Rand nach. Nach der Eingangsstrophe L 14,38 folgen die bereits bekannten Strophen zur christlichen Heilsgeschichte L 15,6 (Geburt Christi), L 15,13 (Taufe und Passion) und L 15,20 (Erbarmen Christi und Erlösung der Menschheit als größtes Wunder), womit sich eine Steigerung von der Geburt über die Passion bis hin zum größten aller Wunder, der Erlösung der Menschheit, vollzieht. Es folgen die Strophen L 15,27 (Höllenfahrt und Hinweis zum Trinitätsglauben der Christen) und L 15,34 (Auferstehung und Verweis auf die Schuld der Juden). Es schließt sich die Strophe L 16,8 (Jüngstes Gericht), gefolgt von der rechtlich dimensionierten Strophe L 16,15 („landrehtære“, Kritik an der zeitgenössischen Justiz), an. Das Lied findet mit der politischen Strophe L 16,29 (Rechtsstreit der Religionen um das „Heilige Land“ und Anspruch der Christen auf dieses) seinen Abschluss. Die Nachtragsstrophen enthalten mit L 16,22 eine Schlussfloskel des Sängers an das Publikum sowie mit L 16, 1 einen weiteren Beitrag zur

3.1 Genealogie

christlichen Heilsgeschichte, indem hier von der Bedeutung der Feste Himmelfahrt und Pfingsten berichtet wird – auch hier werden die Wunder wieder an die Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christenheit geknüpft.

Fassung C fügt somit also die Strophen der A- und der B-Fassung reißverschlussartig zusammen und ergänzt zudem noch zwei weitere Strophen als Nachtrag. Wie bei den beiden anderen Langfassungen E und Z ist die Intention dieser C-Fassung schwerer auszumachen, sie weist vor allem in die Richtung eines Sammlerinteresses: Das vordergründige Bestreben scheint es zunächst zu sein, alle greifbaren Strophen des Liedes aufzunehmen. Hinsichtlich der Nachtragsstrophen stellt sich die Frage, wie diese in die Reihung einzufügen sind. Hierbei ist unter anderem mit Willemsen anzunehmen, dass ein Rezipient die Strophe L 16,1 mit der Erzählung von Himmelfahrt und Pfingsten zwischen die sechste und siebte Strophe der C-Fassung, also nach L 15,34 und vor L 16,8, einfügen würde, da sie hier inhaltlich und chronologisch nach den Lebensstationen Christi passt, L 16,22 kann dagegen als Schlussstrophe angenommen werden. Damit folgt nach Willemsen C dem Konzept von A, da die politische Strophe L 16,29 auch hier an das Ende der Fassung gesetzt wurde, wobei die zusätzlichen Strophen aus B jedoch an passender Stelle eingefügt wurden. Damit ist Willemsen insofern zu widersprechen, dass C dem intentionalen Bestreben von A verpflichtet bliebe, da sich hier ebenfalls die rechtlich dimensionierte Strophe L 16,15 mit entsprechender Hinführung durch L 16,8 am Schluss findet. Außerdem nehmen die Nachtragsstrophen – vor allem mit entsprechender Einordnung der distanzierenden spielmännischen Schlussfloskel – die politische Aktualität zurück. Schließlich wird die Prägnanz der rechtlichen wie der politischen Dimensionierung durch die vorangehende längere Entfaltung der christlichen Heilsgeschichte gemindert.

Fassung nach C

I	Alrêrst lebe ich mir werde, sît mîn sündic ouge siht daz reine lant und ouch die erde, der man sô vil êren giht.	14,38 15,1
5	Ez ist geschehen, des ich ie bat, ich bin komen an die stat, dâ got menschlichen trat.	
II	Schœniu lant, rîch unde hêre, swaz ich der noch hân gesehen, sô bist dûz ir aller êre, waz ist wunders hie geschehen.	15,6
5	Daz ein magt ein kint gebar, hêre über aller engel schar, was daz niht ein wunder gar?	
III	Hie liez er sich reine toufen, daz der mensche reine sî. dô liez er sich hie verkoufen, daz wir eigen wurden frî.	15,13
5	Anders wæren wir verlorn. wol dir sper, criuce unde dorn, wie dir ze den ist dîn zorn!	
IV	Dô er sich wolte über uns erbarmen, dô leit er den grimmen tôt, er vil rîch über uns vil armen, daz wir komen ûz der nôt.	15,20
5	Daz in dô des niht verdrôz, dâst ein wunder alze grôz, aller wunder übergênôz.	

V

7 (C) 21–29 C, zwei Nachtragsstrophen am unteren Blattrand von fol. 126v nacheinander durch Verweiszeichen nach C 29 eingesetzt (hier die Strophen X und XI; die Trennlinie in der Edition weist auf diese Besonderheit hin).

I 21 C.

II 22 C.

III 23 C.

IV 24 C.

Abbildung 19: Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 37.

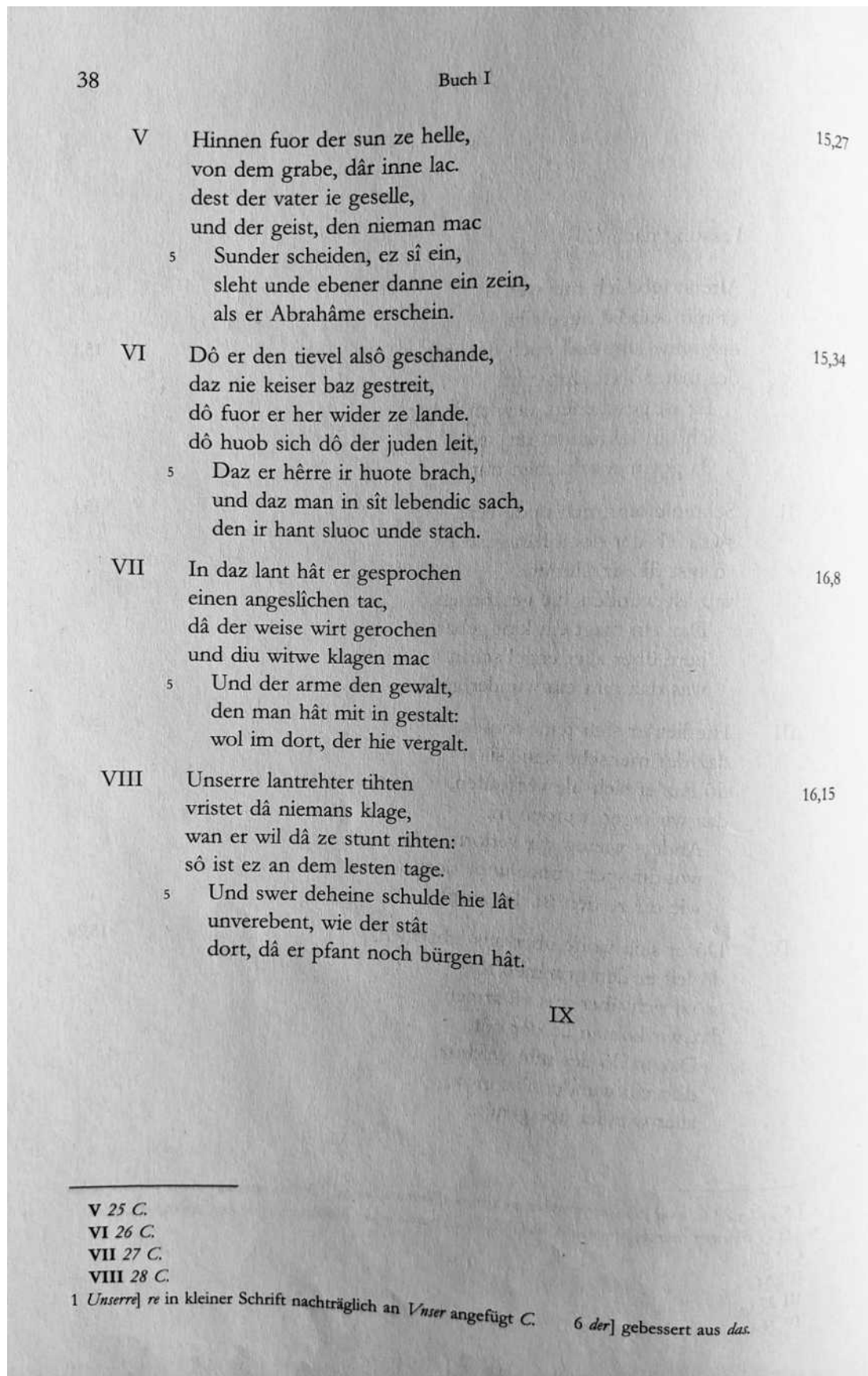


Abbildung 20: Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 38.

Ton 7 39

IX Kristen, juden und die heiden 16,29
 jehent, daz diz ir erbe sî.
 got müezze ez ze rehte scheiden
 dur die sîne namen drî.
 5 Al diu welt strîtet her:
 wir sîn an der rehten ger,
 reht ist, daz er uns gewer.

X Ir lât iuch nit verdriezen, 16,22
 daz ich noch gesprochen hân.
 sô wil ich die rede entsliezen
 kurzwîlen und ouch wîzen lân,
 5 Swaz got <wunders hie noch lie>,
 mit der welte ie begie,
 daz huob sich dort und endet hie.

XI Dar nâch was er in deme lande 16,1
 vierzic tage, dô fuor er dar,
 <dannen> in sîn vater sande.
 sînen geist er uns bewar,
 5 Den sant er hin wider zehant.
 heilic ist daz selbe lant,
 sîn name, der ist vor got erkant.

IX 29 C.
 5 zwischen welt und strîtet: ft dv durchgestrichen C.
X (Nachtrag C).
 5 wonders hie noch lie] fehlt C.
XI (Nachtrag C).
 3 dannen] fehlt C.

Abbildung 21: Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 39.

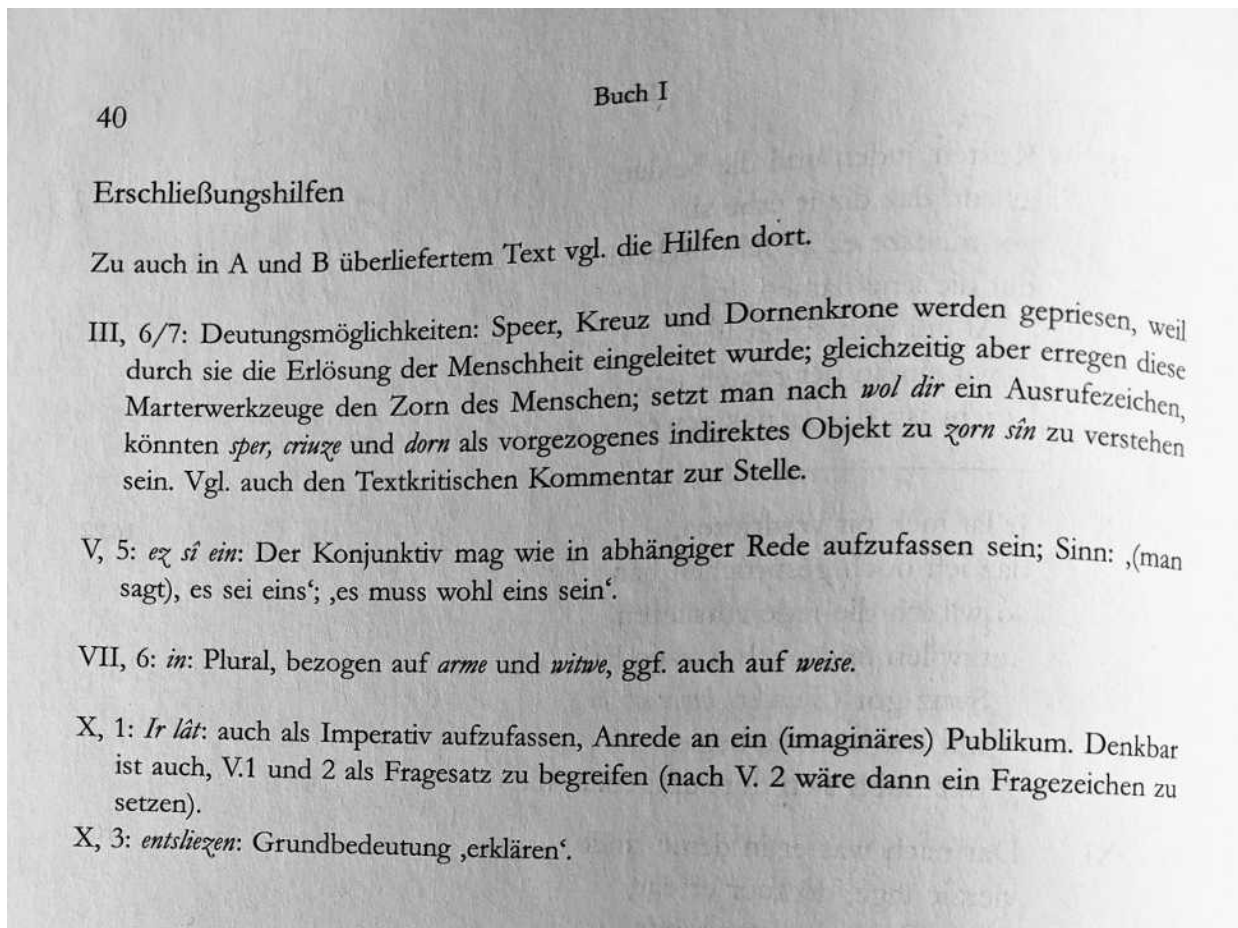


Abbildung 22: Erschließungshilfen zur Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 40.

Fassung E (nach der Würzburger Liederhandschrift oder Hausbuch des Michael de Leone, Universitätsbibliothek München 2° Cod. ms. 731; um 1345–1354), Siehe Abbildungen 23, 24, 25 und 26

In dieser Fassung werden elf Strophen überliefert, welche sich vom Strophenbestand in C nur geringfügig unterscheiden. Nach der Eingangsstrophe L 14,38 wird hier allerdings Strophe L 138,1 angeschlossen, die keine der bisher beschriebenen Fassungen angibt. Diese Strophe enthält vor allem eine vorausweisende Floskel des Sängers zu seinen Wundererzählungen: Es wären so viele Wunder in dem „Heiligen Land“ geschehen, dass er diese gar nicht alle besingen könne. Inhaltlich bringt diese Strophe das Lied nicht voran, sondern objektiviert das Besungene vielmehr, indem es die Wunder zurück in den performativen Kontext eines Liedvortrags verweist. Gleichzeitig wird bereits hier die Wundererzählung explizit mit dem „Heiligen Land“ verknüpft. Es folgen die bekannten Strophen zur christlichen Heilsgeschichte L 15,6 (Geburt Christi, Lob des „Heiligen Landes“), L 15,13 (Taufe und Passion Christi), L 15,27 (Höllenfahrt und Verweis auf den Trinitätsglauben der Christen) und L 15,34 (Auferstehung und

Benennung der Schuld der Juden). Die politisch ausgerichtete Strophe L 16,29 mit dem Rechtsstreit der Religionen um das „Heilige Land“ schließt sich hier nun mitten im Lied direkt an die Wundererzählung an, wodurch sie in ihrer Aussage auf die Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christen beschränkt bleibt und keinen pointierten Höhepunkt des Liedes mit abschließender Aussagekraft darstellt. Es folgt nun Strophe L 16,8 (Jüngstes Gericht) und damit auch direkt die rechtlich dimensionierte Strophe L 16,15 („landrehtære“, Kritik an zeitgenössischer Justiz) an, wodurch der Bogen über die Mahnung zur Kritik an aktuellen Umständen geschlagen wird. Die Nachtragsstrophen aus C finden sich hier im fortlaufenden Text, jedoch ebenfalls nicht an möglicherweise passenderen Stellen in das Lied eingearbeitet, sondern am Ende desselben notiert: erst die Abschlussfloskel des Sängers L 16,22, dann die Ergänzung zur Heilsgeschichte mit der Erzählung von Himmelfahrt und Pfingsten in Strophe L 16,1. Es stellt sich die Frage, ob dies daraus resultiert haben könnte, dass der Schreiber von E bei C abschrieb. Strophe L 15,20 hingegen fehlt gegenüber der C-Fassung gänzlich. Der Text weicht, wie gezeigt wurde, also an mancher Stelle von dem der anderen Handschriften ab. Der Schwerpunkt liegt hier durch die Anordnung der Strophen auf der Erzählung der Wundertaten Christi, wobei diese statt nach lokalem Bezug auf das „Heilige Land“ eher chronologisch gewichtet fortschreitet. Wo A und C den „keiser“ erwähnen – bei E steht die Strophe an siebter Stelle –, findet sich hier das Wort „ritter“, wodurch eine Tendenz zur Entaktualisierung sichtbar würde. Der Fokus wird, wie gezeigt wurde, weder auf eine politische noch auf eine rechtliche Dimensionierung gelegt. Es scheint somit auch hier mehr ein Interesse daran vorzuliegen, alle Strophen zu versammeln, die sich zum Zeitpunkt der Niederschrift auffinden ließen.

Ton 7		41
Fassung nach E		
I	Alrêrst sihe ich mir werde, sît mîn sündic ouge siht daz heilige lant und ouch die erde, dem man sô vil tugende giht.	14,38 15,1
5	Mir ist geschehen, des ich ie bat, ich bin kumen an die stat, dâ got menslîchen stât.	
II	Mê danne tûsent hundert wunder, die von disme lande sint, die kann ich ihte mer besunder [] <i>gesagen</i> denne ein cleine kint,	138,1
5	Wenne ein teil von unser ê, swem des niht genuoge, der gê zuo den juden, die sagent im mê.	
III	Schœne lant, rîch unde hêre, swaz ich der noch hân gesehen, sô ist diz aller lande ein êre, waz ist wunders hie geschehen,	15,6
5	Daz ein maget ein kint gebar, hêrer denne der engel schar, was daz niht ein wunder gar?	
IV	Sît liez er sich toufen, daz der mensche ouch reine sî. dar nâch liez er sich verkoufen, daz wir eigen werden frî –	15,13
5	Anders wæren wir verlorn wanne sîn sper, criuze unde dorn. werder heiden, daz ist dir zorn!	
V		
7 (E) 201–211 E.		
I 201 E.		
1 sihe] <i>Lücke zwischen ſi und he E.</i>		
II 202 E.		
4 <i>gesagen]</i> vñ <i>gehahtē E.</i>		
III 203 E.		
IV 204 E.		

Abbildung 23: Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 41.

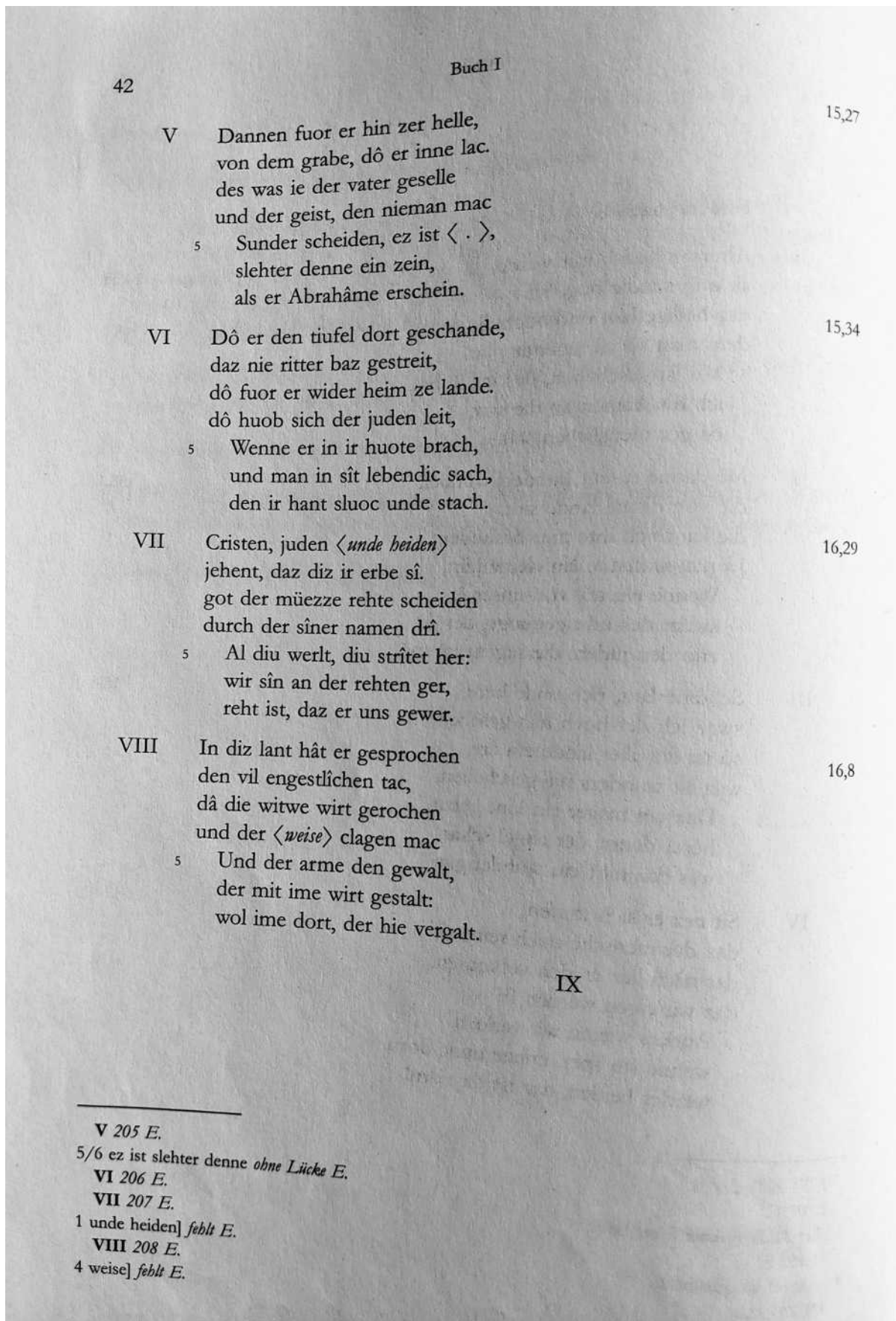


Abbildung 24: Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 42.

	Ton 7	43
IX	Unser lantrihtære rihten [] envristet dort niemannes clage, er wil ze stunden rihten. sô ez ist an dem letzesten tage: 5 Swer dekeine schulde hie hât verebenet, wie der dort stât, dô er weder pfant noch bürgen hât.	16,15
X	Ir lât iuch niht verdriezen, daz ich noch gesprochen hân. sô wil ich die rede entsliezen kürzelich und iuch wizzen lân, 5 Swaz got <i><wunders hie noch lie></i> , mit der werlde ie begie, daz huob sich dort und endet hie.	16,22
XI	Dar nâch was er in dem lande vierzic tage, dô fuor er dar, <i><dannen></i> in sîn vater sande. sînen geist, der uns bewar, 5 Den sant er hin wider zuohant. heilic ist daz selbe lant, sîn nam, der ist vor gote erkant.	16,1

IX 209 E.

1 rihten] ursprünglich war rihtent geschrieben worden; das t nachträglich rasiert E. 2 envristet] vñ envristent E.

X 210 E.

5 wonders hie noch lie] fehlt E.

XI 211 E.

3 dannen] fehlt E.

Abbildung 25: Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 43.

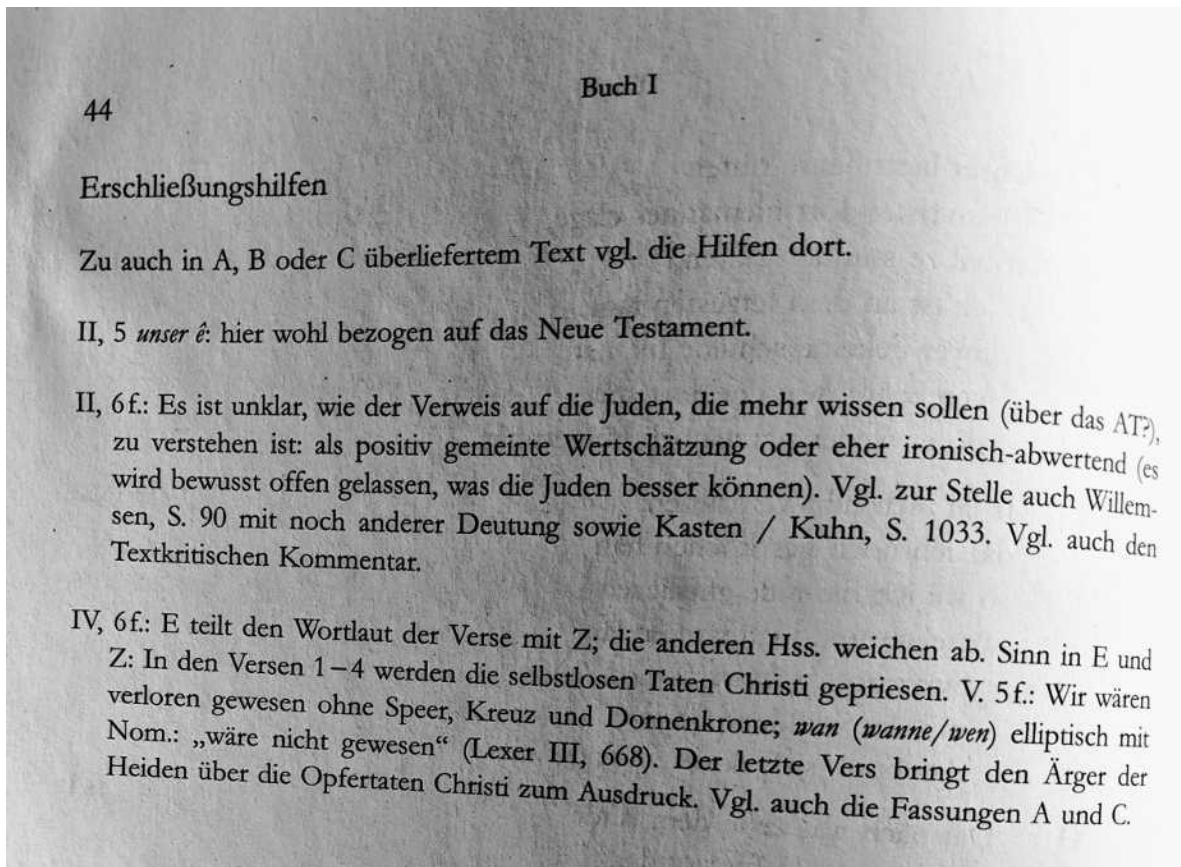


Abbildung 26: Erschließungshilfen zur Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 44.

Fassung Z (nach dem Münster'schen Fragment, Staatsarchiv Münster Ms VII, 51; erste Hälfte, Mitte 14. Jh.), Siehe Abbildungen 27, 28, 29 und 30

Mit einer Überlieferung von zwölf Strophen ist dies die längste Fassung, sozusagen das Sammelbecken von allen zum „Palästinalied“ fassbaren Strophen. Z nimmt dabei eine Sonderstellung gegenüber A, B, C und E ein, da die Mitüberlieferung einer Melodie zum „Palästinalied“ für einen anderen Grad an Literarizität sprechen könnte und sich die Schreibsprache außerdem durch Einwirken eines niederdeutschen Schreibers abhebt.

Nach der Eingangsstrophe L 14,38 und der Strophe zur Geburt und mit dem Lob des „Heiligen Landes“ L 15,6 schließt sich direkt die politisch dimensionierte Strophe L 16,29 (Rechtsstreit der Religionen, Anspruch der Christen auf das „Heilige Land“) an. Da diese hier noch nicht durch die Entfaltung einer Wundererzählung und der damit verbundenen Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christen vorbereitet wurde, wird die politische Akzentuierung dieser Strophe stark zurückgenommen. Es schließt sich die Erzählung der die christliche Heilsgeschichte vorbereitende Strophe L 138,1

3.1 Genealogie

mit der Sängerfloskel zu den Wundern im „Heiligen Land“ an. Daraufhin folgen eben jene Wunder mit den Strophen L 15,13 (Taufe und Passion Christi), L 15,20 (Erbarmen Christi und Erlösung der Menschheit als größtes Wunder), L 15,27 (Höllenfahrt und Verweis auf den Trinitätsglauben der Christen), L 15,34 (Auferstehung und Benennung der Schuld der Juden) und schließlich L 16,1 (Bedeutung von Himmelfahrt und Pfingsten). Damit findet sich eine vollständige Wiedergabe aller überlieferten Strophen zur christlichen Heilsgeschichte in chronologischer Abfolge. Es schließt sich hier die rechtlich dimensionierte Strophe L 16,15 (an die „landrehtære“ und mit Kritik an der zeitgenössischen Justiz) an, erst danach folgt hier jedoch die Strophe L 16,8 mit der Mahnung des Jüngsten Gerichts, wodurch der zeitgenössische Einschlag wieder stark zurückgenommen und zur christlichen Heilsgeschichte zurückgeführt wird. Die Z-Fassung endet mit der abschließenden Sängerfloskel L 16,22, wodurch das Lied wieder ganz in den Kontext einer Aufführungssituation gerückt wird. Dadurch bleiben die politischen, aktualisierenden und rechtlichen Akzentuierungen eher im Hintergrund, der Schwerpunkt liegt vielmehr auf der chronologischen Erzählung der christlichen Heilsgeschichte sowie auf der passenderen Einbettung aller überlieferten Strophen, wodurch sich ein Sammelinteresse des Schreibers der Z-Fassung äußert. Der Text ist somit am ehesten mit dem von C und vor allem E verwandt. Auch nach Willemsen ist Z die einzige Langfassung, die keinen Eingriff des Rezipienten in die Strophenanordnung notwendig macht. Nach Kuhn scheint diese Fassung im Zusammenhang mit der lebendigen musikalischen Tradition aufgezeichnet worden zu sein, wie Willemsen referiert, da auch der sprachliche Ausdruck hier in einer engen Beziehung zur überlieferten metrisch-musikalischen Form stehe.

	Ton 7	45
	Fassung nach Z	
I	Nû alrêst leb ich mir werde, sît mîn sündic ouge ersicht daz liebe lant und ouch die erde, dem man vil der êren giht.	14,38 15,1
5	Mirst geschên, als ich ie bat, ich bin komen an die stat, dâ got menslichen trat.	
II	Schœne lant, rîche unde hêre, swaz ich der noch habe gesên, sô bistû aller lande ein êre, waz ist wunders hie geschên,	15,6
5	Daz ein maget ein kint gebar, herre über aller engele schar, enist daz nicht ein wunder gar?	
III	Kristen, juden unde heiden jênt, daz diz ir erbe sî. got der muoz ez uns bescheiden und die hêren namen drî.	16,29
5	Al die werlt, die strîtet her: wir sîn an der rechten ger, recht ist, daz er uns gewer.	
IV	Mê dan hundert tûsent wunder hie in disem lande sint, dâ von ich niht mê besunder kan gesagen als ein kint,	138,1
5	Wen ein teil von unser ê, swem des niht genuoge, der gê zuo den juden, die sagent es mê.	
	V	
	7 (Z) 4–15 Z.	
	I 4 Z.	
	II 5 Z.	
	III 6 Z.	
	1 das u in unde wahrscheinlich aus einem h korrigiert Z.	
	IV 7 Z.	
	3 besvnden Z. 7 juden] uiden, durch i-Strich möglicherweise nachträglich gebessert Z.	

Abbildung 27: Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 45.

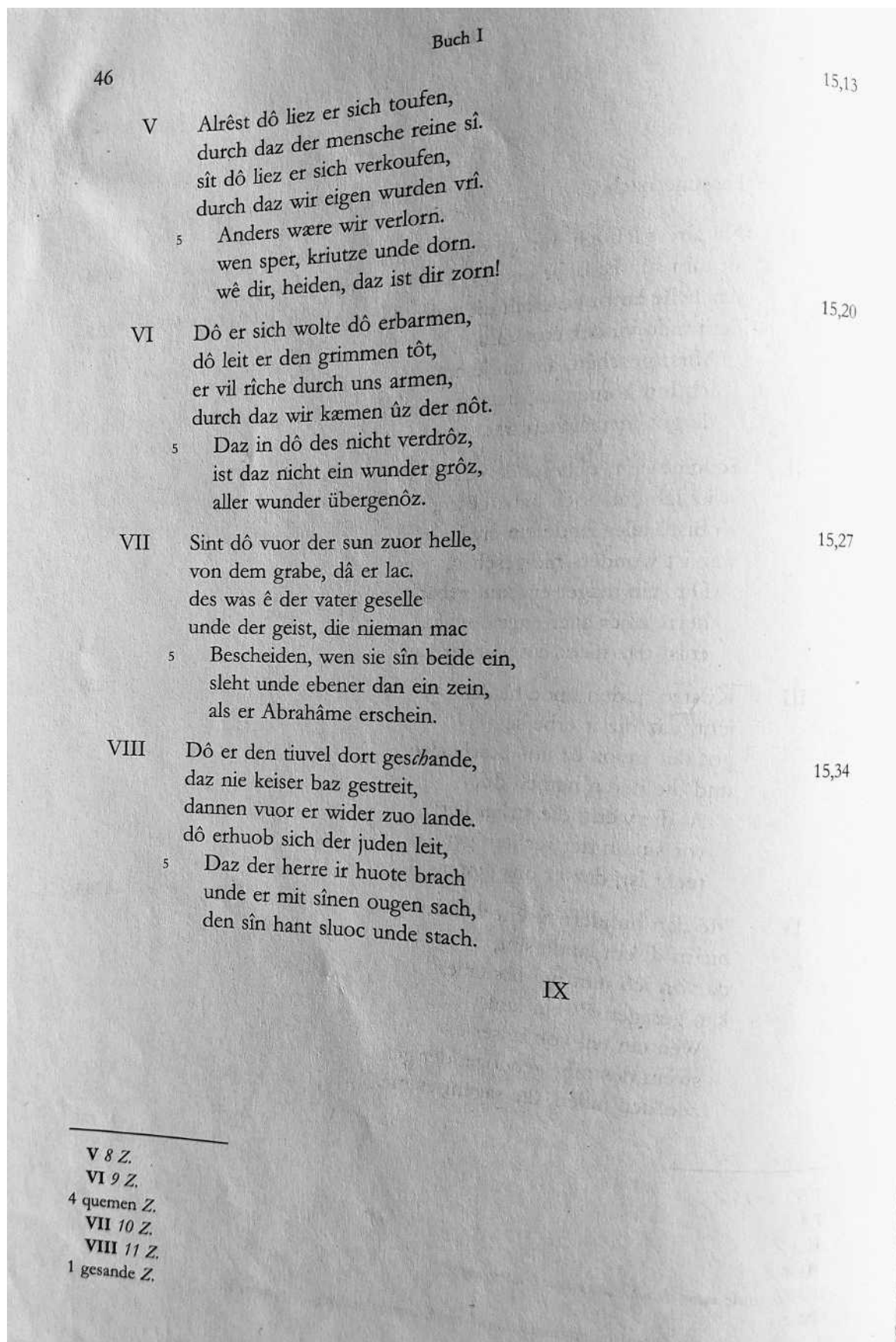


Abbildung 28: Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 46.

	Ton 7	47
IX	Sit was er in disem lande vierzic tage, dô vuor er dar, dannen uns sîn vater sande sînen geist, der uns bewar. 5 Dannen vuor er wider zuohant. heilic ist daz selbe lant, sîn name ist vor gote erkant.	16,1
X	Unser lantrihtære rihten vristet dort niemannes klage, er wil dâ zuo stunden rihten: sô ist ez an dem lesten tage. 5 Wer dekeine scult hie lât ungevrebenet, wie der stât, dâ er phant noch bûrgen hât.	16,15
XI	In diz lant hât er gesprochen sînen engestlichen tac, dâ die witewe wirt gerochen unde der weise klagen mac 5 Unde der arme den gewalt, der an im hie wirt gestalt: sô wol im dort, der hie vergalt.	16,8
XII	Nû lât iuch des nicht verdriezen, des ich noch geredet hân. ich will iuch die rede entsliezen unde lâzen iuch verstân, 5 Swaz got wunders hie noch lie, mit dem menschen êr begie, daz huob sich unde lendet hie.	16,22

IX 12 Z.

X 13 Z.

XI 14 Z.

XII 15 Z.

5:6:7 le: bege: he Z.

Abbildung 29: Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 47.

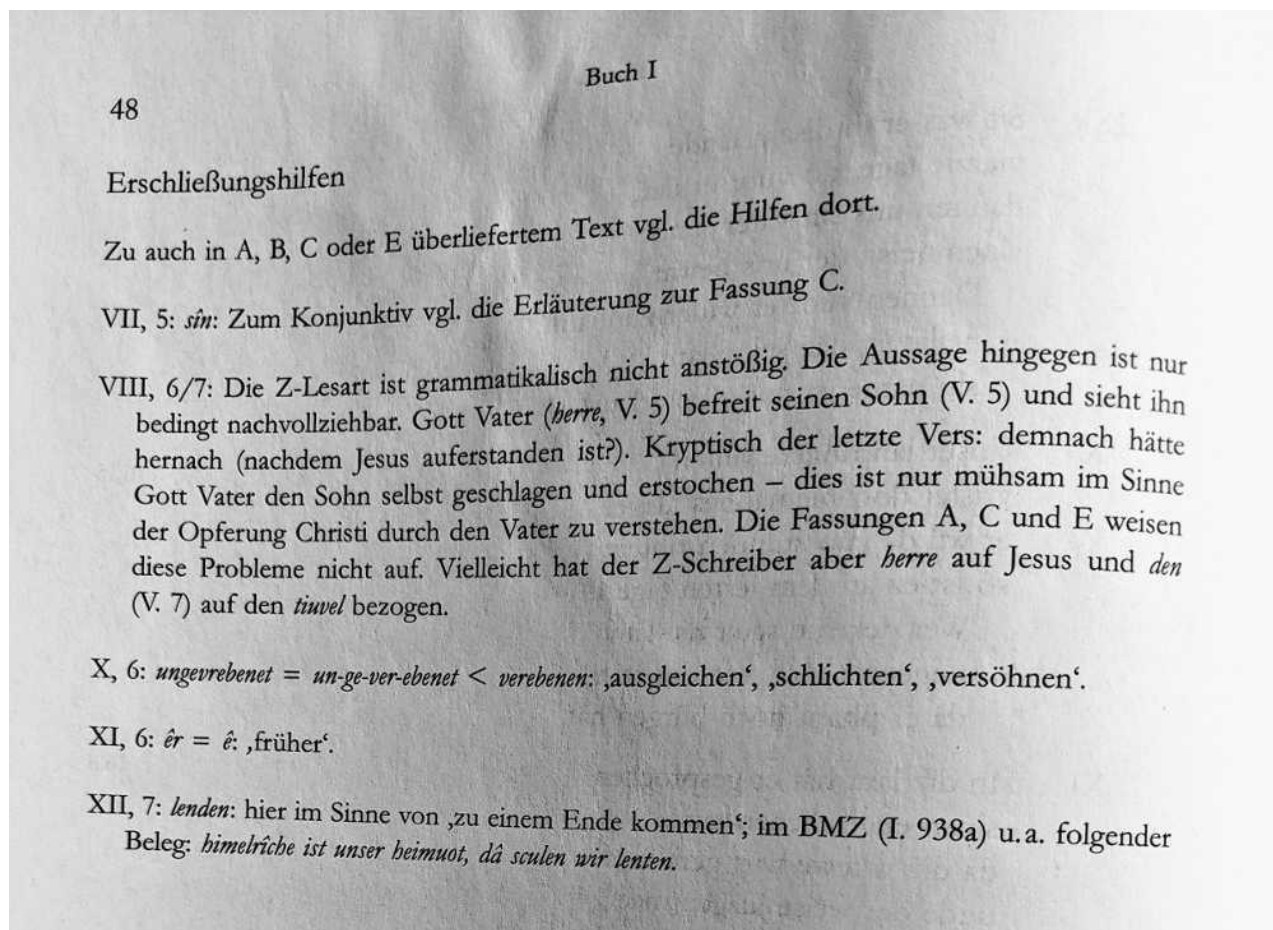


Abbildung 30: Erschließungshilfen zur Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 48.

Fassung M (nach den Carmina Burana/Fragmenta Burana, Bayerische Staatsbibliothek München Clm 4660/a; um 1225/1230), Siehe Abbildung 31

Die Fassung überliefert nur eine Strophe des Liedes. M hängt die erste Strophe des „Palästinalieds“ an das lateinische „Alte clamat epicurus“ an. Es scheint sich hiermit eine Anbindung an das als bekannt vorausgesetzte „Palästinalied“ zu vollziehen, wodurch zum einen offenbar die Erinnerung an die entsprechende Melodie wachgerufen, zum anderen der parodistische Inhalt des lateinischen Sauf- und Fressliedes im Gegensatz zum „Palästinalied“ hervorgehoben werden soll.

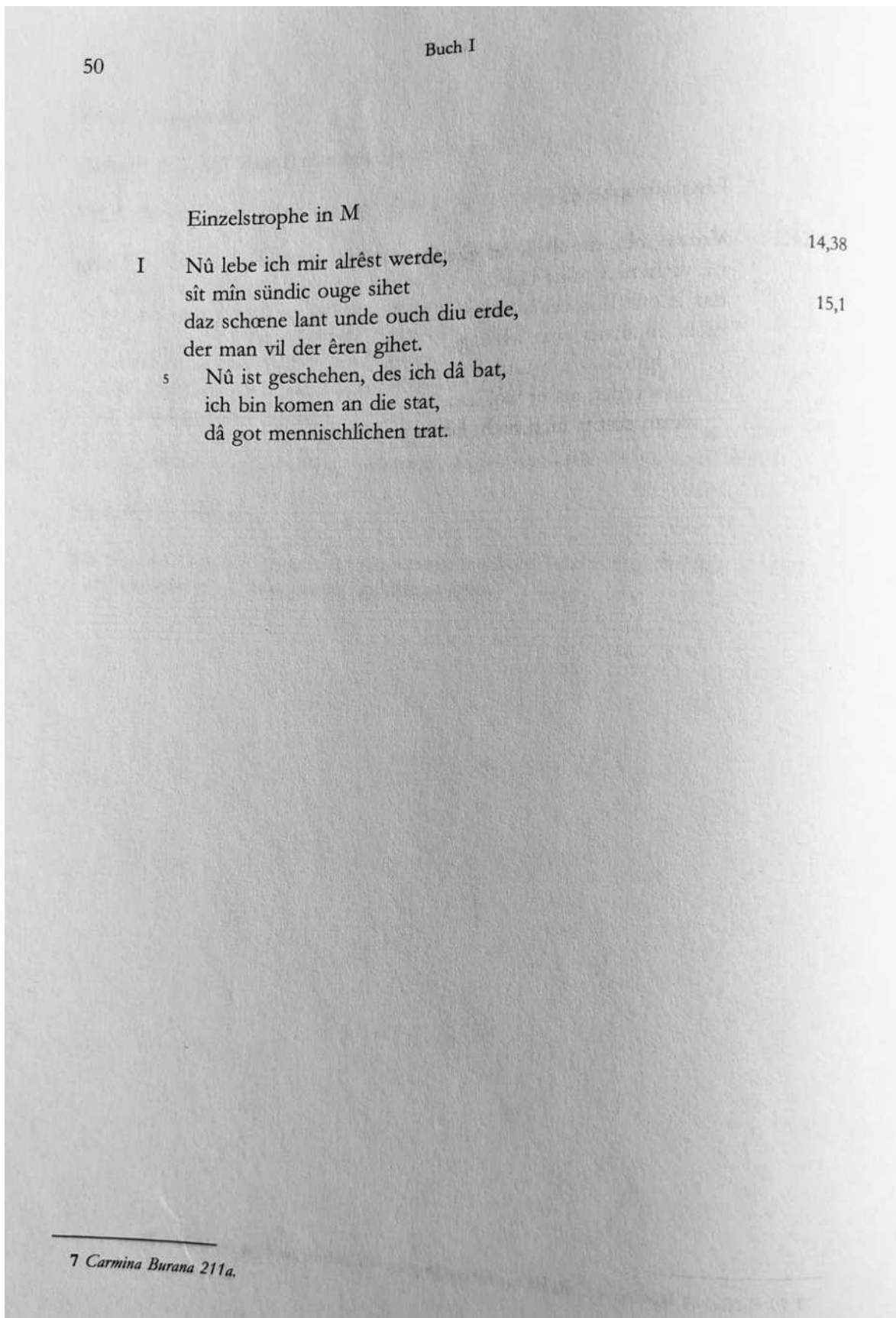


Abbildung 31: Einzelstrophe in M nach der Edition: Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 50.

3.1 Genealogie

Fassung F (nach der Weimarer Liederhandschrift, Herzogin Anna Bibliothek Weimar Q 564; drittes Viertel 15. Jh.), Siehe Abbildung 32

F überliefert anonym eine ganz neue Strophe L 139,1 (in der eine Dame angesprochen wird), die nicht direkt etwas mit dem Inhalt des Liedes der anderen Fassungen zu tun hat. In der Forschung wird bei Analysen zum Lied diese Strophe in aller Regel nicht eingehend betrachtet, da sich die Annahme einer nachträglichen Ergänzung wahrscheinlich sogar durch einen anderen Verfasser als Walther durch den losgelösten Inhalt und die späte und alleinstehende Überlieferung durch diese jüngste Handschrift aufdrängt. Mit dieser Kontrafakturstrophe würde das Lied, sofern es an diese Strophe angebunden würde, in einen Minnesangdiskurs gerückt, wodurch der Sänger sein Lied nun direkt an eine Dame richtete. Dies bedeutete dann umso mehr eine Distanzierung von aktuellen, politischen oder rechtlichen Bezügen.

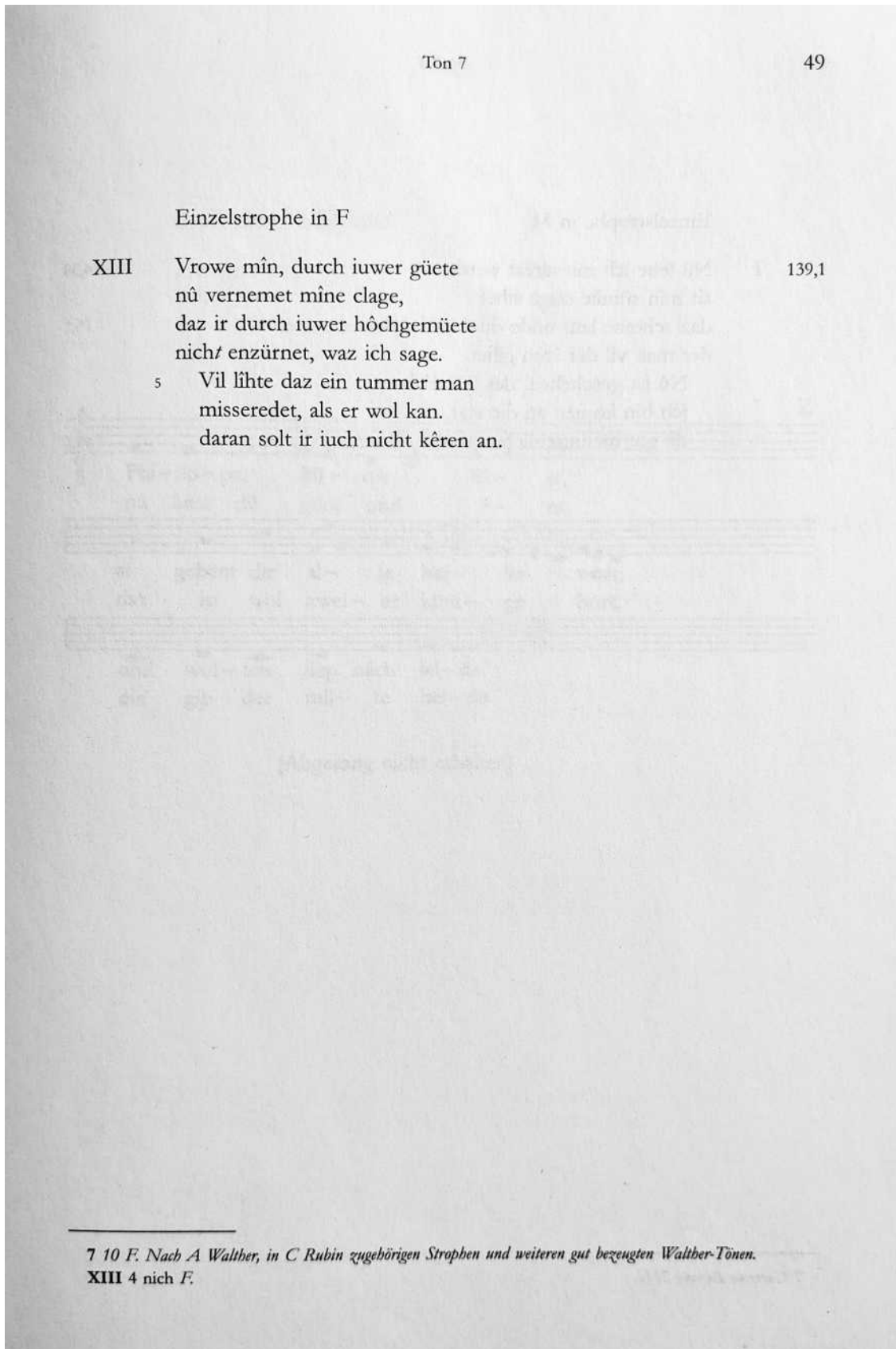


Abbildung 32: Einzelstrophe in F nach der Edition: Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 49.

Zu den gemeinsamen Vorstufen der handschriftlichen Überlieferung

Nach Willemsen¹²⁹ wird in der Betrachtung des Walther'schen „Œuvres“ klar, dass trotz der großen Anzahl an Handschriften, die Walthers Lieder überliefern, ihrer breiten räumlichen und zeitlichen Streuung der Kern der Überlieferung auf wenige Quellen beschränkt ist: Und zwar sind die alemannischen Sammelhandschriften A, B, C und E zwischen 1270 und 1354 als die Hauptstränge der Überlieferung von Walthers Dichtung zu betrachten. Speziell für das „Palästinalied“ können diese Hauptstränge weiter eingegrenzt werden auf Handschrift A, in der die Rechtsstreitthematik im Mittelpunkt steht, und Handschrift B, in der der Verweis auf die *landraehtere* und das Jüngste Gericht als zentrales Thema entfaltet wird. Im Großen und Ganzen beziehen sich die übrigen Handschriften auf eine der beiden oder beide Fassungen, während Handschrift Z demgegenüber als eine Art Sammelbecken aller überlieferten Strophen fungiert.¹³⁰ Die Verschiedenartigkeit der Fassungen lässt sich somit grundsätzlich auf diese drei Varianten eingrenzen.

Wie es dabei zu den Übereinstimmungen und Abweichungen der einzelnen Fassungen kam, ist von der Forschung durch die Rekonstruktion der Quellen, auf die die Schreiber der einzelnen Handschriften zurückgriffen, versucht worden zu klären. Eine gewisse Konstanz in der Überlieferung wird hierbei nach Willemsen dadurch vorausgesetzt, dass die Sammler und Redaktoren hinsichtlich der erhaltenen Handschriften als auch hinsichtlich ihrer Vorstufen sauber arbeiten konnten: Sie mussten also über ausreichend eindeutige Vorlagen verfügen und selbst genügend Sachverstand aufbringen.¹³¹ Varianten in der Überlieferung resultieren dagegen aus Unzulänglichkeiten im Verschriftlichungsprozess, können durch bewusste Eingriffe der Rezipienten, aber auch des Verfassers, verursacht worden sein. Gerade bei der Strophenfolgevarianz, wie sie sich beim „Palästinalied“ zeigt, sollte mit der Möglichkeit des bewussten Eingriffs gerechnet werden, da nach Willemsen die Überlieferung offensichtlich gut genug war, um viele Strophen eines Liedes zu tradieren.

¹²⁹Vgl. Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M. 2006 [Walther-Studien Bd. 4. Hrsg. von Thomas Bein]. S. 73 ff.

¹³⁰Diese These ergab sich vor allem im Gespräch mit Franz-Josef Holznagel, der sich nicht zuletzt mit „Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik“ (Tübingen/Basel 1995) ausführlich mit der handschriftlichen Überlieferung mittelalterlicher Lyrik beschäftigte.

¹³¹Vgl. Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M. 2006 [Walther-Studien Bd. 4. Hrsg. von Thomas Bein]. 73 ff.

Dass das Ausmaß an Fassungsvarianz in den Liedtönen Walthers, und so besonders auch im „Palästinalied“, geringer ist, ist auch nach Holznagel mit dem stabilisierenden Einfluss der gemeinsamen Quellen von A und C, B und C sowie E und C zu erklären.¹³² Dass sich die einzelnen Fassungen der verschiedenen Handschriften trotzdem in Strophenbestand und Strophenfolge zum Teil so deutlich voneinander unterscheiden und jeweils bestimmte Intentionen erkennen lassen, scheint somit auf bewusste Eingriffe durch den Schreiber und Sammler einer Handschrift zurückzuführen zu sein. Die Bearbeitungen, die im Histotainmentdiskurs kursieren, sind hierbei dahingehend zu betrachten, welche Fassungen des „Palästinalieds“ hier warum Eingang erhalten, ob es Tendenzen zur Bevorzugung bestimmter Fassungen gibt und ob sich neue Varianten durch eine neumündliche Tradierung des Liedes innerhalb dieser Szene herausbilden.

Für die Vorstufen zu den alemannischen Haupthandschriften lässt sich keineswegs ein eindeutiges Bild rekonstruieren. Holznagel hat hierzu in seinem einschlägigen Werk „Wege in die Schriftlichkeit“¹³³ die gängigen Hypothesen umfassend analysiert und kam zu dem Ergebnis, dass im Verhältnis von B und C die Bilder und das hierarchische Gliederungsprinzip deutlich auf eine gemeinsame Hauptquelle *BC hindeuten. Allerdings besteht hierbei die Möglichkeit, dass für beide Handschriften weitere gemeinsame Nebenquellen zusätzlich herangezogen wurden. Auch bei A und C lässt die Überlieferung nach Holznagel den Schluss zu, dass beiden Handschriften gemeinsame Texttraditionen zugrunde liegen, doch deuten die Indizien weniger auf eine einzige Hauptquelle hin, vielmehr wird in der Forschung meist von zwei Hauptquellen *AC₁ und *AC₂ ausgegangen.¹³⁴ Auf Grund der Übereinstimmungen zwischen E und C ist die Wahrscheinlichkeit einer gemeinsamen Quelle *EC recht hoch, problematisch sind hierbei aber die Plusstrophen von E gegenüber C.¹³⁵ Kornrumpf erklärt diese Differenz damit, dass der Schreiber von E nicht nur Dubletten vermeiden wollte, sondern anscheinend überhaupt die Tendenz zeigte, alle *EC-Strophen zu überspringen, die in den

¹³²Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Überlieferung und „Werk“. Zu den Athetesen in Lachmanns erster Auflage der „Gedichte Walthers von der Vogelweide“ (1827). In: Walthers von der Vogelweide. Textkritik und Edition. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 1999. S. 32–58. S. 45.

¹³³Holznagel, Franz-Josef: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen/Basel 1995. Siehe hierzu im Folgenden v.a. S. 255.

¹³⁴Ebd. S. 255. Siehe hierzu auch Kornrumpf, Gisela: Walthers von der Vogelweide. Die Überlieferung der *AC-Tradition in der Großen und der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift. In: Walthers von der Vogelweide. Textkritik und Edition. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 1999. S. 153–175.

¹³⁵Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Wege in die Schriftlichkeit. S. 230 f.

von den Schreibern von A und B abgeschriebenen Tönen bereits abgefasst worden waren, wie Holznagel referiert.¹³⁶

Mit Willemsen kann hierzu für das „Palästinalied“ ergänzend zusammengefasst werden, dass an C recht gut erkennbar wird, welche Quellen für die Abfassung der Handschrift zur Verfügung standen: So bietet C alle Strophen, die auch in B enthalten sind, in textlicher Übereinstimmung.¹³⁷ Strophen, die B nicht hat, wurden anscheinend aus einer gemeinsamen Vorstufe mit A geschöpft (oder vielmehr aus zwei Hauptvorstufen *AC₁ und *AC₂), im Nachtrag finden sich dann zwei Strophen aus einer gemeinsamen Quelle mit E.¹³⁸ Mit Kornrumpf kann hiernach konstatiert werden, dass zwar keine der direkten Vorlagen von C erhalten zu sein scheint, doch drei über die gemeinsamen Vorstufen *BC, *AC und *EC mit C verwandte Sammlungen A, B und E auf uns gekommen sind.¹³⁹

Vom mittelalterlichen Literaturbetrieb

Es stellt sich nun die Frage, wie es zu einer solchen Überlieferungssituation kommen kann. Dies erklärt sich aus den Eigenheiten des mittelalterlichen Literaturbetriebs – seiner Produktion und Rezeption –, was im Folgenden knapp skizziert werden soll.

Mittelalterliche Lyrik war vor allem anderen eine gesungene Lyrik, konzipiert für den konkreten Vortrag. Ein entscheidender Grundzug mittelalterlicher Lyrik war, wie Holznagel in seiner Beschäftigung mit der Überlieferung mittelalterlicher Lyrik bemerkt, im Gebrauch zu sein: Die Dichtung wurde deshalb weitergegeben, weil sie sich im Laufe der Überlieferung an neue und andere literarische Interessen, Rezeptionssituationen und ästhetische Vorlieben anpasst und für Aktualisierungen offenbleibt.¹⁴⁰ Das Medium der Schrift wurde dabei zunehmend im säkularen Bereich als Kulturtechnik

¹³⁶Vgl. ebd. S. 231.

¹³⁷Vgl. Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M. 2006 [Walther-Studien Bd. 4. Hrsg. von Thomas Bein]. S. 85.

¹³⁸Vgl. ebd. S. 86.

¹³⁹Vgl. Kornrumpf, Gisela: Walther von der Vogelweide. S. 154.

¹⁴⁰Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik. Bd. 1: Mittelalter. Stuttgart 2013. S. 18 f.

gezielt eingesetzt, blieb aber Spezialisten überlassen.¹⁴¹ Das Mittelalter kann im Großen und Ganzen also als eine semiorale Kultur bezeichnet werden, in der die Lieder mündlich tradiert, aber eben auch handschriftlich fixiert wurden.¹⁴² Produktion, Distribution und Rezeption der Texte sind hierbei situational gebunden, das Medium Schrift aber ist situationsabstrakt. Doch bleibt die schriftliche Kommunikation weiterhin an die interaktive Verständigung unter den Anwesenden gebunden,¹⁴³ ist also abhängig von Verfasser, Schreiber, Auftraggeber und Rezipient einer Handschrift. Die Varianzbildung ist somit ein Kennzeichen mittelalterlicher Literatur, die sich aus dem Mit- und Gegeneinander von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in dieser Kultur ergibt.¹⁴⁴ Als Vortragskunst funktioniert diese Lyrik in Situationssystemen, welche durch die leibhaftige Präsenz aller Kommunikationsteilnehmer bestimmt sind: Zu den Prinzipien einer solchen poetischen Kommunikation gehören somit Visibilität und Formen der Partizipation, der sinnlichen Unmittelbarkeit sowie des Involviertseins der Situationsteilnehmer.¹⁴⁵ Nach Strohschneider, der sich in seinem Beitrag für die „Zeitschrift für deutsche Philologie“ mit Forderungen der und Kritiken an der *New Philology*¹⁴⁶ befasst, schreibt sich „all dies auch der schriftgebundenen Literatur des Mittelalters als Spur ein, kann aber nicht selbst mit verschriftlicht werden“.¹⁴⁷

Der soziale Rahmen, in der die poetische Kommunikation dieser Vortragskunst in der Regel und vor allem abläuft, die höfische Gesellschaft, ist geprägt durch drei Merkmale: Die Interaktion zwischen Vortragendem und Publikum bleibt räumlich und zeitlich insular, also begrenzt, sie ist sozial exklusiv und okkasionell, denn der praktische Lebensvollzug und die ästhetische Praxis sind am Hof nicht verlässlich und dauerhaft

¹⁴¹Vgl. ebd. S. 11. Siehe hierzu auch: Schweikle, Günther: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. Grundlagen und Perspektiven. In: Altgermanistische Editionswissenschaft. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt a.M. 1995. S. 224–240 [in: Zeitschrift für deutsche Philologie 104, 1985, Sonderheft, S. 2–18]. Solchen Spezialisten muss im Allgemeinen zugetraut werden, dass sie, wenn sie Änderungen an dem vorliegenden Text vornahmen, dies ganz bewusst taten – doch dazu unten ausführlicher.

¹⁴²Siehe zum mittelalterlichen Literaturbetrieb weiterführend die Auflistung der Literatur an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1.

¹⁴³Vgl. Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur „New Philology“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hrsg. von Werner Besch, Norbert Oellers u.a. Bd. 116/Sonderheft. Berlin 1997. S. 62–86. S. 70.

¹⁴⁴Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik. S. 17 f.

¹⁴⁵Vgl. Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. S. 77.

¹⁴⁶Zur Klärung des Begriffs siehe weiter unten im Kapitel.

¹⁴⁷Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. S. 77. Siehe auch im Folgenden ebd. S. 77 ff.

voneinander abgesetzt. Da sich die poetische Kommunikation des hochmittelalterlichen Minnesangs am Hof im Spannungsfeld von normativer Maßgeblichkeit und situationeller Anlässlichkeit vollzieht, wie Strohschneider festhält, muss diese gegenüber dem konkreten Du und Ich, dem Jetzt und Hier, dem okkasionell Gegebenen abstrahiert werden. In einer semioralen Kultur, bei der die Lyrik für den konkreten Vortrag geschaffen, aber eben auch schriftlich fixiert wird, muss ihre Wiederholbarkeit gewährleistet werden, was eine Strukturierung, Musterbildung, Entkopplung von der Einzelsituation voraussetzt.¹⁴⁸ Aus diesem Gesichtspunkt heraus ist weniger die immer wieder in den Blick genommene Variantenbildung, sondern sind vielmehr die invarianten Aspekte der mittelalterlichen Dichtung interessant. Cramer konstatiert hierzu: „Wenn die Freiheit Regeln hat, ist es die Pflicht des Interpreten, diese Regeln aufzuspüren.“¹⁴⁹ Wenn sich höfische Texte durchaus vom Okkasionellen lösen, tradierte Muster wiederholen sowie Konventionen und mündlicher Formiertheit entsprechen,¹⁵⁰ ergibt sich für die Bearbeitungen der Histotainmentmusik die Frage, ob und wie Texte von konkreten Aufführungssituationen abgelöst werden, beispielsweise bei Tonaufnahmen, und ob dies nicht sogar in der Aufführung selbst passiert, also vielmehr schriftkulturelle invariante Artefakte als eine situationsabhängige Improvisation vorgetragen werden. Es muss untersucht werden, ob es eine *variance* oder *mouvance* in der Neumündlichkeit der Histotainmentmusik gibt, diese nach mittelalterlichem Begriffen fassbar ist, oder eine Modifizierung, wenn überhaupt, lediglich auf der Ebene des Arrangements stattfindet.

Entgegen der hieraus vielleicht resultierenden Annahme, diese als Vortragskunst konzipierte mittelalterliche Lyrik müsse doch besonders dafür geeignet sein, heute wieder gesungen zu werden, ergibt sich aus den skizzierten Umständen eine Reihe von Schwierigkeiten, wie im Folgenden erläutert wird.

Für die volkssprachliche Lyrik begann sich erst im Zeitraum zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert eine gezielte schriftliche Tradierung herauszubilden: Der Fokus lag bis dahin eher auf der lateinischen Dichtung religiösen Inhalts, in deren Kontext

¹⁴⁸Vgl. Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. S. 80. Siehe hierzu aber auch Holznagels Überlegungen, dass die Bindung der Lyrik an den Gesangsvortrag eine Regelung der Sprachverwendung durch festgelegte Prinzipien wie die Gliederung der Texte in strukturierte Binneneinheiten und die Herstellung von Klangähnlichkeiten erfordert. Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik. S. 12.

¹⁴⁹Cramer, Thomas: Mouvance. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hrsg. von Werner Besch, Norbert Oellers u.a. Bd. 116/Sonderheft. Berlin 1997. S. 150–181. S. 151.

¹⁵⁰Vgl. Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. S. 81 ff.

volkssprachliche Texte nur vereinzelt am Rande mit überliefert waren.¹⁵¹ Ein besonderer Fall stellt hierbei der Codex Buranus von um 1230 dar, in dem die volkssprachlichen Dichtungen in die lateinischen Texteinheiten umfassend integriert wurden. In dieser Handschrift finden sich neben frühen Textzeugnissen auch Lieder zeitgenössischer Minnesänger, wie beispielsweise die erste Strophe des „Palästinalieds“ Walthers von der Vogelweide. Das ist insofern eine Erwähnung wert, da die Dichtungen der hochmittelalterlichen Minnesänger in der Regel erst mit der Verzögerung um einige Jahrzehnte Eingang in die größeren Sammelhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts fanden. Diese mussten somit auf eine mündliche und bereits mit Varianten angereicherte Tradierung zurückgreifen, wie noch die Ausführungen zur Rekonstruktion der Quellen der großen Sammelhandschriften zeigen werden. In diesen großen und zumeist höfisch-repräsentativen Liedhandschriften rückte die volkssprachliche, am Hofe etablierte Lyrik nun in das Zentrum des Sammlerinteresses.¹⁵² Die Texte ordnen sich in diesen Handschriften in der Regel zum einen nach dem Corpusprinzip, das heißt, alle Texte eines Verfassers wurden in einer Sammlung vereint, zum anderen nach dem Autorprinzip, jedem Text wurde also ein Textdichter und Melodiekomponist zugewiesen.¹⁵³ Walthers Name als Textdichter wird in den Überlieferungszeugen des „Palästinalieds“ in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A, in der Weingartner Liederhandschrift B (dort sogar mit einer Illustration, die Walther abbildet), in der großen Heidelberger Liederhandschrift C (auch hier mit einer Illustration versehen), in der Würzburger Liederhandschrift E und im Münster'schen Fragment Z zum Text bzw. in Letzterem zu Text und Melodie mit angegeben. In der Weimarer Liederhandschrift F und im Codex Buranus M wird Walthers Name zu den ihm zugeschriebenen Strophen hingegen nicht mit überliefert.

Für die hochmittelalterliche Dichtung wird im Allgemeinen angenommen, dass der Verfasser der Texte mit dem Erfinder der Melodie, des Tons, identisch ist.¹⁵⁴ Erst im späten Mittelalter treten diese Instanzen auseinander, was daran zu erkennen ist, dass der Komponist gesondert genannt wird, der Textdichter, der häufig neue Strophen auf bestehende Töne dichtet, nicht.¹⁵⁵ Auch die Notation der Melodien erfolgt hier nun mit

¹⁵¹Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Formen der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik von den Anfängen bis zum 16. Jh. In: Neophilologus. Bd. 90. Dordrecht u.a. 2006. S. 355–382. S. 356 f.

¹⁵²Vgl. ebd. S. 358.

¹⁵³Vgl. ebd. S. 358 f.

¹⁵⁴Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik. S. 16.

¹⁵⁵Holznagel, Franz-Josef: Formen der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik von den Anfängen bis zum 16. Jh. S. 362.

einer ungleich größeren Sorgfalt unter Benutzung eines Notationssystems, das viel mehr Informationen transportiert, als dies in der spärlich beigelegten Notenschrift der frühen weltlichen Einstimmigkeit noch der Fall war (siehe oben). Die großen Liedhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts sind in aller Regel reine Texthandschriften, manche um Illustrationen erweitert. Von einer solchen Aufwertung der Melodienotation ist hier noch nichts zu spüren. Trotzdem gestaltet sich die Identifikation des Textverfassers und Melodiekomponisten etwas komplexer, wenn man beispielsweise an den Fall der Kontrafaktur denkt,¹⁵⁶ bei dem deutschsprachige Minnesänger Melodien des französischen Troubadour- und Trouvère-Gesangs oder bestehende geistliche Gesänge übernehmen und mit einer eigenen Dichtung versehen. So hat auch Walther die Melodie des „Palästinalieds“ nicht selbst erfunden, wie oben bereits erläutert wurde.

Eine Textfassung zu rekonstruieren, die die Handschrift des Verfassers und Melodiekomponisten trägt, ist hierbei nahezu unmöglich, und es ist äußerst fraglich, ob dies überhaupt der mittelalterlichen Textproduktion gerecht werden würde. Schweikle, der sich mit den Anforderungen an eine Edition mittelalterlicher Texte befasst, subsumiert die möglichen Stufen der Tradierung eines Liedes bis in die Handschrift wie folgt:¹⁵⁷

1. Am Anfang steht der Vortrag des Dichters, möglicherweise auf der Grundlage seiner eigenen Aufzeichnungen.
2. Die Basisaufzeichnungen werden dann weiterverwendet für Vorträge und Abschriften, zum einen des Dichters selbst, zum anderen von anderen Sängern und Literaturliebhabern.
3. Schließlich ist eine Textweitergabe, die unabhängig vom Dichter erfolgt, nicht auszuschließen, bei der sogar der Verfassersname verloren gehen konnte und der Text anonym oder unter einem anderen Namen weitergegeben wurde.

Jede dieser Stufen, alle Vorträge und Aufzeichnungen, können nun den Ausgangspunkt für eine Weitertradierung, die parallel zu der Schaffens- und Vortragsebene des Dichters verläuft, darstellen: Dabei hat der Dichter selbst sein Lied nicht zwingend in einem einzigen Schöpfungsakt kreiert, sondern es sind bewusste Änderungen durch ihn selbst, wie dann auch durch Schreiber und andere Sänger, zu jeder Zeit möglich.¹⁵⁸ Die neuere Forschung arbeitet hierbei mit den Leitbegriffen der *variance* und *mouvance*, wobei

¹⁵⁶Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik. S. 16.

¹⁵⁷Siehe im Folgenden: Schweikle, Günter: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. S. 238.

¹⁵⁸Vgl. ebd. S. 232 f., 239.

mit dem Ersteren die Abweichungen innerhalb der einzelnen Handschriften eines Werkes, mit Letzterem die Beweglichkeit von ganzen Textpassagen oder Strophen angesprochen ist.¹⁵⁹ Da in der Regel nicht mehr mit Sicherheit rekonstruiert werden kann, welche Variante die verfassernahste ist, welche vom Verfasser selbst oder vom Schreiber bewusst dem Schaffensprozess hinzugefügt wurde, wann es sich um Vortragsnuancen oder um unabsichtliche Fehler handelt, postuliert die neuere Forschung, dass alle Varianten einen gleichwertigen Rang innehaben und gleichwertige sowie zeitlose Faktoren eines fortwährenden Textualisierungsprozesses darstellen.¹⁶⁰ Auch die Umstellung von Strophen soll jeweils als authentisches Zeugnis eines historischen Zustandes und als Ergebnis planvollen, bewussten und absichtsvollen Schaffens angesehen werden.¹⁶¹ Der mittelalterlichen Dichtkunst wird damit eine Literarästhetik unterstellt, die das Werk eines Verfassers prinzipiell offen für Veränderungen, Weiterbearbeitung und Aktualisierung hält.¹⁶²

Wie gezeigt wurde, weist das „Palästinalied“ vor allem Fassungsdivergenzen hinsichtlich des Strophenbestandes und der Strophenfolge auf. Im Textbestand lassen sich zwar auch Parallelen und Abweichungen erkennen, die vor allem für die Vorlagenforschung von Bedeutung sind (siehe oben), doch handelt es sich hierbei in aller Regel nicht um sinnrelevante Varianten. Die Forschung muss hier somit vielmehr mit der *mouvance*-Problematik als mit der *variance* des Liedes umgehen. Trotz des in den großen Sammelhandschriften dominierenden Autor- und Corpusprinzips in der deutschen Lyriküberlieferung weist diese also keine konsequente Bindung eines Textes an seinen Verfasser auf.¹⁶³ Gerade beim „Palästinalied“ ist aber hinsichtlich der unterschiedlichen Intentionen der einzelnen Fassungsstränge mit dem bewussten Einwirken der Sammler und Schreiber zu rechnen. Holznagel konstatiert schließlich, dass die einzelnen Handschriften einen Rückschluss auf sehr unterschiedliche Interessen zulassen: So präsentieren die Handschriften B und C die Minnesänger und Spruchdichter und somit auch Walther als hierarchisch abgestufte Repräsentanten einer höfischen Elite, wohingegen

¹⁵⁹Vgl. Wolf, Jürgen: 4. New Philology/Textkritik. A) Ältere deutsche Literatur. S. 175–195. In: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Hrsg. von Claudia Benthien, Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg 2002. S. 179.

¹⁶⁰Vgl. ebd. S. 179.

¹⁶¹Vgl. Cramer, Thomas: *Mouvance*. S. 150.

¹⁶²Vgl. ebd. S. 150.

¹⁶³Vgl. Holznagel, Franz-Josef: Überlieferung und „Werk“. S. 44.

die Handschrift E ihre Verfasser als lokale Berühmtheiten Würzburgs vorführt.¹⁶⁴ Damit ändert sich aber auch die Wahrnehmung der gebotenen Texte: Gegenüber der in B und C gebotenen Adelskunst stehen in E Texte, die über ihre Verfasser eine Anbindung an den Entstehungsort der Handschrift besitzen.¹⁶⁵ Es ist anzunehmen, dass sich zum einen das Interesse des Sammlers in der gebotenen Fassung niederschlagen kann, zum anderen ist die jeweilige Fassung des einzelnen Liedes in dem Kontext seiner handschriftlichen Überlieferung zu betrachten.

In der neueren Forschung kam hinsichtlich der potentiellen Offenheit und Heterogenität von Texten die Annahme auf, für die mittelalterliche Dichtkunst sei ein Autorbewusstsein gar nicht erst anzusetzen. Doch Schnell, der sich mit den für die mittelalterliche Liedkunst umstrittenen Begriffen von Autor und Werk auseinandersetzt, hält dagegen, dass sich ein Dichter sehr wohl in verschiedenen Stilregistern bewegen kann und die Offenheit und Heterogenität seiner Texte ebenso das Resultat seines Gestaltungswillens wie das Eingreifen durch andere Instanzen sein kann.¹⁶⁶ Eine Bewertung der Texte nach ästhetischen Maßstäben, ob diese vom Verfasser selbst stammen oder nicht, ob es sich um eine bewusste oder unbewusste Variierung handelt, ist somit nicht mit Sicherheit zu tätigen. Zudem führt Schnell an, dass eine Differenzierung hinsichtlich des vorliegenden Materials notwendig wird, da es neben der überlieferungsgeschichtlich nachweisbaren Unfestigkeit und Offenheit der Texte im Mittelalter durchaus auch die Vorstellung vom festen, geschlossenen und autorisierten Text gegeben hat.¹⁶⁷ Schnell führt hierzu Beispiele an, in denen der Verfasser künftige Rezipienten bittet, seinen Text unverändert zu lassen,¹⁶⁸ und verweist auf die Ordnung nach dem Autorprinzip in den großen Sammelhandschriften sowie auf die Fälle der vom Autor

¹⁶⁴Vgl. ebd. S. 45 f.

¹⁶⁵Vgl. ebd. S. 46.

¹⁶⁶Vgl. Schnell, Rüdiger: „Autor“ und „Werk“ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Wolfram-Studien XV. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996. Hrsg. von Joachim Heinzle, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1998. S. 12–73. S. 55 f.

¹⁶⁷Vgl. ebd. S. 58.

¹⁶⁸Allerdings kann dieser Umstand ambivalent betrachtet werden. Dass der Autor extra fordern muss, dass sein Text nicht weiterbearbeitet wird, belegt zunächst einmal die gängige Praxis, dass eben dies getan wurde. Dieser Fall spricht dann zwar auch für das Autorbewusstsein dieses Verfassers, aber es könnte hieran auch vielmehr deutlich werden, dass es sich um einen Ausnahmefall handelt und die Praxis des unfesten Textes eine sehr viel gängigere war.

besorgten Werkausgaben.¹⁶⁹ Schweikle gibt zudem zu bedenken, dass eine Selbstverleugnung des Verfassers in einer Lyrik, die Vortragskunst ist, wenig Sinn ergibt.¹⁷⁰ Anzumerken ist hier außerdem, dass im Falle Walthers von der Vogelweide gerade seine Texte sehr wohl von einem ausgeprägten Selbstbewusstsein als Dichter zeugen, was hinsichtlich seiner Position als „Berufsdichter“ auch nicht verwundern mag.

Neben der Frage danach, welche Fassung des „Palästinalieds“ gesungen werden sollte, ist es für den Interpreten ebenso relevant, nach den verifizierbaren Anhaltspunkten in der Überlieferung für eine performative Interpretation der mittelalterlichen Liedkunst zu suchen. Allem voran muss dabei darauf hingewiesen werden, dass der historische Kontext, in dem die mittelalterliche Liedkunst aufgeführt wurde, ein anderer war als heute und nur schwer zu rekonstruieren ist. Das „Palästinalied“ weist dabei in den weltlichen, volkssprachlichen Bereich und höfischen Kontext, wobei Walther selbst als Berufsdichter und nichtadliger Dilettant auf adlige Gönner und Auftraggeber angewiesen war. Der Hof war für die Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts fast ausschließlich der Ort, an dem Dichtung ihren Raum hatte, und als situativer Aufführungskontext maßgeblich.¹⁷¹ So fasst auch Mertens für den Hof als eine der Konstituenten des Minnesangs zusammen, dass er 1. auf der realen Ebene das soziale Gefüge, also Dichter bzw. Sänger, Mäzen und Publikum umfasst; 2. auf der Performanzebene den Rahmen, der das Publikum, die Dame und den Sänger einschließt, sowie die Rollenmöglichkeiten vorgibt und den Resonanzraum bietet; und 3. sich auf der Textebene niederschlagen kann, indem hier bestimmte Momente aus dieser Konstellation reflektiert werden können – wie es bei der wahrscheinlich nachträglich zum „Palästinalied“ überlieferten Einzelstrophe in F, in der die Dame direkt angesungen und somit textintern auf eine höfische Aufführungssituation hingewiesen wird, sichtbar ist.

Diese höfische und volkssprachliche Kultur war vornehmlich oral geprägt und somit auch vokal, man war also geübt zu hören: Das heißt, Gehörtes konnte im Vergleich zu heute vermutlich besser erinnert und visualisiert werden.¹⁷² Zudem war die akustische Umgebung eine andere, der Geräuschpegel heute ist lauter und umfassender – dies gilt

¹⁶⁹Vgl. Schnell, Rüdiger: „Autor“ und „Werk“ im deutschen Mittelalter. S. 58 ff.

¹⁷⁰Vgl. Schweikle, Günter: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. S. 235.

¹⁷¹Vgl. Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart 1997. S. 65 ff.

¹⁷²Vgl. Haferland, Harald: Vokale Kultur, Hörgedächtnis und Textgrammatik. Zur Pronominalisierung in mittelhochdeutschen Texten. In: *der âventiuren dôn. Klang und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Hrsg. von Ingrid Bennewitz, William Layher. Wiesbaden 2013. S. 45–62. S. 61 f.

es, sich bewusst zu machen.¹⁷³ Es ist dabei anzunehmen, dass die volkssprachliche Liedkunst in aller Regel viel mehr aufgeführt als still für sich gelesen wurde, die Performance somit also zum einen den Bedeutungshorizont wie auch die Rezeption des Liedes bestimmte, zum anderen aber auch maßgeblich auf die semantischen Verknüpfungen, intertextuellen Bezugnahmen und die Nachhaltigkeit, mit der das Lied erinnert wird, einwirkte.^[ÖB] Der Sänger hat in seinem Vortrag die Möglichkeit, neben den Worten mit Stimme und Gesten Vorstellungen zu evozieren, die der Text für sich genommen nicht zwingend impliziert.^[ÖB] Und auch die Situation, in dem das Lied vorgetragen wird, ob beispielsweise bei einem Hoffest kurz vor dem Aufbruch zum Kreuzzug oder nach diesem, sowie der unmittelbare Kontext, ob es zwischen Kreuzzugsliedern, der Papstschelte Walthers oder Liebesklagen ertönt, wirkt maßgeblich auf das Verständnis des Inhalts ein. Eine solche Aufführungssituation ist in ihrer Konstellation, wer anwesend ist, wie das Publikum mitspielt, welche Umstände zu dieser Zeit vorherrschen etc. einmalig und flüchtig und nicht exakt wiederholbar. Diese Performances ihrem historischen Kontext aber so weit wie möglich anzunähern, lässt demnach erhoffen, das gesamte Potential des Liedes besser wieder aufleben zu lassen, als wenn dieses lediglich auf dem Papier rezipiert würde. Doch bleibt, wie schon Leech-Wilkinson konstatiert, bei diesem Glauben, mittelalterliche Musik durch Hören besser zu verstehen als durch reine Überlegungen, das Problem bestehen, dass wir heute anders hören als frühere Generationen.¹⁷⁴

Einen Anhaltspunkt für die Rekonstruktion der Aufführungssituation aber kann bieten, dass der performative Akt selbst im verschrifteten Text, der ja auf eine Aufführung hin konzipiert wurde, Spuren hinterlassen hat.¹⁷⁵ So drückt beispielsweise gleich der erste Vers der Eingangsstrophe „Nû alrêst leb ich mir werde“, explizit aus, dass der Eingang des Liedes freudig gesungen werden sollte. Luff bezieht hierauf den Fakt, dass die erhaltenen Handschriften als Zeugnisse der Walther-Rezeption ein bestimmtes Autorbild überliefern – und gerade hier seien mit den textinternen Signalen Rückschlüsse auf die mündlichen und damit vortragsspezifischen Schichten möglich, die den Blick auf Aufführungsumstände und die intendierte Rezeption eröffnen könnten.¹⁷⁶ Allerdings ist

¹⁷³Vgl. Layher, William: Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick. In: *der âventiuren dôn*. S. 9–30. S. 13.

¹⁷⁴Vgl. Leech-Wilkinson, Daniel: *The Modern Invention of Medieval Music*. S: 223.

¹⁷⁵Vgl. Müller, Jan Dirk: Vorbemerkungen zum Berichtband des DFG-Symposiums „Aufführung und Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. S. XV.

¹⁷⁶Vgl. Luff, Robert: Überlieferung – Gattung – Rezeption. Versuch einer Neubewertung von Varianz- und Interferenztexten Walthers von der Vogelweide. In: *Walther von der Vogelweide. Beiträge zur*

mit Blick auf die oben angeführten Handschriftenfassungen zu konstatieren, dass die unterschiedlichen Intentionen nicht mehr eindeutig auf den Dichter selbst im Gegensatz zu einem nachträglichen Bearbeiter oder Sänger zurückzuführen sind. Trotzdem ist der Hinweis insofern relevant, dass die A-Fassung des „Palästinalieds“ sicherlich anders performativ gestaltet werden müsste als beispielsweise die B-Fassung.

Auch nach Mertens stellt die Aufgabe, die Aufführungssituation aus den textinternen wie auch aus den textexternen Individuen zu erschließen, eine wichtige hermeneutische Dimension dar: Hinsichtlich des Aspekts, dass sich die Performanzsituation implizit in die überlieferten Texte eingeschrieben habe, verweist er vor allem auf die doppelte Rollenhaftigkeit des lyrischen Ichs.¹⁷⁷ Unterschieden wird hierbei das Performanz-Ich, das auf die äußere Aufführungssituation bezogen ist, von dem Text-Ich, das sich intern definiert – beide Ichs stehen dem biographischen Ich des Autors bzw. der Sänger-Person gegenüber.¹⁷⁸ Für das „Palästinalied“ wurde bereits gesagt, dass es sich hier um eine Rollenlyrik handelt, der Sänger also vermutlich in der Rolle – dem Text-Ich – eines Pilgers auftritt. Das Performanz-Ich ist hierbei der Sänger, der die Worte des Pilgers wiedergibt, sich aber auch direkt an das Publikum wenden kann, wie beispielsweise in Fassung C in der Nachtragsstrophe X: „Ir lât iuch nit verdriezen, / daz ich noch gesprochen hân“ (HS C, Str. L 16,22, V. 1 f.) oder in Fassung E in Strophe L 138,1: „swem des niht genuoge, der gê / zu den juden, die sagent im mê“ (HS E, Str. L 138,1, V 6 f.).

An späterer Stelle der Arbeit werden die überlieferten Archive für die historisch informierte Aufführungspraxis noch einmal konkret beleuchtet. Die vorbereitende Einführung zur Materialität und Überlieferung des „Palästinalieds“ soll nun zu den Wissenschaftsdiskursen überleiten, die sich mit der Rekonstruktion mittelalterlicher Musik, Philologie und Aufführung beschäftigen.

Produktion, Edition und Rezeption. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt a.M. 2002 [Walther-Studien Bd. I]. S. 166–190. S. 188 ff.

¹⁷⁷Vgl. Mertens, Volker: Autor, Text und Performanz; Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide. In: *Sô wold ich in fröiden singen: Festgabe für H. Toubert zum 65. Geburtstag*. Amsterdam u.a. 1995. S. 379–397. S. 380 f. Siehe hierzu u.a. auch: Strohschneider, Peter: „nu sehent, wie der singet“. Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. S. 7–30.

¹⁷⁸Vgl. Mertens, Volker: Autor, Text und Performanz. S. 381.

3.1.2 Wissenschaftsdiskurse

Die wissenschaftlichen Diskurse zur Rekonstruktion mittelalterlicher Musik sind für die aktuelle Aufführungspraxis, wenn auch indirekt, grundlegend. Dies ist so zu verstehen, dass die Bands der Histotainmentmusik in aller Regel nicht selbst forschen, sondern in dieser Hinsicht – neben anderen Quellen wie populärwissenschaftlichen Liederbüchern etc. – auf die Aufarbeitung des überlieferten Materials durch die Forschung und wissenschaftlich rekonstruierenden Ensembles zurückgreifen müssen. Dies gelingt vor allem entweder durch Benutzung der Tonträger solcher Ensembles oder durch die Verwendung von Editionen. Damit erhalten die Rekonstruktionsversuche der Forschung eine Art Vorfiltercharakter, der zum Klingen bringt, was uns heute von der mittelalterlichen Liedkunst bleibt. Zum einen bezieht sich dieser Umstand auf die Quellenlage und darauf, was von dieser bisher aufgearbeitet wurde, zum anderen bezieht sich dies aber auch auf den Erkenntnisstand zur mittelalterlichen Musik, wie diese gesungen, instrumental begleitet und performativ umgesetzt werden muss. Gleiches gilt auch für die Rekonstruktion, Edition und Normalisierung der Texte, denn bei aller Variation in der Überlieferungslage muss eine Entscheidung für eine konkrete Aufführung einer Variante getroffen werden. Maßgeblich ist hierfür die Art und Weise, wie die Quellenlage aufgearbeitet wurde. Die Art der wissenschaftlichen Aufarbeitung¹⁷⁹ Einfluss auf die Interpretationen und Bearbeitungen der Histotainmentmusik.

Bei der Beschäftigung mit mittelhochdeutscher Lyrik müssen die Leerstellen¹⁸⁰ der Überlieferung auf die eine oder andere Weise ausgefüllt werden. Hierbei ist immer unumgänglich, dass eine authentische Rekonstruktion der mittelalterlichen Musik nie erreicht werden kann. Zum einen liegt dies daran, dass wir schriftlich geprägt sind und unsere Erfahrungen und Hörgewohnheiten, unser heutiges Musik, Text- und Autorverständnis sowie ästhetisches Empfinden nicht ausblenden, der mittelalterlichen Musik

¹⁷⁹Wie die Bezeichnung schon deutlich macht, ist ein zentrales Kennzeichen dieser Musizierpraxis, dass sich die Ensembles auf wissenschaftlicher Grundlage über die historischen Quellen und Aufführungspraktiken informieren und versuchen, die Musik des Mittelalters in möglichst großer Annäherung an historische Gegebenheiten zum Klingen zu bringen.

¹⁸⁰Die Begriffswahl knüpft an den durch Iser eingeführten Diskurs zur Leerstelle als ausgesparte Anschließbarkeit an: Nach ihm zeigen Leerstellen im Text die Besetzbarkeit durch die Vorstellung des Lesers an und erfordern eine Kombination der Textschemata in Bezug aufeinander, wodurch eine Anschließbarkeit der einzelnen Textsegmente erreicht wird. Vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1994. S. 284. Es soll hiermit deutlich gemacht werden, dass es sich bei den Leerstellen der mittelalterlichen Quellen keineswegs um Verlorengegangenes und zu rekonstruierende Lücken in der Überlieferung handelt, sondern um Aussparungen, die auf Grund der Eigenarten des mittelalterlichen Literaturbetriebs offengelassen wurden und vom Rezipienten auf die eine oder andere Weise befüllt werden können. Um die Anhaltspunkte, wie hierbei vorzugehen ist, soll es im Folgenden gehen.

somit also nicht unvoreingenommen begegnen können. Zum anderen besteht nicht die Möglichkeit zu überprüfen, ob die Lyrik wirklich so erklang, wie unsere Rekonstruktionen es vorgeben – jede Rekonstruktion ist immer nur ein Versuch der Annäherung, bleibt aber eine moderne Interpretationsvariante.

So sind bei gegenwärtigen Versuchen, mittelalterliche Musik zum Klingen zu bringen, mit Lug „die unscharfen Grenzen zwischen Rekonstruktion, Restauration und Bearbeitung [...] vollends fließend geworden; die Tätigkeit des verantwortungsvollen Musikers kreist dabei um die Pole ‚objektive Historizität‘ und ‚mündliche Authentizität‘“, ¹⁸¹ Das bedeutet, dass heutige Aufführungen, als künstlerischer Akt des 20. und 21. Jahrhunderts, die Illusion einer Rekonstruktion der realen Klanggestalt vermitteln, wobei diese aber durch die mangelhafte Quellenlage und -aufbereitung moderne Vorverständnisse und Projektionen sowie Veränderungen bei der Vermittlung ans Publikum behindert werden. ¹⁸² Mit den neuen Tonträgern wurden dann nicht mehr nur Abstracts mittelalterlicher Notationen, sondern Aufführungen transportierbar, weshalb das mittelalterliche Lied als orale Aufführung ins Blickfeld trat, deren Authentizität sich nicht mehr nur auf die rein objektive Historizität des Klangbildes beschränken ließ. Dabei gibt Lug aber zu Recht zu bedenken, dass hiermit eine Improvisation vom performenden Musiker gefordert wird, die auch seine persönliche Tonsprache beinhalten muss, die wiederum aber eine der Gegenwart ist. Zudem gehört zur oralen Authentizität immer der Aspekt der Wirkung, die in der Aufführung nur durch eine gewisse Nähe der Anwesenden zueinander erreicht und durch eine kommunikationsfähige Musiksprache gewährleistet werden kann, weshalb „authentische Wirkungen“ möglicherweise gerade durch objektiv nichtauthentische Mittel erzielt werden können. Beide Aspekte sind für die Bearbeitungen im Histotainmentdiskurs maßgeblich, da gerade hier eine mittelalterliche und vor allem oft spielmännische Wirkung durch objektiv nicht historische Mittel und die persönliche Tonsprache einer jeden Band evoziert werden soll.

Da die vorliegende Arbeit einer interdisziplinären Leserschaft gerecht werden soll, bietet das folgende Kapitel einen Überblick über die aktuellen Forschungspositionen zur Rekonstruktion und Edition mittelalterlicher Liedkunst. Dabei wird auf die Probleme aufmerksam gemacht, die sich bei dem Versuch, mittelalterliche Liedkunst zum Klingen zu bringen, ergeben können. So soll deutlich werden, welche Kompetenzen beim

¹⁸¹Lug, Robert: Minnesang: Zwischen Markt und Museum. S. 149.

¹⁸²Vgl. hier und im Folgenden: Lug, Robert: Zwischen Historizität, Authentizität, Komposition. Zwölf Bemerkungen zur Seinsweise des mittelalterlichen Liedes im 20. Jahrhundert. In: *Studia musicologica academiae scientiarum hungaricae* 31. Budapest 1989. S. 45–55. S. 45 ff.

Interpreten dieser Musik für eine historische Rekonstruktion vorliegen müssen. Im Vergleich dazu tritt die rezeptionsästhetische Schaffensseite des Interpreten im produktiven Prozess der populären Mittelalterrezeption deutlicher zu Tage. Im Folgenden wird sich auf die Liedkunst der weltlichen Einstimmigkeit vor allem des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts beschränkt und auf die weiterführende Forschungsliteratur verwiesen. Da das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide im Zentrum der Corpusanalyse steht, werden die forschungsgeschichtlichen Betrachtungen anhand dieses Beispiels dargestellt und die abstrakten Thesen am Material somit nachvollziehbarer verhandelt.

Im musikwissenschaftlichen Diskurs besteht ein Konsens darin, dass die Rekonstruktion mittelalterlicher Musik auf Grund einer nicht eindeutig erschließbaren, nicht zeitmessenden Notation einer vor allem mündlich geprägten Kultur und ihrer variantenreichen, nur spärlich und nicht aus dem direkten Entstehungskontext auf uns gekommenen Überlieferung viele offene Fragen mit sich bringt.¹⁸³ Es soll betont werden, dass die mittelalterlichen Notationsformen nicht als primitive Schriften auf dem Entwicklungsweg hin zu einer modernen und anspruchsvolleren Notenschrift anzusehen sind. Um es mit Robert Lugs Worten zu sagen, der sich vielfach mit medialen Aspekten der mittelalterlichen Musikkultur beschäftigt hat, wurde immer wieder neu definiert, was medial erfassbar sein sollte und was dagegen als verzichtbar galt.¹⁸⁴ Es ist anzunehmen, dass dies eher einer oral geprägten Musikkultur entsprach, die sich für den einzelnen Vortrag auf diese Weise sehr viel mehr Freiheiten offen ließ, als es mit einer starren Fixierung, wie mit der unsrigen Notenschrift, möglich wäre. Die frühen Notationsformen dienten somit mehr als Gedächtnisstütze denn als genaues schriftliches Fixierungs- und Tradierungsmedium. Die linienlosen Neumenschriften des 9./10. Jahrhunderts gaben beispielsweise lediglich einen vagen Tonhöhenverlauf an. Mit Hilfe eines Liniensystems und dank der Verwendung von Notenschlüsseln wurden dann ab dem 11./12. Jahrhundert in der französischen Notation und in einigen deutschen Choralnotationen die Tonhöhen genau bestimmbar. Die genauen Tonlängen wurden jedoch noch nicht mit überliefert.

Melodien zu dieser mittelhochdeutschen einstimmigen Lyrik sind allerdings nur spärlich überliefert. Entgegen der recht breiten Überlieferungslage der Troubadours und

¹⁸³Siehe hierzu im Folgenden und zur weiterführenden Lektüre die Literatur, welche an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1 aufgeführt wird.

¹⁸⁴Vgl. Lug, Robert: Pop-Musik aus der Milleniums-Perspektive: Von den Troubadours zum Computerdesign. In: Pop und Mythos: Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik. Schliengen 2001. S. 151–174. S. 150.

vor allem der Trouvères ist die Melodieüberlieferung der deutschen Lyrik vor 1300 auf kleine Werkhandschriften oder Fragmente mit oft zweifelhaften Zuschreibungen verstreut.¹⁸⁵ Das „Palästinalied“ Walthers stellt hierbei einen Glücksfall dar, findet sich hierfür immerhin eine Überlieferung der Melodienotierung, die darüber hinaus sogar mit dem Text des Verfassers zusammen auf uns gekommen ist. Es ist die einzige vollständige Melodie auf Linien, die sich für Walthers Œuvre aus dem genannten Zeitraum erhalten hat.¹⁸⁶ An dieser Notierung lässt sich verdeutlichen, welche Fragen sich stellen, wenn das Lied zum Klingen gebracht werden soll.

Zur Rekonstruktion der Melodie

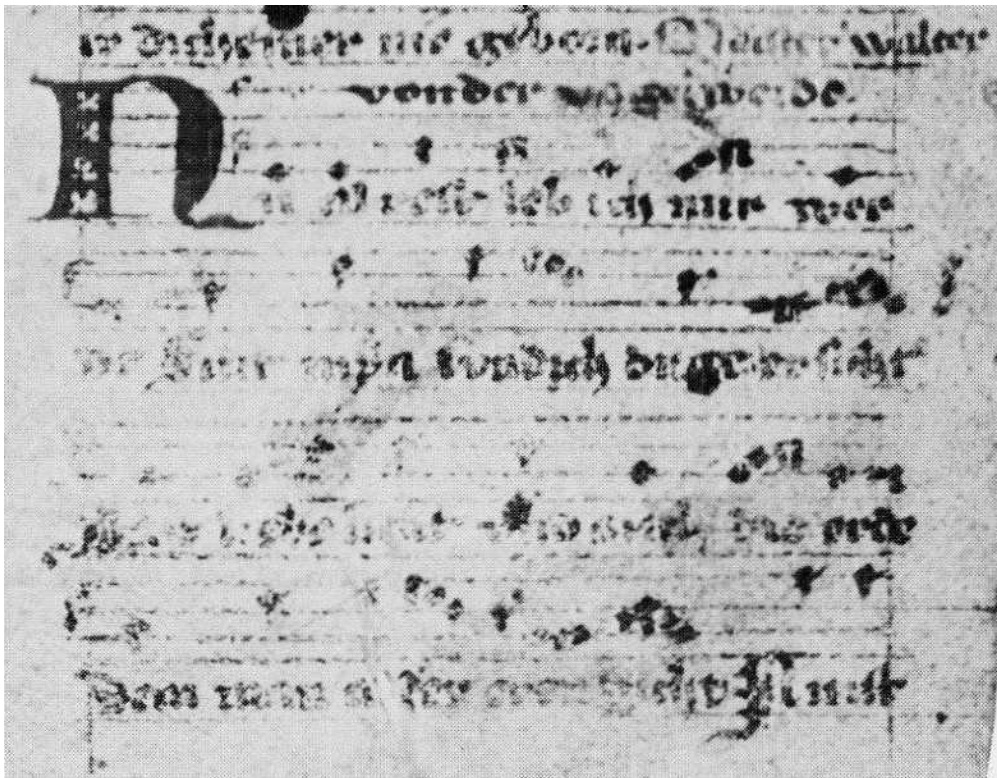


Abbildung 33: Ausschnitt aus dem Münsterschen Fragment Z, „Palästinalied“-Notierung auf Blatt 1r.

¹⁸⁵ Vgl. Kragl, Florian: Musik. In: Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Bd. III. Lyrische Werke. Hrsg. von Volker Mertens und Anton Toubert. Berlin 2012. S. 351 f.

¹⁸⁶ Zu weiteren Überlieferungen von Walther-Melodien und Melodieparallelen siehe u.a.: Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Hrsg. von Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1977. McMahon, James V.: The Music of Early Minnesang, Columbia 1990.

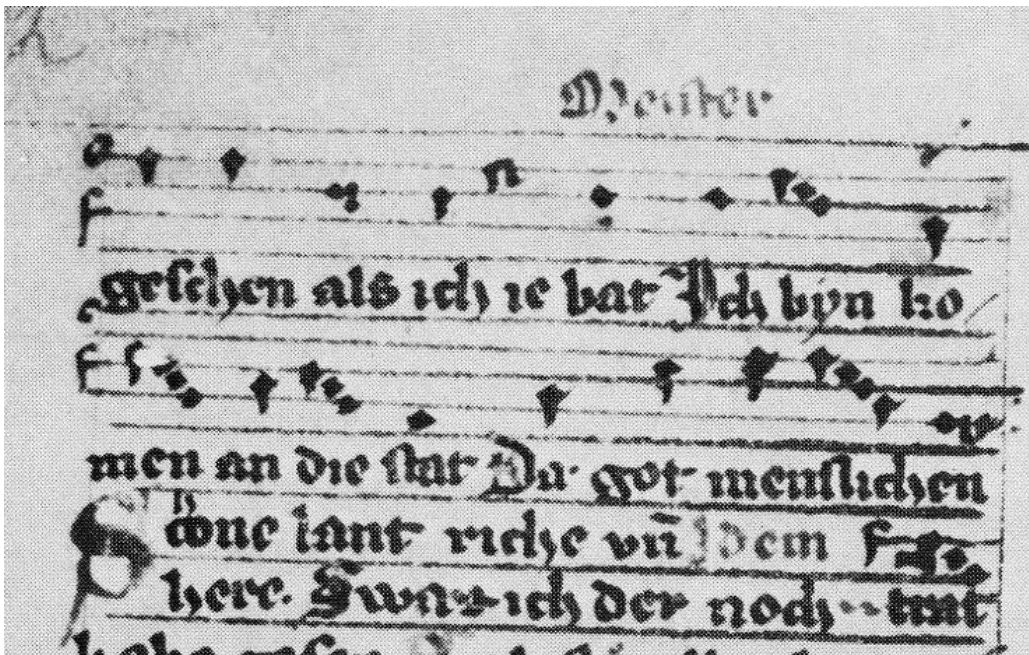


Abbildung 34: Ausschnitt Münstersches Fragment Z, Fortsetzung „Palästinalied“-Notierung auf Blatt Iv.

Das Münster'sche Fragment Z¹⁸⁷ verzeichnet zur ersten Strophe auf dem unteren Drittel des Blattes 1 recto die Melodienotierung des „Palästinalieds“, welche verso fortgeführt wird. Hieran schließen sich noch elf weitere Textstrophen an. Das Fragment wird in aller Regel auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts bzw. um die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert.

Wie am Bildausschnitt erkennbar ist, handelt es sich bei der Notenschrift um eine sogenannte Hufnagelnotierung. Es ist zu sehen, dass die genauen Tonhöhen zwar auf einem Liniensystem mit Hilfe von C- und F-Schlüsseln fixiert wurden, doch keine genauen Informationen über die Dauer der Notenwerte vermittelt werden. Das „Palästinalied“ ist nach dem geltenden System der Kirchentöne im d-dorischen Modus notiert, das heißt, der Tonumfang reicht von d zu d, die für die Klassifizierung den Ausschlag gebende Finalis (Schlusston) liegt auf d, die Repercussa (Halteton) auf a. Charakteristisch für die unterschiedlichen Modi sind jeweils typische Intervalle und bestimmte Melodiefloskeln.¹⁸⁸ Das „Palästinalied“ folgt hierbei einem sehr idealtypischen Melodieverlauf, indem durch die Umspielung der Finalis in der ersten Zeile der dorische Modus bereits fixiert, zweimal der Bogen von der Finalis zur Repercussa und zurück

¹⁸⁷ Vgl. https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 [letzter Zugriff: 22.01.2021].

¹⁸⁸ Vgl. Brunner: Die Melodien Walthers. S. XLVIII. In: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche.

geschlagen (Zeilen 2 und 3), nach einem Quintsprung zur Repercussa der Höhepunkt der Melodie bei c erreicht (Zeilen 4 und 5) und dann wieder zur Finalis zurückgekehrt (Zeile 6) wird.¹⁸⁹ Zeile 7 wiederholt hierbei den Melodieverlauf der Zeilen 2 und 4 weitgehend, weshalb Gennrich zur Bezeichnung dieser Bauform den Begriff der Rundkanzone einführte, bei der sich im Abgesang (Zeile 7) die Stollenenden des Aufgesangs (Z. 2 und 4) wiederholen.¹⁹⁰ Diese werden im folgenden Modell mit B beschriftet. Beide Stollenteile bilden den Aufgesang. Die Kleinbuchstaben beschreiben das Reimschema, die Ziffern die Anzahl der Hebungen in der jeweiligen Zeile.

Stollen: A – 4a
 B – 4b
 Stollen: A – 4a
 B – 4b
 Abgesang: C – 4c
 D – 4c
 B – 4c

Die Metrik des „Palästinalieds“ verläuft hierbei in aller Regel alternierend in einer fallenden, von Hebung zu Senkung verlaufenden Vierhebigkeit, die sich am Beispiel der ersten Strophe L 14,38 wie folgt gestaltet:¹⁹¹

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 Nû alrêst leb ich mir werde, → 4w
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 sît mîn sündic ouge ersiht → 4m
 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 daz liebe lant und ouch die erde, → 4w
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 dem man vil der êren giht. → 4m
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 Mirst geschên, als ich ie bat, → 4m
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 ich bin komen an die stat, → 4m
 / ˘ / / ˘ /
 dâ got menslîchen trat. → 4m

¹⁸⁹Vgl. Gülke, Peter: Mönche – Bürger – Minnesänger. Die Musik in der Welt des Mittelalters. 3. bearb. Aufl. Laaber 1998. S. 184 ff. Vgl. hierzu auch: Kragl, Florian: Musik. In: Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. S. 362 f.

¹⁹⁰Gennrich, Friedrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes. Halle a.d. Saale 1932. S. 245.

¹⁹¹Hier wurde Brunners Textvariante aus der Edition Thomas Beins übernommen, die er der Melodie unterlegt. Vgl. Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. S. 30.

Das Zeichen ‚/‘ markiert hierbei die Hebung, ‚∩‘ dagegen die Senkung.

Hinsichtlich des Melodieverlaufs wiesen Brunner/Müller/Spechtler darauf hin, dass in der (nunmehr älteren) Forschung die Note auf Blatt 1r in der zweiten Zeile über *ouge* häufig als *Plica descendens*, also absteigend von f zu e gelesen wurde.¹⁹² Die letzte Abgesangszeile auf Blatt 1v, die das Schema des zweiten Stollens wiederholt, notiert an dieser Stelle über *-lî-* ein f. Die Übertragung des Stollens mit f-e würde somit einen Kompromiss darstellen. Doch geben Brunner/Müller/Spechtler zu bedenken, dass die Lesung als *Plica* unsicher und die Übertragung in f-e damit nicht unproblematisch sei.¹⁹³ Weiterhin machen sie darauf aufmerksam, dass die letzte Note der des vier absteigende Töne umfassenden Melismas auf *-lî-* als *Virga* notiert wurde und somit auch als selbstständig gelten könne: Das verschiebt eine Verteilung der Textsilben von *-lî-* auf dem gesamten Melisma a-g-f-e hin zu *mens-* auf die ersten drei Töne a-g-f und *-lî-* allein auf den letzten Ton e.¹⁹⁴ Allerdings erscheint diese Lesart am Notenbild, in dem die vier Töne recht dicht beieinander stehen, doch sehr weit hergeholt.¹⁹⁵ Allerdings wird hieran deutlich, dass die Identifikation mittelalterlicher Schriftzeichen, kaudiert oder nicht, mit oder ohne Häkchen, und eine eindeutige Übertragung in eine moderne Notation, wenn auch nur in eine neutrale Transkription, wie es heute in Editionen gebräuchlich ist, nicht so ohne weitere Diskussion und Unsicherheiten zu bewerkstelligen ist.

In der „Palästinalied“-Notierung des Münster'schen Fragments fällt des Weiteren die Doppelform der absteigenden Zweitonverbindung (*Clivis*) ins Auge, die sowohl in der Metzger Graphie („Metzer 7“, z.B. über ‚als‘ auf Bl. 1v) als auch in der St. Gallener Gestalt („eckiges Hufeisen“, z.B. über „ie“, ebd.) auftritt.¹⁹⁶ Nach Lug ist die Koexistenz des Metzger *Clivis*-Typs und des St. Galler Typs in deutschen Notationen nichts

¹⁹²Vgl. Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Hrsg. von Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1977. S. 81*.

¹⁹³Vgl. ebd. S. 81*.

¹⁹⁴Vgl. ebd. S. 81*.

¹⁹⁵Die Problematik dieser Sichtweise ergab sich vor allem im Gespräch mit Hartmut Möller (HMT Rostock).

¹⁹⁶Auf die Ähnlichkeit zur *Clivis* der St. Gallener Neumen wies Hartmut Möller hin, auf die Metzger Neumennotation als Erster Robert Lug. Ob die genannte Doppelgestalt einen Bedeutungsunterschied bezeichnet, wird auf Grund des zu geringen Vorkommens nur schwer aufzulösen sein, jedoch weiter unten noch einmal diskutiert.

Ungewöhnliches, eine graphische Beliebigkeit des Notators ist somit zweifelhaft.¹⁹⁷ Nach seiner Analyse der Jenaer Liederhandschrift kommt er zu dem Ergebnis, dass die deutschen Notationen, wie die Münster'sche Hufnagelnotation, in ihrer Zeichensystematik mit den nordostfranzösischen Tonschriften, wie der Quadrat- und Metzger-Neumen-Notation, weitgehend kompatibel seien.¹⁹⁸

Im Rahmen der weltlichen Einstimmigkeit des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts, in die die Lyrik Walthers einzuordnen ist, sind die Notationen der französischen und okzitanischen Liedkunst vor allem deshalb relevant, da es für Walthers „Palästinalied“ Hinweise auf Bezüge zu romanischen Melodien geben könnte. Auch wenn nicht zwingend anzunehmen ist, dass Walther Einsicht in die handschriftlich fixierten Notierungen hatte, sondern ihm die französische Liedkunst vielmehr zu Ohren gekommen sein könnte, ist die Möglichkeit des romanischen Bezugs nach Informationen hinsichtlich des „Palästinalieds“ und seiner klanglichen Realisation abzutasten.

Schon früh beschäftigte sich Nickel mit der Möglichkeit des Einflusses von Peirols „Sirventes“ auf Walthers „Palästinalied“, indem er darauf hinwies, dass die Liedanfangstexte erstaunlich übereinstimmen würden: Die Eingangssituation eines lyrischen Ichs im „Heiligen Land“ finde sich nämlich sonst in keinem deutschen und provenzalischen Lied.¹⁹⁹ Eine Spätdatierung des „Palästinaliedes“ auf nach dem Zeitpunkt der Entstehung von Peirols Lied 1221 wird mit dieser These allerdings noch nicht bewiesen, da auch immer mit der Möglichkeit des umgekehrten Einflusses oder einer gemeinsamen Vorquelle gerechnet werden muss. Ranawake führt in ihrer Untersuchung zu „Walther von der Vogelweide und die Trobadors“ zu Nickels These jedoch weiter aus, dass Walthers Lyrik und die Lieder okzitanischer Hofsänger unter ähnlichen Bedingungen entstanden: Die Notwendigkeit, sich die Gunst seiner Gönner und Auftraggeber zu sichern, gibt der Dichtung des Berufssängers ein anderes Gepräge als der der Ministerialen und Freiherren.²⁰⁰ So unterscheiden sich die Kreuzlieder okzitanischer

¹⁹⁷Vgl. Lug, Robert. Drei Quadratnotationen in der Jenaer Liederhandschrift. In: Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte. Hrsg. von Karl Heller, Hartmut Möller und Andreas Waczkat [Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Bd. 21]. Hildesheim 2000. S. 149–155. S. 34.

¹⁹⁸Vgl. ebd. S. 150.

¹⁹⁹Vgl. Nickel, Wilhelm: Sirventes und Spruchdichtung. Berlin 1907. S. 36.

²⁰⁰Vgl. Ranawake, Silvia: Walther von der Vogelweide und die Trobadors. Zu den Liedern mit Kreuzzugsthematik und ihrem literarischen Umfeld. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 236. Bd. 151. Jahrgang 1999. Hrsg. von Horst Brunner, Manfred Lentzen, Dieter Mehl. S. 1–32. S. 6.

Berufssänger, die „Sirventes“, -schelte einen recht breiten Raum einnehmen.²⁰¹ Walther nimmt hierbei als Berufssänger noch eine Art Sonderstellung gegenüber anderen zeitgenössischen deutschen Dichtern ein, indem sich in seinem Œuvre eine solche Kombination minnesanglicher Stilelemente mit der politischen Spruchdichtung schon niederschlägt, welche im provenzalischen Raum aber bereits dominiert.²⁰² Dies würde für eine Beeinflussung Walthers durch die Trobadors bzw. zumindest für die Kenntnis ihrer Dichtung sprechen, wenn es auch noch nicht die Beeinflussung seines „Palästinalieds“ durch Peirols *Sirventes* beweist. Die Voraussetzung für Walthers Kenntnis okzitanischer und provenzalischer Lyrik bestünde nun darin, dass es die Möglichkeit zum Kontakt und Austausch zwischen den Dichtern gab. Eine wichtige Figur stellt hierfür der Passauer Bischof und ab 1204 Patriarch von Aquileja Wolfger von Erla dar, dessen Hof als kultureller Umschlagplatz sprachübergreifender Literaturkontakte fungiert.²⁰³ Mit Walthers Besuchen an dessen zweisprachigem Hof in Cividale in Norditalien, wo die Trobadordichtung gepflegt und gesammelt wurde, könnte diese Voraussetzung erfüllt sein.²⁰⁴

Hinsichtlich der Melodie des „Palästinalieds“ scheinen mit Blick auf die Forschung folgende Parallelen besonders naheliegend, welche auch den Musikkontakt zwischen dem lateinischen, romanischen und deutschen Bereich markieren:

Zum einen entspricht das Lied „Lanquand li jorn son lonc en mai“ des Troubadours Jaufré Rudel († 1170) in seiner Makrostruktur dem „Palästinalied“ im Wesentlichen: Musikalisch handelt es sich ebenfalls um eine Rundkanzone, in metrisch-reimtechnischer Hinsicht um eine Kanzonenbauform. Und auch in melodischer Hinsicht ähneln sich beide Lieder einander sehr.²⁰⁵

²⁰¹Vgl. ebd. S. 6 f.

²⁰²Vgl. ebd. S. 6 f.

²⁰³Vgl. Bauschke, Ricarda: Minnesang III. Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. Bd. III Lyrische Werke. Hrsg. von Volker Mertens, Anton Toubert. Berlin 2012. S. 183–230. S. 219 f.

²⁰⁴Vgl. Ranawake, Silvia: Walther von der Vogelweide und die Trobadors. S. 8.

²⁰⁵McMahon spricht zwar gegen die Kontrafaktur zu Jaufré Rudels „Lanquand li jorn son lonc en mai“ und für eine Verwandtschaft zur Melodie der „Dies irae“-Sequenz, die vor oder nach Walther entstanden sein kann [vgl. Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. 2. Aufl. Stuttgart 2005. S. 166], doch scheint diese Haltung in der Forschung zu wenig zu überzeugen, um eine weiterführende Untersuchung zu gewährleisten. McMahon, James V.: *The Music of Early Minnesang*. Material zu den angenommenen Kontrafakturen des „Palästinalieds“ stellen umfassend Brunner/Mül-

Zum anderen bleibt darauf zu verweisen, dass die erste Strophe des „Palästinalieds“ dem lateinischen Sauf- und Fresslied „Alte clamat epicurus“ im Codex Buranus (Handschrift M – CBSB Clm 4660) angehängt wurde, was an dieser Stelle als Hinweis zu verstehen sein könnte, auf welche als bekannt vorausgesetzte Melodie das lateinische Trinklied gesungen werden soll. Hieran würde die Beliebtheit und der Bekanntheitsgrad von Walthers „Palästinalied“ deutlich.

Die bisherigen Ausführungen beschrieben das „Palästinalied“ vor seinem historischen und überlieferungskontextlichen Hintergrund. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie das, was somit vom „Palästinalied“ noch greifbar ist, zum Klingen gebracht werden kann. In der Forschung gab es eine Reihe von Ansätzen, die offengebliebenen Lücken der Überlieferung zu füllen. Als Erstes ist hierbei an die Problematik zu erinnern, dass die Melodienotierung des „Palästinalieds“ im Münster’schen Fragment noch keine genauen Informationen zu den Tonlängen mitliefert. Wie dies im Laufe der Forschungsgeschichte zunächst versucht wurde zu rekonstruieren, kann am

ler/Spechtler in ihrem Faksimileband zusammen: Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Kragl erörtert zwar noch weitere mögliche Parallelen, doch bleiben diese nicht zuletzt auf Grund der großen zeitlichen Differenz ihrer Entstehungen recht weit hergeholt. Vgl. Kragl, Florain: Musik. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. S. 366–380: 1. Den klarsten Bezug zum „Palästinalied“ wiesen nach ihm zwei Melodien des geistlichen Spiels, der niederdeutschen „Bordesholmer Marienklage“ (1475/1476) auf: „Tristor et cunctii tristantur“ und „Maria moder vnde maget“. Die Parallele zu einer entschlackten Variante der melismenreicheren Melodie des „Palästinalieds“ führt Kragl hierfür an, wobei diese Kontrafaktur keinen Einzelfall in dem Spiel darstelle. 2. Beim Einfluss der zweiten angenommenen, auf den ersten Blick nicht ganz so eindeutigen Parallele handele es sich um den *cantus firmus* der zweistimmigen Marienantiphon „Ave regina coelorum“ (wohl Ende 13. Jh.). Die zweistimmige Fassung könnte bereits um 1200 in Paris entstanden sein. Da es für die Notre-Dame-Schule typisch war, bestehende *cantus firmi* um weitere Stimmen zu ergänzen, könnte die zentrale Melodievorlage bereits im 11. oder 12. Jahrhundert entstanden sein. Kragl stellt zur Beziehung dieser Parallelen untereinander eine Reihe von Spekulationen an, die allerdings nicht immer ausreichend zu belegen sein werden. Am wahrscheinlichsten sind die Ähnlichkeiten der drei Melodien aus der Verwendung desselben üblichen Melodie- und Bauschemas und der mit den Kirchentonarten verbundenen Melodiefloskeln zu erklären. Bei aller Unsicherheit bleibt jedoch zu Kragls Ansicht, dass die Kenntnis der drei Melodien einen assoziativen Sog erzeugt, welcher über die melodischen Phänomene hinaus auf den gesungen Text übergreift und semantische Interferenzen entstehen lässt, hervorzuheben, dass dies allenfalls für den modernen Betrachter, dem alle Parallelen in fixierter und detaillierter Form vorliegen, zu erwarten ist. Hierbei aber wird der Rezipient den Text des „Palästinalieds“ bei Kenntnis der Marienantiphon vor einem anderen textlichen Hintergrund verstehen als ohne die Kenntnis des lateinischen Liedes. Inhaltliche Korrespondenzen gibt es auch zwischen Walther und Jaufré, zu verweisen ist hierbei auf die Motive der Distanzvorstellung, der Pilgeridee und der Gottesreferenzen.

besten mit Kippenberg in den Abbildungen 34 und 35 gezeigt werden, der die Bandbreite an Rhythmisierungen in den verschiedenen Transkriptionen der älteren Forschung in „Der Rhythmus im Minnesang“²⁰⁶ aufführt.

Hieran zeigt sich, dass die Rhythmisierungsversuche der Editionen von der äqualistischen, neutralen und deklamatorisch freien Notation, über den 4/4- und 2/2-Takt bis zum 3/4- und 6/4-Takt reichten.²⁰⁷ Im Vergleich zu dieser vielgestaltigen rhythmischen Umsetzung wird es aufschlussreich sein, welche Varianten die populären Interpretationen der Histotainmentmusik zu bieten haben. Dies wird sich in der Feinanalyse in Kapitel 4 zeigen. Nach einem ersten Eindruck kann jedoch schon darauf hingewiesen werden, dass Interpretationen im 4/4-Takt deutlich, wenn nicht sogar ausschließlich, überwiegen. In der Analyse muss dabei der Frage nachgegangen werden, warum sich gerade diese Variante durchgesetzt hat. Anzunehmen ist aber eine Beeinflussung durch einige im Diskurs besonders gebräuchliche Editionen, wie die Mosers und Müller-Blattaus oder Taylors, die eine Interpretation im 4/4-Takt vorlegten.²⁰⁸

Kippenberg fasst in seinem Werk – bis heute einer der wichtigsten und grundlegendsten Beiträge zum Thema der Rhythmusrekonstruktion weltlicher Einstimmigkeit – die verschiedenen (älteren) Forschungsthesen zusammen, die zu diesen Transkriptionen führten. Hierbei problematisiert er auf der einen Seite die unter anderem von Molitor vertretene Position eines oratorisch freien Vortrags, in dem ähnlich der Vorstellung einer äqualistischen Singweise gregorianischer Choräle alle Töne gleich lang sind und eine rhythmisch-musikalische Akzentuierung lediglich hinsichtlich des Wortakzentes anklingen kann.²⁰⁹ Die Versstruktur des Liedes bleibt hierbei jedoch unberücksichtigt, und eingängige Melodien werden zu langatmigen Schleifen ausgetreten.

²⁰⁶Kippenberg, Burkhard: *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der Literar- und Musikhistorischen Forschung mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen.* München 1962. S. 226 f.

²⁰⁷Eine ergänzende kritische Übersicht über die älteren Rekonstruktionsversuche findet sich bei: McMahon, James: *The music of early Minnesang.* S. 90 ff. und bei Bützler, Carl: *Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide.* Jena 1940.

²⁰⁸Vgl. *Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien.* Hrsg. von Hugo Moser, Joseph Müller-Blattau. Stuttgart 1968. *Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters.* Hrsg. von Ronald J. Taylor. Stuttgart 1964.

²⁰⁹Vgl. Kippenberg, Burkhard: *Der Rhythmus im Minnesang.* S. 83–87.

226 *Notenbeispiele*
Beispiel 2 (zu S. 64 f.)

1. Taylor
2. Moser
3. Ludwig a)
4. Schering
5. Rietsch
6. Ludwig b)
7. Handschrift
8. Gennrich a)
 Aller - erst lebe ich mir werde, sit min sündic ou-ge siht,
 daz reine lant und ouch die erde, der man sô vil ê - ren giht.
9. Gennrich b)
10. Husmann
11. Molitor

Abbildung 34: Kippenbergs Übersicht zur Rhythmisierung in Transkriptionen des „Palästinalieds“ Seite 1.

Übertragungen des Palästinaliedes, Walther 14, 38

Mirst geschehen des ich ie bat, ich bin ko-men an die stat, dà got mennischli-chen trat

Die Quellennachweise finden sich auf S. 65, Anm. 1

Abbildung 35: Kippenbergs Übersicht zur Rhythmisierung in Transkriptionen des „Palästinaliedes“ Seite 2.

Demgegenüber problematisiert Kippenberg aber auf der anderen Seite auch das inzwischen als veraltet angesehene Viertaktschema Hugo Riemanns, da hier einer für den lebendigen Vortrag geschaffenen mittelalterlichen Melodie ein starres rhythmisches Schema auferlegt wird.²¹⁰ Ebenso wenig kann das sich auf moderne Taktierung stützende System Runges und Sarans, in dem das Textmetrum in festen und einheitlichen Zeitabschnitten auf die mittelalterliche Melodie übertragen wird, einen frei variablen Vortrag gewährleisten.²¹¹ Kippenberg spricht sich schließlich für einen Mittelweg zwischen diesen beiden Positionen aus, indem er Jammers' Vorschlag zum Kontinuum der „äqualistisch-choralen“ und der „schematisch-streng taktierenden Vortragsweise“ hin zu einem „lebendigen Gestaltungsprinzip“²¹²

Dass sich bis in den neuesten Forschungsdiskurs hieran nicht viel geändert hat, zeigt sich an Kragls Abriss zu den Rhythmusrekonstruktionen der Forschung von 2012,²¹³ der sich wie folgt zusammenfassen lässt: Nachdem das Vertrauen in die Möglichkeit einer streng modalen Rhythmisierung der weltlichen Melodien in den 1960ern verloren ging, ließ die Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der weltlichen Musik des Mittelalters zunächst nach. Jammers' Vorschlag der Rhythmisierung der Melodien im komplexen semiologischen Prozess, unter Berücksichtigung von textmetrischen Phänomenen wie melodischen Verläufen, hat eine verstärkte Hinwendung zu aufführungspraktischen Versuchen und somit die Individualität des Interpreten wieder stärker in die rhythmische Deutung eingebracht.

Mertens betont, dass der Rhythmus je nach Aufführungssituation, Sänger und Publikum individuell entfaltbar bleiben muss:

In der rhythmischen Realisierung des im Worttext implizierten Metrums konnte der Sänger ein hohes Maß an Subjektivität einbringen. [...] Für die Ordnung, für den Code, steht das zwar einmal frei gewählte, aber stark systematisierte vorgegebene Metrum der Strophe, für Freiheit und Authentizität der Rhythmus. [...] Minnesang ist Formkunst, die sich als biographisch authentisiert inszeniert.²¹⁴

²¹⁰Vgl. ebd. S. 78–83.

²¹¹Vgl. ebd. S. 74–78.

²¹²Vgl. ebd. S. 90.

²¹³Vgl. Kragl, Florian: Musik. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. S. 357.

²¹⁴Mertens: Was ist Rhythmus im Minnesang? In: *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hrsg. von Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi, Sabine Schouten. Bielefeld 2005. S. 175–198. S. 192.

Die Aufführungssituation hatte somit schon damals einen Einfluss auf die rhythmische Realisierung. Beispielsweise ist es maßgeblich, ob ein Lied bei einem Fest vor einem großen Publikum, in einem privateren Kontext, mit oder ohne begleitendes Instrument etc. vorgetragen wird.

Lug, der durch seine handschriftenbezogenen Untersuchungen den musik-wissenschaftlichen Diskurs schon um viele Thesen erweitert hat, führt hierzu den Aspekt der externen rhythmischen Impulse für den Vortrag mittelalterlicher Lyrik ins Feld: Die Rhythmik des Vortrags kann entweder durch die instrumentale Begleitung, soweit vorhanden, oder aber durch den Hufschlag beim Singen zu Pferde, das erwiesenermaßen nicht unüblich war, beeinflusst werden.²¹⁵ Eine frei entfaltbare Vortragsweise, die je nach Aufführungszweck und äußerem Kontext variieren kann, ist somit also als ein maßgeblicher Punkt für die Rekonstruktion mittelalterlicher Liedkunst anzusehen. Dass die einstimmigen Melodien lange Zeit rhythmusneutral notiert wurden, erscheint hiernach als logische Konsequenz.²¹⁶

Kippenbergs bzw. Jammers' These eines lebendigen Gestaltungsprinzips je nach Aufführungssituation scheint bis hierhin zwar sehr plausibel, aber für die Realisation im konkreten Vortrag recht uneindeutig. Um konkrete Anhaltspunkte für die Rhythmisierung des „Palästinalieds“ zu finden, vergleicht Kippenberg dieses mit Jaufré Rudels „Lanquan li jorn son lonc en may“.²¹⁷ Dabei stellt er den besonderen Wert dieser Entdeckung (erstmalig durch Husmann) heraus, indem er betont, dass es sich hier um „den ersten musikalischen Quellenbeleg für eine deutsche Minnesänger-Kontrafaktur nach romanischem Vorbild“²¹⁸ handelt. In welchem Abhängigkeits-verhältnis die beiden Lieder zueinander stehen, ist, wie oben mit Kragl erläutert wurde, jedoch keineswegs eindeutig. Um Kippenberg zu folgen, soll zumindest die Möglichkeit einer klanglichen

²¹⁵Lug, Robert: Singen auf dem Pferderücken. Indizien zur Rhythmik des Troubadours. In: Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Querverbindungen. Hrsg. von Gabriele Berkenbusch, Brigitte Schieben-Lange. Tübingen 1994. S. 229–260. S. 255, 232.

²¹⁶Im Zuge der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik und vor allem für die Corpusanalyse ist dieser Aspekt jedoch nur schwerlich mit zu betrachten, da die Analyse lediglich anhand von Tonaufnahmen der verschiedenen Alben erfolgen soll. Eine Analyse von Konzertmitschnitten weist in ein ganz neues mediales Feld, da hierbei die visuellen Aspekte mituntersucht werden müssten. Dies kann im Umfang dieser Arbeit nicht mehr geleistet werden.

²¹⁷Vgl. Kippenberg, Burkhard: Der Rhythmus im Minnesang. S. 161 ff. Kippenberg untersucht hier die drei überlieferten Jaufré-Melodien im Vergleich mit der einzigen Melodieüberlieferung des „Palästinalieds“ und der Parallele der „Bordesholmer Marienklage“.

²¹⁸Ebd. S. 161.

Vorlage des französischen Liedes aber zunächst einmal angenommen werden. Kippenberg²¹⁹ wirft nämlich die Frage auf, ob Walther bewusst die Vorlage Jaufrés hinsichtlich seines eigenen Textes und seiner Metrik abgewandelt habe und ob sich auf Grund der Parallelen ein Einblick in die Vortragsrhythmik der Lieder ergebe, ohne diese jedoch eindeutig beantworten zu können.²²⁰ Doch betont er, dass der Rhythmus des erklingenden Liedes von der Metrik des Textes getrennt werden muss: Für Jaufré konstatiert er hierbei eine silbenzählende, für Walther eine den heimischen Grundsätzen folgende akzentuierende Metrik, die sich im gesungenen Rhythmus überlagern könnte. Für die Kontrafakturen romanischer Vorlagen – und so auch für das „Palästinalied“ – vermutet Kippenberg, dass die fremden Melodien übernommen wurden, der Rhythmus dabei wahrscheinlich nicht verändert wurde, die romanischen Lieder in einer dreizeitigen, modalen Weise gesungen wurden und die sprachrhythmische Komponente der romanischen Verse vom melodie-rhythmischen Element unabhängig blieb, die metrische Komponente der deutschen Verse aber durch die musikalische Rhythmik der vorliegenden Melodie entscheidend bestimmt wurde.²²¹ Eine Art dritter Modus, an den hierbei nach Kippenberg zu denken ist, sei aber im Sinne eines freien, lebendigen Vortrags

²¹⁹Vgl. ebd. S. 170 ff.

²²⁰Mertens führt hierzu einen Aspekt an, der für die Rhythmisierung des „Palästinalieds“ zu diskutieren ist. Vgl. Mertens, Volker: Was ist Rhythmus im Minnesang? In: Aus dem Takt. S. 180 ff.: Es handelt sich hierbei um die Annahme, dass die rhythmischen Informationen, die die Notierung des Liedes nicht mitliefert, in das Versmetrum ausgelagert wurden. Da die Notierung des „Palästinalieds“ im Münster’schen Fragment zum einen keine mensuralen Informationen mitliefert, andererseits aber eine musikalische Akzentuierung auf Grund des prägnanten vierhebigen Versmetrums möglich ist, würden eine rein taktierende wie eine äqualistische Singweise dem „Palästinalied“ nicht gerecht werden. Dass jedoch eine Herleitung der Rhythmisierung aus der Versmetrik wenig plausibel erscheint, sei an dieser Stelle angemerkt: In Anlehnung an die französische Vorlage, sofern vorhanden, könnte ein freier, variabler Vortrag vermutet werden, der das lebendige Verhältnis eines gewissermaßen dreizeitigen „daktylischen“ Rhythmus (lang – kurz – kurz) und der im „Palästinalied“ so prägnanten vierhebigen, alternierenden Metrik berücksichtigt. Es ergibt sich hierbei die Frage nach dem Verhältnis zwischen der alternierenden Vierhebigkeit des Versmetrums und einer möglichen dreizeitigen musikalischen Akzentuierung. Im Deutschen besteht nämlich das Problem, wie auch Kragl bemerkt, dass die Melodie eher silbenzählend, wie auch die französische Metrik, deutsche Metrik aber akzentzählend, also mit der Alternation von Hebung und Senkung, operiert. Vgl. Kragl, Florian: Musik. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. S. 364. Eine Möglichkeit, die musikalischen Akzentuierung freier zu gestalten, bestünde aber darin, die Senkungen zwischen den Hebungen verschiedenartig zu füllen. Dies enthebt die Metrik von ihrer grundlegenden Bedeutung für eine musikalische Rhythmisierung.

²²¹Die mittelhochdeutsche Lyrik des 12. und frühen 13. Jahrhunderts wurde selbst nicht modalrhythmisch fixiert, zum Paradigmenwechsel um 1210 in der Notre-Dame-Schule siehe: Flotzinger, Rudolf: Von Leonin zu Perotin: der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210. Bern 2007.

nicht streng schematisch zu fassen.²²² Ein eindeutiger Vorschlag für die Rhythmisierung des „Palästinalieds“ findet sich somit aber auch bei Kippenberg nicht. Festzuhalten bleibt, dass selbst bei der Annahme einer französischen Vorlage keine gesicherten, konkreten Hinweise für die Rhythmisierung des „Palästinalieds“ aufzutun sind.

Für deutsche Texte scheint auf Grund ihrer Alternation von Hebung und Senkung eine Art 2/4-Takt nahezuliegen.²²³ Dieser ist nicht streng taktierend aufzufassen, wie bereits ausgeführt wurde. Auch ist der 4/4-Takt als eine Spielart, in der sich Haupt- und Nebenakzente setzen lassen, vorstellbar. Wie oben bereits vermerkt wurde, kann aber auch eine dreizeitige Realisierung in Anlehnung an eine mögliche französische Vorlage durchaus mit dem vierhebigen Versmetrum kompatibel sein, wobei sich die strenge Alternation jedoch durch Ausgestaltung der Senkungen auflockern würde. Nach Brunner ist die Rhythmisierung auch in Achtel aufspaltbar, wobei lange Silben durchaus über einen ganzen Takt gedehnt sein können.²²⁴ Tonverbindungen aus zwei oder mehr Noten werden hierbei in den Rhythmus eingepasst und sind unter Umständen rascher zu singen.²²⁵ Es stellt sich nun die Frage, wonach sich die feinrhythmische Gestaltung solcher Mehrtonverbindungen und Verzierungen, also der Melismen und Ornamentik, richtet. Hierbei ist weiter zu fragen, ob das Versmetrum gerade für eine nicht mensural notierte Melodie eine Art Grundgerüst darstellt, anhand derer sich die musikalische Feinrhythmik variabel ausdifferenzieren und hier dann auch die streng alternierende Vierhebigkeit des Versmetrums aufbrechen kann. Es ist, wie bereits gezeigt wurde, eine Vielzahl an rhythmisierenden Möglichkeiten gegeben: geradtaktig wie ungeradtaktig. Die in der Feinanalyse untersuchten verschiedenen Bearbeitungen des „Palästinalieds“ werden jedoch, soweit sei hier bereits einmal vorausgeblickt, die Vielzahl an Möglichkeiten nicht verdeutlichen, wie mittels der musikalischen Akzentuierung und Dynamik die rhythmische und feinrhythmische Gestaltung des Liedes erfolgen kann. Vielmehr ist zu vermuten, dass die Bandakteure den Spielraum an Rhythmisierungsmöglichkeiten zu Gunsten einer den aktuellen Hörgewohnheiten angepassten und eingängigen Variante nicht ausnutzen werden.

²²²Vgl. Kippenberg, Burkhard: Der Rhythmus im Minnesang. S. 174 ff.

²²³Vgl. Brunner, Horst. In: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. Hrsg. von Thomas Bein. S. XLVII.

²²⁴Vgl. ebd. S. XLVII.

²²⁵Vgl. ebd. S. XLVII.

Vor allem hinsichtlich dieser feinrhythmischen Gestaltung ist das Wort-Ton-Verhältnis in der deutschen weltlichen Einstimmigkeit relevant, weshalb die Unterscheidung zwischen Einzelnote oder Ligatur vom Text-Musik-Verhältnis abhängt.²²⁶ Mertens weist bei seinen Überlegungen zum Rhythmus im Minnesang auf die Möglichkeit eines Spannungsverhältnisses zwischen sprachlichen und musikalischen Akzentuierungen hin: Der Ton hat eine semantische Dimension, die durch den Text geprägt sein kann, und andersherum kann der Text durch das Spannungsverhältnis des Rhythmus zum Metrum hervorgehoben werden oder hinter die musikalische Komponente zurücktreten.²²⁷ Kandler stellt in seinen Studien zur Wechselwirkung von Wort und Ton in einstimmigen Gesängen des Hohen Mittelalters die These auf, dass das Wort einen anderen Stellenwert als der Ton (im Sinne der Einzelnote) hat, die Bedeutung des Wortes also relativ stabil ist, während sich die Musiknote durch eine größere performative und semantische Varianz auszeichnet.²²⁸ Er nimmt an, dass eine positive Wechselwirkung von Wort und Ton im Sinne einer Konvergenz in der einstimmigen Musik des Mittelalters unter formalen wie inhaltlich-semantischen Gesichtspunkten existent ist. Als Ergebnis seiner Analysen fasst er zusammen, dass die Wechselwirkung von Wort und Ton im Wesentlichen über die Markierungsfunktion der Melodie von inhaltlich bedeutsamen Begriffen plausibel gemacht werden kann.

Bei aller Eigenständigkeit von Text und Melodie handelt es sich bei der Wechselwirkung beider um gezielt vorgenommene Gestaltungsprozesse, wobei beide Größen einander bedingen. Hiernach müsste im „Palästinalied“ durch seine Bauform als Rundkanzone jeweils der letzten Zeile einer jeden Strophe eine besondere Bedeutung zukommen, da der Abgesang die Melodie der Stollenenden nochmal wiederholt und damit die letzte Zeile hervorhebt bzw. an die beiden Zeilen der Stollenenden anbindet. Auch die melodische Gliederung in ersten und zweiten Stollen, in Auf- und Abgesang gibt eine Struktur vor, die die Syntax des Textes befolgen kann, wie es für sechs von zwölf Strophen der Fall ist, wie Spechtler hervorhebt.²²⁹ In den übrigen Strophen er-

²²⁶Vgl. Kragl, Florian: Musik. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. S. 355.

²²⁷Vgl. Mertens, Volker: Was ist Rhythmus im Minnesang? In: *Aus dem Takt*. S. 180, 184 f.

²²⁸Vgl. hier und im Folgenden: Kandler, Johannes: *Gedoene ân wort daz ist ein tôter galm*. Studien zur Wechselwirkung von Wort und Ton in einstimmigen Gesängen des hohen und späten Mittelalters. Wiesbaden 2005 [Elementa Musicae Bd. 5]. S. 3–6, S. 241 f.

²²⁹Vgl. Spechtler, Franz Viktor: V. Der Leich, Lieder zum Thema Heiliges Land und Kreuzzug, „Altterslieder“. In: *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Horst Brunner, Gerhard Hahn, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. München 1996. S. 209.

zeugen die Übergänge zwischen den Teilen dieser Makrostruktur eine besondere Spannung, die allerdings nur im Gesangsvortrag hörbar gemacht werden kann.²³⁰ Auch Kragl stellt sich hierbei die Frage, ob durch die melodische Struktur des „Palästinalieds“ mit ihrer Auf- und Abbewegung, ihrer Steigerung und ihrem Ausklingen, der Ausgestaltung durch Melismen und dem Einrichten von Ruhepunkten bestimmte Textteile hervorgehoben werden.²³¹ Doch konstatiert er hierzu, dass allein schon die Mehrstrophigkeit der weltlichen Lieder die Beschreibungs- und Deutungsversuche nahezu unmöglich macht. Bis heute steht eine genaue Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses des „Palästinalieds“ somit noch aus.

Hinsichtlich der oben aufgeführten Problematik, ob -lî- von „menslîchen“ in der letzten Zeile über das gesamte Melisma a-g-f-e oder -lî- allein auf dem letzten Ton e gesungen wird, dieser also vom Melisma getrennt als Einzelton zu singen ist, kann konstatiert werden, dass sich dieses Ligatur-Einzelnote-Verhältnis von Strophe zu Strophe je nach Silbenverteilung ändern kann. In der zweiten Strophe böten sich hierbei beispielsweise die Varianten an, die erste Silbe von „wunder“ (Str. 2, V.7) bereits auf dem e als Einzelnote der Verbindung a-g-f-e zu singen, oder dieses erst auf der darauffolgenden Ligatur d-c-d zu intonieren, womit die Ligatur a-g-f-e zusammenhängend auf „ein“²³², von Strophe zu Strophe Töne bzw. Silben zu ergänzen oder zu tilgen.^[OBJ] Hierbei müsste beispielsweise nach der Textfassung von Z die erste Note e dieser letzten Zeile in der zweiten Strophe verdoppelt (und somit in ihrer Tondauer halbiert) werden, da hier mit „enist“ ein zweisilbiges Wort vorliegt, gegenüber dem Wort „dâ“ an derselben Stelle in der ersten Strophe. Eine gewisse Flexibilität in der feintrhythmischen Gestaltung muss also gewährleistet sein.

Die Frage, wie sich die Feintrhythmik des „Palästinalieds“ am Grundgerüst der versmetrischen alternierenden Vierhebigkeit gestalten müsste, kann im Folgenden mit Lug überlegt werden. Er entwickelt am Beispiel der Neumen-Notierungen im Chansonier de Saint-Germain-des-Prés einen Schlüssel zu einem logischen und konsistenten Zeichensystem, durch den nichtmodal aufgezeichnete Melodien präziser gedeutet werden können: Er stellt hierbei zunächst die Frage danach, ob Mehrtonverbindungen als Melismen, also als eine Kette von Ziertönen mit etwa der gleichen Dauer, oder als verzierte Einzeltöne mit unterschiedlichem Gewicht und unterteilbar in Haupt- und Ziernoten zu

²³⁰Vgl. ebd. S. 209.

²³¹Vgl. Kragl, Florian: Musik. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. S. 364 f.

²³²Vgl. ebd. S. 364.

behandeln sind.²³³ Im Ergebnis postuliert Lug den Grundsatz, dass die letzte Ligaturnote eine Strukturnote und daher lang ist, die vorausgehenden Ligaturnoten Nebentöne und daher kurz sind – soll eine dem Strukturton vorausgehende Ligaturnote ausnahmsweise auch als lang gekennzeichnet werden, wird sie bipunktiert.²³⁴ Oben wurde bereits angeführt, dass eine Kompatibilität der Quadrat- und Metzer-Neumen-Notation der Troubadour- und Trouvères-Handschriften mit deutschen Hufnagelnotation naheliegender ist, weshalb hier Rückschlüsse auf die Rhythmisierung anwendbar sein sollten. Allerdings stellt das vereinzelt auftretende Clivis-Zeichen im Münster'schen Fragment, das dem der Metzer-Neumen-Notation entspricht²³⁵ und in der Hufnagelnotation erscheint, für genauere Informationen eine zu spärliche Untersuchungsgrundlage dar.

Hinsichtlich der notierten Ornamentik in Ketten von Tönen des gleichen Gewichts und in verzierte Einzeltöne mit unterschiedlichem Gewicht stellte Lug für die Metzer-Neumen die Frage, warum die Notatoren die Feinrhythmik der Ornamente so genau festhielten, während die Taktrhythmik unerfasst blieb. Er beantwortet dies damit, dass die enge Verbindung von Sprache und Melodie auch nach der Entwicklung der Notation in ihrer Müdlichkeit praktiziert und verbreitet worden ist, weshalb der Sänger die passende Melodieformel zur Syntax finden muss.²³⁶ Lug plädiert dafür, dass die Musik den Bau der Verse nicht zerstören oder behindern darf, sondern diesen unterstützen und mitstrukturieren muss.²³⁷ Die Strukturtöne stellen dabei eine verlässliche Basis dar, von der aus das diffizile Gefüge von Textdeklamation, Großrhythmik und Ornamentik erschlossen werden kann.²³⁸ Allerdings ergibt sich im Falle der Kontrafaktur, wie es für das „Palästinalied“ durchaus zu vermuten ist, die Frage, ob die Syntax hier nicht vielmehr der vorliegenden Melodie angepasst wurde. Dies würde eine Dreizeitigkeit trotz vierhebigen Versmetrums wieder wahrscheinlicher machen. Eine wechselseitige enge Verbindung von Textmetrum und Groß- wie Feinrhythmik wird aber immer plausibler.

²³³Vgl. Lug, Robert: Das „vormodale“ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés. In: Archiv für Musikwissenschaft. Nr. 52. Stuttgart 1995. S. 19–65. S. 19, 23.

²³⁴Vgl. ebd. S. 38.

²³⁵Zusätzlich findet sich, wie bereits erwähnt wurde, in dieser Handschrift das Cliviszeichen der St. Gallener Notierung. Es stellt sich die Frage, ob dies ähnlich wie die Metzer-Neumennotation zu behandeln ist. Doch auch hier bietet das Material keine ausreichend breite Untersuchungsgrundlage.

²³⁶Vgl. Seidel, Wilhelm: Rhythmus, Metrum, Takt. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 8. 2. Ausg. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel/Stuttgart 1994–2008. S. 257–317. S. 271 f.

²³⁷Vgl. Lug, Robert: Das vormodale Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés. S. 50.

²³⁸Vgl. ebd. S. 50.

Es bleibt zu untersuchen, wie in den verschiedenen Interpretationen des „Palästinalieds“ im Vergleich zur handschriftlichen Notierung und der Forschungsdiskussion die Ornamentik gestaltet wird, ob sich Tendenzen erkennen lassen und welchen Einfluss die feinrhythmische Gestaltung auf Inhalt und Bedeutung des Liedes hat.

Nach der Diskussion all dieser Forschungsthesen zu der Frage, wie Walthers „Palästinalied“ rekonstruiert und zum Klingen gebracht werden kann, bleibt die Problematik der Übertragung in eine angemessene Notierung. Hierbei muss der Spagat zwischen einer praktikablen Notierung und einer, die der Flexibilität mittelalterlicher Liedkunst gerecht wird, bewerkstelligt werden. Kippenberg referierte im Zusammenhang mit den Forschungspositionen zur rhythmischen Rekonstruktion mittelalterlicher Musik die Möglichkeiten der neutralen und der taktierenden Transkription.²³⁹ Nachdem das taktierende Schema in der Forschung für die einstimmige, nichtmodale Liedkunst inzwischen wohl einheitlich als unangemessen betrachtet wird, erhielt die neutrale Transkription, mit der eine Festlegung der Tondauern umgangen wird, ihre Chance. Auf Grundlage dieser Transkriptionsart wird ein improvisierter und kontextabhängiger Vortrag möglich. Jedoch verleitet diese Art der Melodietranskription auch zu einer äqualistischen Singweise und ist zudem nicht ohne Spezialwissen in die Musizierpraxis umzusetzen. Insgesamt öffnet sich für jede Transkription ein Spannungsverhältnis zwischen dem Versuch einer quellenadäquaten Edition und dem einer für den ausführenden Musiker praktisch umsetzbaren Notierung. Riemann schlug hierzu vor, in der Transkription Melismen in kleineren Noten dem Grundgerüst der Melodie beizufügen, wovon Kippenberg allerdings hinsichtlich der Gefahr einer Vereinfachung warnt: Das Grundgerüst sei nach ihm nicht ohne weiteres eindeutig feststellbar, es werde zusätzlich ein weiteres Element neuzeitlicher Musizierpraxis hereingetragen und der Bau der Melodien gründlich zerstört.²⁴⁰ Welche Uneindeutigkeiten allein bei der Identifizierung von Notenzeichen, ob als Einzelnote oder Teil einer Ligatur, auftreten kann, wurde bereits oben ausgeführt. In einer Transkription muss man sich notgedrungen für eine Variante entscheiden. Basierend auf seinen Überlegungen zur Rhythmusinformationen in den vormodalen Ligaturnoten spricht sich Lug schließlich für eine Art Strukturtranskription aus, in der Strukturtöne und Nebentöne unterschieden werden.²⁴¹ Trotz der auch hier geltenden Unsicherheiten hinsichtlich der Unterscheidung von Struktur- und Nebentönen sowie der Frage danach, ob diese Art der Transkription überhaupt auf die

²³⁹Vgl. Kippenberg: Der Rhythmus im Minnesang. S. 74–87.

²⁴⁰Vgl. ebd. S. 64 f.

²⁴¹Vgl. Lug, Robert: Das vormodale Zeichensystem des Chansonier de Saint-Germain-des-Prés. S. 39 f.

Notation des „Palästinalieds“ übertragen werden kann, scheint die Strukturtranskription bisher am geeignetsten, da sie die Möglichkeit bietet, die Brücke zwischen einer praktikablen und einer trotzdem dem flexiblen Vortrag adäquaten Notierungsweise zu schlagen.

Für das „Palästinalied“ entwirft Lug für die vorliegende Arbeit einmal die folgende Variante,²⁴² die somit zumindest eine der Interpretationsmöglichkeiten darstellt:

Z fol. 1b-2a

1 2 3 4 1 2 3 4

1. Nu al - rest leb ich mir wer - de 2. Sint myn sun - dich ouge er - sicht

3. Daz lie - be lant und ouch die er - de 4. Dem man al der e - ren gicht

5. Nu ist ge - schen als ich ie bat

6. Ich byn ko - men an die stat 7. Da got men - s[e] - li - chen trat

Abbildung 36: Strukturtranskription für Walthers „Palästinalied“ von Robert Lug. Diese wird hier erstmalig veröffentlicht.

An diesem Transkriptionsbeispiel wird das Ausmaß der Möglichkeiten einer feinrhythmischen Gestaltung deutlich, da sich hier schon allein die Zeilen der an sich gleich gestalteten Stollen je nach Text voneinander unterscheiden. Die Strukturnoten (schwarz) stellen nun das Grundgerüst der klanglichen Realisierung dar. Wie die Or-

²⁴²Diese Transkription ist bislang noch nirgends veröffentlicht, sondern eigens für diese Arbeit angefertigt worden. Robert Lug gilt hierfür mein herzlicher Dank.

namentik, also die Nebentöne (weiße Rhomben) zwischen den Strukturnoten, ausgestaltet wird, bleibt allem Anschein nach dem Sänger überlassen, der sich hierbei je nach Aufführungssituation, Textfassung und gegebenenfalls instrumentaler Begleitung leiten lassen kann. Die Rhythmisierung kann somit sehr unterschiedlich ausgearbeitet werden.

In der Corpusanalyse bleibt zu untersuchen, welche konkreten Umsetzungen sich in den Bearbeitungen der Histotainmentmusik finden. Es ist aber zu erwarten, dass sich diese sehr einseitig und geradtaktig vollziehen wird, da die Bands in ihren Interpretationen weniger der Überlieferungslage mit all ihren Möglichkeiten folgen, sondern eher nach den Regeln, die der Diskurs ihnen vorgibt. Schlussendlich ist es also für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit weniger von Bedeutung, wie das „Palästinalied“ rhythmisch geklungen haben könnte, wenn auch Lugs Ansatz für diese Rekonstruktion einen potentiell aussichtsreichen Ansatz bietet. Es wird hingegen von Relevanz sein, was die Bands des Histotainmentdiskurses entgegen aller nachweisbaren und hier entfalteten Möglichkeiten²⁴³ aus dem überlieferten Material machen.

Zur Rekonstruktion der Texte

Nachdem weiter oben die Ausgangslage im mittelalterlichen Literaturbetrieb betrachtet und das Entstehen verschiedener Fassungen des „Palästinalieds“ in diesem begründet wurde, soll es in folgendem Abschnitt darum gehen, wie die Editionsphilologie mit einer solchen Überlieferungslage umzugehen versucht. Entgegen der spärlichen Tradierung der Melodienotationen müssen für eine Transkription bzw. Edition der Texte in der Regel gleich mehrere handschriftlich überlieferte Textvarianten berücksichtigt werden. Das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide ist in sieben Handschriften überliefert,²⁴⁴ wobei lediglich Handschrift Z (Münster'sches Fragment, Staatsarchiv Münster Msc. VIII Nr. 51) eine Melodienotierung mitliefert. Allerdings gestaltet sich diese Textüberlieferung, wie an den weiter oben präsentierten Abbildungen der entsprechenden Handschriftendigitalisate und Fassungen erkennbar wird, die weiter oben aufgeführt wurden, sehr heterogen. So tradieren Handschrift F (Weimarer Liederhandschrift, Weimar, Herzogin Anna Amalia, Bibliothek Cod. Quart 564, zweite Hälfte 15. Jh.) als jüngste und Handschrift M (Codex Buranus, BSB Clm 4660, um 1230) als

²⁴³ Siehe allein schon die Übersicht bei Kippenberg

²⁴⁴ Siehe zur ein- und weiterführenden Lektüre die Literatur, welche an entsprechender Stelle in der Bibliographie aufgeführt wird.

älteste jede nur eine, und zwar jeweils eine andere Strophe, Handschrift Z dagegen gleich zwölf Strophen des Liedes.

Eingangs wurden die einzelnen handschriftlichen Textfassungen, die in Textbestand, Strophenreihung und inhaltlicher Akzentuierung ganz verschieden voneinander sind, bereits genauer ausgeführt:

Tabelle 4: Strophenbestand und -reihung des „Palästinalieds“ in der handschriftlichen Überlieferung

HS A	L14, 38		L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34			L16, 8		L16, 29		
HS B	L14, 38	L16, 29					L15, 20	L15, 27				L16, 8	L16, 15			
HS C	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34			L16, 8	L16, 15	L16, 29	L16, 22	L16, 1
HS E	L14, 38	L13 8,1	L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34	L16, 29		L16, 8	L16, 15		L16, 22	L16, 1
HS Z	L14, 38		L15, 6	L16, 29	L13 8,1	L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 15	L16, 8		L16, 22	
HS F	L13 9,1															
HS M	L14, 38															

grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel;

grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi;

orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen besonders mit gelb markiert;

blau: Minnesangstrophe

Es stellt sich für die Corpusanalyse die Frage, ob sich diese Diversität im Histotainmentdiskurs niederschlagen wird.

Weiter oben wurden Forschungsthese zu den gemeinsamen Vorstufen in der handschriftlichen Überlieferung erörtert. Ob diese Überlegungen allerdings dazu legitimieren, eine Urfassung des „Palästinalieds“ zu rekonstruieren, bleibt fraglich, da mit den handschriftlichen Zeugnissen in ihren Intentionen voneinander unterscheidbare Fassungen auf uns gekommen sind – ob diese nun auf Walther selbst oder einen nachträglichen Bearbeiter zurückzuführen sind. Trotzdem hat die ältere Forschung genau dies versucht: Auf der Spur des Dichters Walther von der Vogelweide war es das Ziel, den

Archetypus des Liedes herauszukristallisieren, indem man versuchte, alle echten Strophen, die auf Walther selbst zurückzuführen seien, von den unechten Strophen zu trennen. Die größte und anhaltendste Wirkmächtigkeit erlangten die Rekonstruktionsversuche Karl Lachmanns (1827, 1843). Dieser war für die germanistische Mediävistik ein wichtiger Wegbereiter, der sich vor allem vor dem Hintergrund seiner damaligen Möglichkeiten um eine breite Aufarbeitung handschriftlicher Quellen verdient gemacht hat. Als Kind seiner Zeit stand aber naturgemäß die Rekonstruktion von Walthers Genie im Fokus seines Forschungsinteresses. Holznagel beschäftigte sich eingehend mit den Athetesen seiner ersten Aufl.²⁴⁵ und stellte mit Lachmanns Worten heraus, dass es dessen Ziel bei der Sichtung der Überlieferungszeugen sei, den „reichsten und vielseitigsten unter den liederdichtern des dreizehnten jahrhunderts in würdiger gestalt wieder erscheinen zu lassen“.²⁴⁶ Damit steht Lachmann noch in der Tradition einer empathisch aufgeladenen und romantisch geprägten Autor-Werk-Vorstellung des 19. Jahrhunderts. Lachmann muss allerdings zugestanden werden, dass es ihm vollkommen bewusst war, dass die Bestimmung, was als Walthers Werk zu gelten habe, nicht allein auf die subjektive Urteilskraft des Editors gestützt werden dürfe, sondern sich auf die zu interpretierende Auswertung der Überlieferungskonstellation zu gründen habe. Dieser trug er auch auf bemerkenswerte Weise weitgehend Rechnung, indem er schon die Hauptstränge der waltherschen Überlieferung auf Grund gemeinsamer Vorstufen hervorhob. Doch prägte Lachmanns Arbeitsweise dabei weniger ein Vorgehen, welches das Überlieferungsmaterial in den Fokus stellt, was durch die verkehrs- und kommunikationstechnischen Schwierigkeiten seiner Zeit bedingt ist: So hatte er von elf damals bekannten Handschriften nur vier selbst untersuchen können und sich sonst auf frühere Editionen und Abschriften gestützt. Die Echtheitsentscheidungen Lachmanns zu Walthers Strophen beruhen hierbei vor allem auf auftretenden Divergenzen in der Autorzuschreibung, auf Überlegungen zur Qualität der literarischen und sprachlichen Gestaltung und auf den Fall der unikalen Überlieferung vor allem in E und F, wie Holznagel zusammenfasst. Dabei konstatiert er allerdings, dass diese Entscheidungen einer zirkulären Denkbewegung unterliegen, muss doch die eigentümliche Art von Walther und seinem Werk als bekannt vorausgesetzt werden, um das nicht zum Werk Gehörende auszugrenzen. Dieser Umstand war Lachmann offenbar bewusst, weshalb er versuchte, ein nachvollziehbares System zu entwickeln, um seine Entschei-

²⁴⁵Vgl. hier und im Folgenden: Holznagel, Franz-Josef: Überlieferung und „Werk“. v.a. S. 34 ff., 41, 46 f.

²⁴⁶Ebd. S. 37. Siehe auch: Lachmann, Karl. Gedichte Walthers von der Vogelweide. Berlin 1827. S. III.

dungen im Rückgriff auf die Tradierungsfakten zu objektivieren. Dies stellt ein hochgradiges wissenschaftliches Arbeiten dar und legt einen Grundstein für alle folgende Arbeiten der Altgermanistik.

Für die Anfänge des Histotainmentdiskurses, mit *Ougenweide* in den 1970er Jahren anzusetzen, muss nun die Forschungssituation nach Lachmann in den Blick genommen werden. Die rekonstruktionsphilologischen Walther-Editionen von von Kraus, Kuhn und Maurer, aber auch die von Moser und Müller-Blattau, Husmann, Jammers und Gennrich waren hier sehr präsent. Es ist naheliegend, dass diese im Diskurs als Vorlage für die Bearbeitungen des „Palästinalieds“ genutzt wurden. Dies müsste sich hinsichtlich Textbestand und Strophenreihung bzw. hinsichtlich der Melodieinterpretation in den Bearbeitungen niederschlagen und wird mittels der Corpusanalyse herauszuarbeiten sein. Im Folgenden sollen die Ausführungen also mit Abbildungen der für die Corpusanalyse relevantesten und hier vorliegenden Editionen ergänzt und in die Betrachtungen zur weiteren philologischen Entwicklung eingeordnet werden.²⁴⁷

Lange Zeit blieb in der Alten Philologie das Prinzip Lachmanns maßgebend, Schweikle sprach sogar von einer Übermächtigkeit der Lachmann-Tradition, die häufig auch in neuen Ansätzen trotz lediglich äußerlicher Kurskorrekturen noch spürbar war.²⁴⁸ Was das „Palästinalied“ angeht, vertraute Lachmann dem Strophenbestand der Handschrift A am meisten, wenngleich er zugestand, dass Walther selbst nicht immer gleich viel gesungen haben mochte.²⁴⁹ Am Lachmann'schen Prinzip wurde in der neuen For-

²⁴⁷Es wird darauf hingewiesen, dass hier kein Anspruch auf Vollständigkeit auf alle existierenden Editionen und Vorlagen für den Histotainmentdiskurs erhoben werden kann. Was als präsent gilt und in die Corpusanalyse einbezogen wird, richtet sich nach Beobachtungen der im Diskurs und in den Interviews getätigten Aussagen, nach eigenem Ermessen und der Möglichkeit, an das fragliche Material herankommen zu können.

²⁴⁸Vgl. Schweikle, Günter: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. S. 225. Noch Karl Stackmann konnte sich 1997 in seinem Beitrag „Varianz der Worte, der Form, des Sinnes“ in der „Zeitschrift für deutsche Philologie“ (Zeitschrift für deutsche Philologie. Hrsg. von Werner Besch, Norbert Oellers u.a. Bd. 116. Sonderheft. Berlin 1997. S. 131–149) trotz Aussprache für ein stetiges Überdenken der eigenen gesicherten Positionen augenscheinlich nicht ganz von Lachmann lösen, wenn er schreibt: „Aber wo immer es der Philologe mit einem Autor von erkennbarer Eigenart des Stils und des Denkens zu tun hat, kann er sich der Verpflichtung zu kritischer Säuberung des Überlieferten nicht entziehen“ (S. 145). Auch unter seiner Maßgabe, sich den Bedingungen der Überlieferung zu fügen, muss eine Unterscheidung nach qualitativen Maßstäben immer ein neuzeitlicher und interpretatorischer Eingriff in das überlieferte Material bedeuten. Auch die Prämisse, dass es der Urteilkraft des Editors überlassen bleibt, welche Varianten relevant genug sind, um in einem Apparat aufgenommen zu werden, erscheint insofern problematisch, dass diese das einzige historisch Überlieferte sind, das wir haben.

²⁴⁹Vgl. Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. S. 74.

sung kritisiert, dass das Editionsziel durch romantische Idealisierung des Autors bestimmt, das Dichtungsverständnis noch durch klassizistische Normen geprägt sei und dem mittelalterlichen Autor und Literaturbetrieb damit nicht gerecht werde.²⁵⁰ Trotzdem wird die Walther-Ausgabe nach Lachmann, wenn auch zunehmend modifiziert, bis heute aufgelegt.²⁵¹ Besonders die Neubearbeitungen durch Carl von Kraus (1907–1959) hielten sich lange und konnten eine breite Wirkung entfalten. Dabei entfernt sich von Kraus in einigen Teilen von Lachmanns Ausgabe und bietet zum Teil einen höchst spekulativen Text.²⁵² Auch von Kraus versuchte aber in Lachmann'scher Tradition, den Walther'schen Archetypus des „Palästinalieds“ herauszuarbeiten, und hielt sich dabei an die Handschrift A.²⁵³

In dieser Arbeit liegt die zweisprachige Ausgabe mit einem Kommentar Wapnewskis von 1962 vor, abgebildet im Materialanhang in Kapitel 7.5. Kuhns Studienausgabe (1965), einsprachig und ebenfalls in Lachmann'scher Tradition, hält nur noch fünf Strophen für echt (Mettin treibt es auf die Spitze und gibt sogar nur drei Strophen als echt an):²⁵⁴ siehe hierzu die Abbildung im Materialanhang im gleichen Kapitel. . Völlig neue Wege entgegen der Lachmann'schen Tradition beschreitet schließlich Maurer mit seiner Walther-Ausgabe, die 1955/1956,²⁵⁵ 1882 eröffnet wurde, ablöste. In Maurers Ausgaben mit einer Melodienotation von Husmann (1953) wird der Bestand von A noch um die Strophe L 16,1 ergänzt: In dieser Arbeit liegen die Ausgabe der ATB (1960, einsprachig), in der Materialsammlung im Kapitel 7.3 bzw. 7.5 abgebildet, und die Ausgabe der UTB (1972, zweisprachig), ebd. abgebildet, vor. Maurers Ausgabe wurde in der Forschung vielfach kritisch diskutiert und gilt inzwischen nicht mehr als zitierfähig, da er eine Ordnungsstruktur in zwei Bänden schuf – religiöse und politische Lieder gegenüber Liebesliedern –, die sich auf seine subjektiven Vorstellungen von der Echtheit und Genese von Walthers Werk und nicht auf handschriftliche Befunde

²⁵⁰Vgl. u.a.: Schweikle, Günter: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. S. 226.

²⁵¹Siehe hierzu die neueste Aufgabe der durch Lachmann begründeten Walther-Ausgabe: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013.

²⁵²Vgl. Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. S. LXXXIV.

²⁵³Vgl. ebd. S. 74 f.

²⁵⁴Vgl. ebd. S. 74 f.

²⁵⁵Vgl. Luff, Robert: Überlieferung – Gattung – Rezeption. Versuch einer Neubewertung von Varianz- und Interferenztexten Walthers von der Vogelweide. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt a.M. 2002 [Walther-Studien Bd. I]. S. 166–190. S. 167.

stützte.²⁵⁶ Paul dagegen sah schon die Problematik, die mit den Echtheitsentscheidungen einherging, und war in dieser Hinsicht zurückhaltender, doch war seine Ausgabe vor der Wirkmächtigkeit Lachmanns und von Kraus' nicht geschützt, sodass bereits 1945 Leitzmann seine Ausgabe revidierte und den Text mit von Kraus' Ausgabe übereinstimmend gestaltete.²⁵⁷

Gennrich entscheidet sich in seiner einsprachigen Ausgabe (1960) mit Melodie für elf Strophen im Bestand nach C, reiht die Nachtragsstrophen aber in den fortlaufenden Text ein und zeigt damit eine für den Musiker vermutlich praktikablere Ausrichtung: siehe im Materialanhang im Kapitel 7.3 (Melodie) und im Kapitel 7.5 (Text). Gegenüber Jammers (1963) ist hier der Text offenbar von größerer Relevanz, konzentriert sich Jammers doch auf die Wiedergabe der Melodie und unterlegt diese gerade einmal mit der ersten Strophe: Materialanhang, Kapitel 7.3. Beide Editionen sind vor allem wegen ihrer Melodieangabe als Vorlagen für Bands des Histotainmentdiskurses anzunehmen, wenngleich die Edition Jammers' mit einer Textausgabe kombiniert werden muss.

Hinsichtlich der Echtheitsfrage, also welche Strophen Walther selbst zuzuschreiben sind, schreibt Plenio alle zwölf Strophen, also alle außer die in F überlieferten, Walther zu.²⁵⁸ Schupp stellte hierzu die Hypothese auf, dass im „Palästinalied“ das Sieben-Siegel-Schema der geistlichen Literatur angelegt sei, sich die Strophenreihung somit nach diesem Schema rekonstruieren lasse.²⁵⁹ Nach eingehender Untersuchung konstatiert Schupp, dass die Wahrscheinlichkeit eines zufällig einige Siegelstrophen enthaltenen Ur-„Palästinalieds“ sowie der nachträglichen Interpolation bis zur radikalen Entstehung gering sei.²⁶⁰ Vielmehr sei Walther als Dichter des Sieben-Siegel-„Palästinalieds“ anzusehen, da alle Überlieferungszeugen gegenüber der vollkommenen Form einer solchen Urfassung unvollständig seien.²⁶¹ Die Frage nach der Echtheit kann so in der neuzeitlichen Forschung keinen Bestand mehr haben, da sie von einem in sich geschlossenen Werkbegriff ausgeht und die Möglichkeit unterschiedlicher Fassungs-

²⁵⁶Vgl. Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. S. XC ff.

²⁵⁷Vgl. Luff, Robert: Überlieferung – Gattung – Rezeption. S. 167.

²⁵⁸Vgl. ebd. S. 74.

²⁵⁹Vgl. Schupp, Volker: Septenar und Bauform. Studien zur „Auslegung des Vaterunsers“ zu „De VII Sigillis“ und zum „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide. Berlin 1964 [Philologische Studien und Quellen Heft 22]. S. 101 ff.

²⁶⁰Vgl. ebd. S. 157.

²⁶¹Vgl. ebd. S. 157.

tentionen ausschließt. Zwar erscheint es nach Schupp plausibel, dass das Sieben-Siegel-Schema gebräuchlich war und damit vielleicht inspirierend auf die Bauform des „Palästinalieds“ eingewirkt haben konnte. Doch darf dies Abänderungen, Verkürzungen oder Erweiterungen des Schemas sowie das Vorkommen verschiedener Liedvarianten, ob vom Verfasser oder von weiteren Bearbeitern ausgehend, nicht ausschließen.

Korth umgeht die Echtheitsfrage, indem er sich mit seiner Edition der *Carmina Burana* (1979) auf nur eine Handschrift stützt. Hierbei wird lediglich die erste Strophe des „Palästinalieds“ zusammen mit der Melodie, dem lateinischen Text „Alte Clamat Epicurus“ und einer Übersetzung angeboten. Die musikpraktische Nähe dieser Ausgabe wird zudem noch durch allgemeine performative Hinweise und Ausführungen gesteigert, weshalb diese Ausgabe als Vorlage für Bands des Histotainmentdiskurses besonders geeignet erscheint. Die hier vorliegende Ausgabe ist im Materialanhang im Kapitel 7.3 (Melodie) und 7.5 (Text) abgebildet.

Hubert Heinen legt mit seiner Auswahlgabe zur Mutabilität im Minnesang bereits 1989 eine sehr zukunftsweisende Edition zu den wichtigsten mehrfach überlieferten mittelhochdeutschen Liedern des 12. und 13. Jahrhunderts, und so auch zu denen Walthers von der Vogelweide, vor, indem er sich für einen synoptischen Abdruck der einzelnen handschriftlichen Fassungen entscheidet. Dieses Vorgehen steht deutlich im Zeichen der Würzburger Schule um Kurt Ruh, die sich mit spätmittelalterlichen Prosatexten auseinandersetzte, sowie im Lichte der innovativen editionstheoretischen Überlegungen von Ulrich Müller, Günther Schweikle und Helmut Tervooren der 1970/1980er Jahre. Es kann hierzu mit Willemsen rückblickend zusammengefasst werden, dass die Rekonstruktionsphilologie in den 1960er/1970er Jahren durch Editionen nach dem Leithandschriftenprinzip abgelöst wurde, welche in den 1990er Jahren dann gerade durch Günther Schweikle noch einmal neuen Aufschwung erhielten.²⁶² In dieser Zeit erschienen Walther-Ausgaben von Schweikle, Ranawake und Brunner. Ranawake (1997) präsentiert in ihrer einsprachigen Ausgabe neben dem Abdruck der Melodie des „Palästinalieds“ sieben Kernstrophen nach C und die anderen Strophen im Kleindruck, Schweikle (1994) lässt in seiner zweisprachigen Reclam-Ausgabe hingegen auf neun C-Strophen die zwei in C nachgetragenen und eine Z-Strophe folgen.²⁶³ Obwohl allein

²⁶²Vgl. Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. S. 19 ff.

²⁶³Vgl. Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. S. 164.

Handschrift Z alle zwölf Strophen des Liedes präsentiert und hinsichtlich ihrer Kenntnis aller Strophen die Reihung hier doch als die plausibelste erscheinen muss, wurde diese in der Regel nicht als Leithandschrift für die Editionen ausgewählt.²⁶⁴

Für jüngere Bands kamen sehr wahrscheinlich diese dem Leithandschriftenprinzip verpflichteten Editionen der 1990er Jahre, vor allem des Reclam-Verlags, also Brunners, Schweikles und Bauschkes, sowie die Neubearbeitungen der ATB, die Ranawake dann wieder mehr im Sinne Pauls vornahm²⁶⁵, in Frage. Dieser Arbeit liegen die Bearbeitungen Schweikles, im Materialanhang abgebildet im Kapitel 7.5, und die Edition Ranawakes, ebendort abgebildet vor.

In der Corpusanalyse kann hierbei dann auch der Frage nachgegangen werden, wie der Histotainmentdiskurs im Vergleich zu den hier beschriebenen Forschungserkenntnissen und -thesen mit dem mittelalterlichen Text umgeht und welche Fassung sowie Editionsgrundlage bevorzugt wird und warum sich einige bestimmte gegen andere durchsetzen. Schon Kuhn hatte den Wunsch nach einer Rückkehr zu Pauls Ausgabe geäußert, der sich mit der 14. Aufl. von Lachmanns Walther-Ausgabe 1996, herausgegeben durch Cormeau, der neben sieben „Kern“-Strophen des „Palästinalieds“ die restlichen einrückt, dann auch erfüllte. Nachdem sich die vorhergehenden Ausgaben weitgehend von einer bestimmten Handschrift leiten ließen, modifiziert Cormeau das Leithandschriftenprinzip in dieser Ausgabe aber, indem er die Töne im Prinzip nach Handschrift C reiht, doch an die vom Ton bestimmte Stelle alle Strophen setzt, die²⁶⁶ Über den Kernbestand der Leithandschrift hinaus finden sich im Übrigen alle Walther zugeschriebenen Strophen im Anhang. Die Prämisse dieser Ausgabe war es, dass die überlieferten Texte der Handschriften nicht das authentische Werk Walthers bieten, sondern ein Abbild des Dichters in der Rezeption präsentieren. Dem Leser der Ausgabe sollen deshalb alle Materialien geboten werden, damit die interpretierenden Entscheidungen des Herausgebers, der Abschreibfehler als Teil der handschriftlichen Varianz durch vergleichende Kritik verbessert und die zeitliche und räumliche Streuung der Überlieferung durch sprachliche Normalisierung vereinheitlicht, überprüfbar bleiben und die Bildung eines eigenen Urteils ermöglicht wird. Der Wert dieser fortschrittlichen Ausgabe soll keineswegs geschmälert werden, doch muss hervorgehoben werden, dass die Eingriffe des Editors nicht immer transparent und optisch hervorgehoben sind und eine Wertung durch das Verschwinden von Varianten im Kommentar dem gebotenen Text

²⁶⁴Vgl. ebd. S. 164.

²⁶⁵Vgl. Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. S. XCII.

²⁶⁶Zu den folgenden Ausführungen zu den Editionsprinzipien siehe: Walther von der Vogelweide. 15. Aufl. Hrsg. von Thomas Bein. S. XIX ff.

inhärent ist. Trotzdem stellt diese Ausgabe gegenüber den vorhergehenden beschriebenen einen wesentlich innovativen

Anfang des 21. Jahrhunderts kamen auch populärwissenschaftliche Text- und Melodieausgaben auf, die sich über digitale Onlineplattformen sowie über Szenezeitschriften verbreiteten. Hinter diesen Ausgaben stehen in der Regel Musiker, aber auch Akademiker, die offenbar das Ziel haben, eine leicht lesbare und musikpraktisch gut umsetzbare Version des „Palästinalieds“ anzubieten und für die breite Öffentlichkeit sowie für jeden Musiker leicht zugänglich zu machen. Es ist naheliegend, dass in diesem Sinne die Ausgaben auf Minnesang.com (2007, zweisprachig, hinter der Plattform steht Lothar Jahn), in der Sonic Seducer 01/08 (2008, zweisprachig, mit Melodie und Akkorden des Musikers Marcus van Langen) sowie auf den Onlineplattformen Spiel-leut.de (2008, einsprachig) und Mittelaltermusik.de (2009, zweisprachig) als Vorlagen für die Bands der Histotainmentmusik anzunehmen sind: siehe hierzu die Abbildungen im Materialanhang in den Kapiteln 7.3 und 7.5.

Die Alte Philologie erkannte also, dass ein romantisches und genieästhetisches, geschlossenes Literatur- und Autorverständnis der mittelalterlichen Dichtkunst nicht gerecht würde und wandte sich einem neuen Modell – dem Leithandschriftenprinzip – zu, dass den Schreiber in seiner realhistorischen Funktion mit all seinen Schwächen und Vorzügen einschließt, wie Schweikle noch 1985 schrieb.²⁶⁷ Hier wurde nun zwar versucht, „die Texte weitgehend so zu bewahren, wie sie überliefert sind, und sie in dieser Form als authentische Zeugnisse einer mittelalterlichen Lyrikszene zu verstehen“, doch muss sich der Editor nach diesem Modell zwischen den verschiedenen Fassungen für eine Leithandschrift entscheiden.²⁶⁸ Dies bedeutet jedoch ein willkürliches Springen zwischen verschiedenen Fassungen, nicht nach überlieferten, sondern nach subjektiven, ästhetischen Gesichtspunkten und somit einen neuzeitlichen Eingriff in das überlieferte Material. Doch auch die Entscheidung selbst, welche Handschrift als die Haupthandschrift zu betrachten sei, muss meistens einer solch unhistorischen Bewertung obliegen.²⁶⁹ Mit Blick auf die oben vorgestellten unterschiedlichen handschriftlichen Fassungen des „Palästinalieds“, die zum Teil verschiedene Intentionen aufweisen, ist es

²⁶⁷Vgl. Schweikle, Günter: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. S. 236.

²⁶⁸Vgl. ebd. S. 236.

²⁶⁹Auch wenn Schweikle einen parallelen Abdruck in sich geschlossener Doppelfassungen fordert, spricht er sich für eine Unterscheidung in Varianten, die Verse betreffen, und solchen, die die Schreibung und andere nicht sinnrelevante Aspekte darstellen, aus. Vgl. Schweikle, Günter: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. S. 237. Allerdings ist diese Entscheidung nicht immer eindeutig zu treffen, es bleibt die Gefahr des interpretatorischen Eingriffs des neuzeitlichen Textkritikers bestehen.

fraglich, ob zum einen überhaupt eine dieser Fassungen als leitend und den Kernbestand präsentierend oder zum anderen eine Vermischung der verschiedenen Fassungen, wenn die Ergänzung auch eingerückt wird, als legitim angesehen werden kann. Es ist zu bezweifeln, ob man dem „Palästinalied“ auf seiner Produktions- und Rezeptionsebene damit gerecht werden würde. Auch ist es mehr als fraglich, ob man etwas präsentieren darf, was sich so nicht in der Überlieferung findet.

Deshalb wurden in der Editionsphilologie immer wieder Forderungen nach einer neuen Walther-Ausgabe laut, denen Thomas Bein 2013 schließlich mit seiner Neubearbeitung der von Lachmann begründeten Ausgabe durch Cormeau nachkam.²⁷⁰ Grundsätzlich behält Thomas Bein nach eigenen Angaben das modifizierte Leithandschriftenprinzip Cormeaus bei und arbeitet auch mit sprachlichen Normalisierungen, was sicherlich zu einiger Kritik berechtigt, da hier Editionsprinzipien miteinander verbunden werden – das Lachmann'sche Prinzip mit der Forderung nach Absolutsetzung einer jeden Handschrift –, die sich schwerlich vereinen lassen.²⁷¹ Eine große Änderung ergab sich aber hinsichtlich des „Palästinalieds“, das nun endlich mit allen sieben handschriftlichen Fassungen präsentiert wird.²⁷² Bein konstatiert zu Recht, da die Grundaussagen der verschiedenen Fassungen nach Textbestand und Strophenreihung variierten, hätten die Athetesen der älteren Forschung und auch Cormeaus Präsentation von eingerückten Erweiterungen um einen möglichen Kern keinerlei Absicherung mehr in der Überlieferung.²⁷³ Allerdings ist hier zu bemängeln, dass nicht jedes Überlieferungszeugnis eine eigene Fassung des Liedes darstellt. Der Fassungsbegriff wird bei Bein eher unscharf definiert, doch lässt sich nach den obigen Ausführungen das „Palästinalied“ mittels der gemeinsamen Vorstufen von A und C, B und C sowie E und C sowie hinsichtlich einer der jeweiligen Fassung eigenen Sinnhaftigkeit und Kernaussage, wie Bein

²⁷⁰Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. Siehe Abbildungen zu den einzelnen handschriftlichen Fassungen weiter oben.

²⁷¹Vgl. Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. S. LXV.

²⁷²Hier ist darauf hinzuweisen, dass sich Hubert Heinen bereits 1989 um eine Edition verdient gemacht hat, die alle handschriftlichen Fassungen des „Palästinalieds“ v.a. hinsichtlich ihrer gemeinsamen Vorstufen berücksichtigt. Allerdings sind die Fassungen nicht nacheinander, sondern parallel abgedruckt, was eine Handhabung des Textes erschwert und mit Blick auf nichtwissenschaftliche Musiker für die praktische Anwendung nahezu unbrauchbar macht. Für wissenschaftliche Zwecke ist diese Edition jedoch geradezu als Meilenstein der Alten Philologie zu betrachten. Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts. Hrsg. von Hubert Heinen Göttingen 1989.

²⁷³Vgl. Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. S. LXVII.

den Fassungs-begriff umschreibt, auf die Fassungen der Handschriften A, B und Z beschränken. Schlussendlich jedoch ist Beins Edition nicht das Verdienst abzusprechen, alle handschriftlichen Überlieferungsvarianten des „Palästinalieds“ in einer Edition zu versammeln.

Damit rücken die Überlieferungsvarianten in der neueren Forschung direkt in das Zentrum des Interesses, jedes Manuskript wird als Unikat und seinerseits als Original behandelt.²⁷⁴ In diesem Bild sind die Schreiber nicht mehr die inkompetenten Abschreiber, deren Zutun grundsätzlich Fehler nach sich zieht, sondern es wird ihnen zugestanden, dass ihr Zutun durchaus aus einer bewussten Handlung heraus erfolgen konnte, in dem Bestreben, einen fehlerfreien Text durch eigenes Wissen, separate Quellen oder parallele Vorlagen zu kreieren.²⁷⁵ Im mittelalterlichen Verständnis blieb der Text durchaus auch dann original, wenn er den Erfordernissen einer neuen Zeit angepasst wurde.²⁷⁶ Die verschiedenen handschriftlichen Fassungen des „Palästinalieds“ werden nun also augenscheinlich in der neueren Forschung als Zeugnisse der Überlieferung gewürdigt, so wie ihnen die Möglichkeit der absichtsvollen Zielgerichtetheit zugestanden wird. Allerdings sind für den kompetenten Schreiber Varianten in den Quellen nicht zwingend gleichwertig, was die Aufgabe nach sich zieht, dass auch der neuzeitliche Philologe diese Unterscheidung machen muss.²⁷⁷ Auch nach Cramer schließt die Möglichkeit der planvollen *mouvance* eine Überlieferungsverderbnis nicht aus,²⁷⁸

²⁷⁴Die sogenannte New Philology, die dies fordert, wurde Ende des 20. Jahrhunderts u.a. von Stephen Nichols und Bernard Cerquiglini in der amerikanischen Romanistik etabliert. Siehe hierzu weiterführend: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Hrsg. von Claudia Benthien, Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg 2002. Insbesondere: Wolf, Jürgen: 4. New Philology/Textkritik. A) Ältere deutsche Literatur. S. 175–195. Hier werden Prinzipien artikuliert, die sich entgegen einem klassischen Autor- und Werkbegriff und der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts auf das überlieferte Material, Einzeltexte und einzelne Handschriften fußende Analysemethoden richten. Grundzüge dieser New Philology, vor allem eine endgültige Hinwendung zu den handschriftlichen Wurzeln, fanden sich allerdings schon in den 1980er Jahren in der Würzburger Schule, die die neue philologische Denkrichtung prägte. Die Leitbegriffe der *variance* und *mouvance* werden für die Romanistik eingeführt, der mittelalterliche Text als offen angesehen und der Autor wie schon bei Foucault, Barthes und Eco als tot erklärt. Hiernach soll eine Edition nicht mehr rekonstruieren und interpretieren, also die leitende oder autornahste Variante präsentieren, sondern die einzelne Handschrift direkt nachbilden. In Deutschland zwar viel diskutiert, war ihre Einflussnahme auf die Alte Philologie, die sich ohnehin dem Material der Überlieferung verpflichtet sah und *variance*-Phänomene schon länger diskutierte, jedoch gering.

²⁷⁵Vgl. Wolf, Jürgen: 4. New Philology/Textkritik. A) Ältere deutsche Literatur. In: Germanistik als Kulturwissenschaft. S. 182 ff.

²⁷⁶Vgl. ebd. S. 184 f.

²⁷⁷Vgl. ebd. S. 185.

²⁷⁸Vgl. Cramer, Thomas: *Mouvance*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. S. 151.

doch da es einen neuzeitlichen und subjektiven Eingriff bedeutet, sollte diese Entscheidungen vom Textkritiker für den Rezipienten nachvollziehbar dargelegt werden.

Mit der Editionen des „Palästinalieds“ bei Thomas Bein und auch bei Hubert Heinen ist die Forschung also zu einem guten Ergebnis gekommen, wie ein Text im Kontext seiner Überlieferung angemessen zu edieren ist. Eine weitere Möglichkeit und neue Perspektiven einer gebrauchsfähigeren Umsetzung, bei der das mehrere Handschriften umfassende Œuvre eines Dichters bzw. ein Lied oder Roman in seiner gesamten Überlieferungsbreite angemessen präsentiert werden kann, bietet die digitale Edition. Michael Stolz stellt am Beispiel eines Pionierprojektes der elektronischen Edition repräsentativer Abschnitte aus Wolframs „Parzival“ der Universität Basel²⁷⁹ ein solches Editionsmodell vor: Das Modell bietet dem Nutzer die Möglichkeit, sich „zwischen einem kritischen Text, dem zugehörigen Variantenapparat, den Transkriptionen einzelner Textzeugen und deren Digitalfaksimiles“²⁸⁰ zu bewegen. Nach Stolz scheint das elektronische Medium dabei neue Chancen zu eröffnen, Bereiche des Manuskriptstudiums und der Textherstellung enger aneinanderzubinden.²⁸¹ Der Vorteil gegenüber der Buchausgabe ist, dass nicht zwischen einem Text und dem Lesartenapparat und Stellenkommentar hin und her geblättert werden muss, sondern alle Varianten einer Textstelle miteinander verlinkt oder sogar nebeneinander in Fenstern geöffnet werden können.

Allerdings ist diese Art der Textedition für den praktischen Gebrauch wenig übersichtlich, da man sich beispielsweise bei einer Aufführung für eine konkrete Vortragsvariante entscheiden muss. Vor diesem Problem muss sich aber jeder Musiker sehen, der die mittelhochdeutsche Lyrik zum Klingen bringen will. Der Editor muss sich also wählen, welche Edition und für wen er diese anfertigen will: Eine wissenschaftliche Edition, die alle überlieferten Fassungen berücksichtigt und mit langen Apparaten ausgestattet ist, hält für den musikpraktischen Gebrauch mehr Aufwand bereit, als eine Edition, die Normalisierungen bezüglich der Mundarten, der Schreibsprachlichkeit, der unterschiedlichen optischen Realisierung und der verschiedenen inhaltlichen Varianten vornimmt und als Vorlage direkt performativ umgesetzt werden kann. Letztere allerdings bedeutet einen neuzeitlichen Eingriff in die historische Überlieferungssituation, wie umfassend erläutert wurde. Einen Ausweg, um dabei nicht zwangsläufig in das

²⁷⁹Vgl. Stolz, Michael: Texte des Mittelalters im Zeitalter der elektronischen Reproduzierbarkeit. Erfahrungen und Perspektiven. In: Deutsche Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. Berliner Fachtagung 1.–3. April 2004. Hrsg. von Martin J. Schubert. Tübingen 2005 [editio Bd. 23]. S. 143–158. Siehe auch: www.parzival.unibas.ch [letzter Zugriff: 11.12.2014].

²⁸⁰Stolz, Michael: Texte des Mittelalters im Zeitalter der elektronischen Reproduzierbarkeit. S. 145.

²⁸¹Vgl. ebd. S. 158.

Leithandschriftenprinzip oder in unhistorische Normalisierung ableiten zu müssen, bietet sicherlich die Festlegung auf eine einzige handschriftliche Überlieferung, der dann aber konsequent gefolgt werden muss.

Im nächsten Abschnitt wird es aufschlussreich sein zu betrachten, wie die Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis diese Problematik lösen. Besteht der Anspruch hier doch darin, mittelalterliche Musik historisch zu rekonstruieren, also der musikwissenschaftlichen Forschung in theoretischer Hinsicht, aber eben auch in der praktischen Ausführung gerecht zu werden. Für einen Vergleich zur Vorgehensweise der Interpreten der populären Mittelalterrezeption wird im Folgenden betrachtet, wie die Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis bei dem Versuch, mittelalterliche Liedkunst im historischen Kontext zu rekonstruieren, mit den Schwierigkeiten und Eigenheiten der mittelalterlichen Lyriküberlieferung umgehen.

3.1.3 Die historisch informierte Aufführungspraxis – Von der Theorie zur Performance

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik erwuchs zum einen aus dem Bereich der Alten Musik, in dem forschungstätige Musiker sich zunächst vornehmlich der Renaissance- und Barockmusik zuwandten, mit dem Ziel, das überlieferte Material aufzubereiten und klanglich zu archivieren.²⁸² Zum anderen erwuchs sie seit den 1920er/1930er Jahren entgegen der seit dem 19. Jahrhundert vorherrschenden Verarbeitung mittelalterlicher Texte und Melodien in Nachdichtungen und Neuvertonungen zur Fruchtbarmachung für das deutsche Volkslied, wobei sie sich auf eine Reihe der in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Editionen und Musiktheorien, wie der Riemanns, Runges oder Mosers, gründete.²⁸³ Vor allem Aufnahmen aus den 1930er

²⁸²Zur weiteren Lektüre bezüglich der historisch informierten Aufführungspraxis siehe die bereits umfassende Forschungsliteratur, welche an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1. aufgeführt wird. Die Geschichte der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Alter Musik und Liedkunst kann hier nur grob zusammengefasst werden, eine ausführliche Aufarbeitung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Hier wird in den folgenden Kapiteln vielmehr eine Momentaufnahme versucht, um festzuhalten, welche Grundlage sich dem Histotainmentdiskurs bei seiner Entstehung bot und bis heute bietet.

²⁸³Vgl. Lug, Robert: Minnesang: Zwischen Markt und Museum. In: Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller. O.O. 2001. S. 117–189. S. 117–140.

Jahren auf Tonträgern aus Schellack und Vinyl legen Zeugnis von den wissenschaftlichen Archivierungsversuchen und Klangexperimenten ab.²⁸⁴ Die Interpretationen hatten weniger einen spielmännisch-performativen Charakter, blieben nur dezent instrumentiert und gestalteten sich im Falle der rhythmuslos notierten weltlichen Einstimmigkeit in der Regel nach taktierenden und modalrhythmischen Schemata. In den beiliegenden Textheften finden sich häufig mehr oder minder ausführliche Angaben zu den benutzten Quellen sowie eine Verortung in die grundlegenden Forschungserkenntnisse zur Melodie- und Textrekonstruktion, Instrumentierung und gegebenenfalls zu aufführungspraktischen Aspekten. Grundlage für den ausführenden Musiker war aber vor allem die Edition, die das handschriftliche Material textkritisch und rekonstruktiv aufbereitete.²⁸⁵ Das Zielpublikum der Aufführungen war in der Regel ein gebildetes und klassisch geprägtes, der Charakter dieser eher konzertant. Mit Ensembles wie dem *Studio der frühen Musik*, aber auch Noah Greenbergs *New York Pro Musica* werden die Aufführungen ab den 1960er Jahren zunehmend bunt gemischter, performanceorientierter, exotisch und vielfarbig instrumentiert, und es wird sich von der starren Taktierung gelöst, wofür zum einen die Fortschritte in der Rekonstruktion historischer Instrumente sicher eine bedeutende bilden und sich so von diesen abgrenzen. Hierbei ist es eine Überlegung wert, ob der äußere populärmusikalische Kontext – in den 1960er und 1970er Jahren ist an das Aufleben von Folk und Rock zu denken – einen Einfluss auf diesen Paradigmenwechsel in der historisch informierten Aufführungspraxis ausübt: Auch akademische Musiker praktizieren nicht im luftleeren Raum und sind vom ästhetischen Empfinden ihrer Zeit, aber auch von der Horizonterweiterung musikalischer Möglichkeiten nicht isoliert. Festzuhalten bleibt aber, dass sich die historisch informierte Aufführungspraxis einer gemischteren, modernisierenden, spielmännisch-performativen Vortragsweise geöffnet hat, neben der jedoch alteritäre Interpretationen bestehen – für beide Varianten werden an späterer Stelle noch einmal konkrete Interpretationsbeispiele skizziert.

Ausgehend vom in den vorangehenden Abschnitten entfalteten Forschungsüberblick kann nun also die Situation für das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide wie folgt zusammengefasst werden: Auf sieben handschriftliche Textzeugen, die sich hinsichtlich ihrer Intention auf drei voneinander verschiedene Hauptstränge eingrenzen lassen, kommt eine Melodieüberlieferung. In dieser werden Angaben zur genauen Tonhöhe, nicht aber zur rhythmischen Gestaltung vermittelt. Das rhythmische Grundgerüst

²⁸⁴Vgl. ebd. S. 145 ff.

²⁸⁵Vgl. Leech-Wilkinson, Daniel: *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge 2002. S. 78 f.

kann mit einiger Sicherheit jedoch aus dem vierhebig alternierenden Versmetrum abgeleitet, die feinrhythmischen Verzierungen je nach Sänger, Aufführungssituation und Textfassung beispielsweise durch unterschiedliche Befüllung der Senkungen flexibel ausgestaltet werden. Die überlieferten handschriftlichen Textfassungen unterscheiden sich hinsichtlich ihres Textbestands, der Strophenanzahl und -reihung voneinander. Eine sprachliche Normalisierung, Kombination aus verschiedenen Textfassungen, Ergänzung oder Streichung von Strophen würde weder eine Grundlage in der Überlieferung finden, noch dem mittelalterlichen Literaturbetrieb gerecht werden, sondern einen neuzeitlichen Eingriff in das Material bedeuten. Dennoch stellen die meisten Editionen genau einen solchen Text her. Um sich auf Grundlage der Überlieferung zu bewegen, sollte man sich aber, wie oben diskutiert wurde, im konkreten Vortrag vielmehr für eine der überlieferten Varianten entschieden haben und dieser Textfassung dann konsequent gefolgt sein.²⁸⁶

Diese Überlieferungslage lässt dem Musiker aber für seinen Vortrag vor allem hinsichtlich Textfassung und feinrhythmischer Gestaltung einige Freiheiten, wie er das „Palästinalied“ bzw. welche Variante er in seinem Vortrag zum Klingen bringen will. Darüber hinaus bleiben einige Fragen, wie die nach der instrumentalen Begleitung, dem Tempo oder der Stimme offen, da zum „Palästinalied“ keine Informationen zu seiner performativen²⁸⁷ Gestaltung mitüberliefert wurden. Die Entscheidung, welcher Möglichkeit beim jeweiligen Lied nachgegangen wird, bleibt mit René Clemencics Worten „dem

²⁸⁶Hierbei ist es auf dem ersten Blick das Naheliegendste, die Textfassung zu singen, die zur Melodie mitüberliefert wurde und sich hiernach wahrscheinlich auch in ihrem Textbestand syllabisch am besten auf die einzelnen Töne verteilen lässt. Allerdings ist, wie oben umfassend erläutert wurde, damit zu rechnen, dass auch dem mittelalterlichen Sänger ein relativ offener Text zur Verfügung stand, was sich schließlich in der schriftlichen Überlieferung niederschlug. Dem neuzeitlichen Interpreten diese Auswahl zu verwehren, würde damit dem Material und den mittelalterlichen Aufführungspraktiken widersprechen.

²⁸⁷Zu den Begriffen der Performativität und Performance siehe einführend: Fischer-Lichte, E.: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld 2012 [Edition Kulturwissenschaft Bd. 10]. Im Folgenden soll der Begriff des Performativen für den Akt des klanglichen Vortrags und des Aufführens von mittelalterlicher Musik gebraucht werden. In Referenz auf Fischer-Lichte ist hier darauf hinzuweisen, dass alle Aufführungen performativ und damit wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell sind. Aufführungen, oder auch Performances, sind damit körperlich vollzogene Handlungen im Raum, die in der Interaktion des Akteurs mit dem Publikum und ggf. anderen Akteuren stehen und sich auf diese auswirken. Ein wichtiges Merkmal einer Aufführung ist das sogenannte rekordierte Verhalten, indem sich die Aktivität von der ausführenden Person trennen lässt. Schließlich sind Aufführungen flüchtig, sie bestehen nur im Moment ihres Aufgeführt-Werdens, da sich selbst im Falle eines Mitschnitts die Unmittelbarkeit und leibliche Kopräsenz aller Beteiligten in diesem Moment des Aufgeführt-Werdens lediglich wiederholen, aber nicht fixieren lassen.

Interpreten vorbehalten, seinem Wissen und Gewissen und seinem Geschmack“.²⁸⁸ Es ist jedoch fraglich, ob auch schon dem mittelalterlichen Vortragenden weitgehend freie Hand gelassen werden sollte oder ob es eine Reihe von Regeln gab, wie sich eine Aufführung im Mittelalter gestaltete und welche bei den Zeitgenossen als bekannt vorausgesetzt werden konnte. Gewisse Grenzen sind hierbei anzunehmen, da ohne diese ein Lied als solches nicht mehr zu erkennen wäre – zu denken ist beispielsweise an den strophischen Bau oder Endreime. Ein gewisser performativer Usus erscheint sehr naheliegend und findet in allgemeinen musikalischen Traktaten und bildlichen Quellen durchaus seinen Niederschlag. Dieser ist für den heutigen Musiker jedoch schwer zu rekonstruieren, da solche performativen Angaben in aller Regel nicht zum jeweiligen Lied mitüberliefert wurden. Die gestalterischen Freiheiten sind hierbei in den Details zu vermuten, die Fragen des Tempos, des Arrangements oder der Rhythmisierung betreffen. Diese performative Ebene öffnet das Lied nun für eine weitere Fülle an Interpretationsmöglichkeiten einerseits hinsichtlich der Interpretation durch das rezipierende Publikum, andererseits aber auch schon für die aufführungspraktische Umsetzung durch den jeweiligen Musiker im konkreten Aufführungskontext. Dabei kann sich der interpretierende Musiker als Teil des hermeneutischen Zirkels immer nur an das Lied in seiner historischen Kontextualisierung annähern, die Möglichkeiten der sinnvollen Gestaltung ausloten, nie aber die endgültige Lösung zur historischen Rekonstruktion und vollständigen Sinngebung erlangen. Hierbei ist nochmals darauf hinzuweisen, dass die historische Authentizität nicht erreicht, sondern immer nur angestrebt werden kann.²⁸⁹

²⁸⁸Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten. Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth. Hrsg. von Michael Korth. München 1979. S. 176.

²⁸⁹Der Authentizitätsbegriff wird somit im weiteren Verlauf nur in dem Sinne verwendet, dass er Teil des Diskurses der historisch informierten Aufführungspraxis ist, die Diskursteilnehmer also selbst zum Teil noch mit diesem Begriff arbeiten. Hier wird er zum einen strategisch als Verkaufsargument im Sinne der Ausweisbarkeit der eigenen Quellengrundlage und historischen Rekonstruktivität einiger Ensembles, zum anderen im Sinne eines echten, eigenen künstlerischen Ausdrucks und Ästhetikempfindens anderer Ensembles verwendet. Das Verständnis von Authentizität sowie der Gebrauch des Begriffes ist somit als ambivalent einzustufen. Hinsichtlich der Bedeutung als historische Korrektheit ist jedoch festzuhalten, dass der heutigen historisch informierten Aufführungspraxis durchaus bewusst ist, dass eine einhundertprozentige Authentizität nicht erlangt werden kann, was sich in der Eigenbezeichnung „historisch informiert“ auch widerspiegelt. Vielmehr gilt der Authentizitätsausweis nach außen zur Positionierung im diskursiven Feld und zur Abgrenzung von Ensembles, die mittelalterliche Musik ohne eine historische Verifizierung und zur reinen Unterhaltung interpretieren.

Für die historisch informierte Aufführungspraxis ist es hierbei maßgeblich, diese Freistellen²⁹⁰ der Überlieferung auf Basis historischer Quellen in Rücksprache mit wissenschaftlichen Erkenntnissen zu füllen. Die Interpreten greifen gewissermaßen auf eine Reihe von Archiven²⁹¹ zurück, mittels derer sie zwar keine eindeutigen Antworten zur interpretatorischen Umsetzung dieser Freistellen finden, sich ihnen aber eine Reihe von Möglichkeiten auftut, wie das jeweilige Lied performativ umgesetzt werden kann. Abbildung 37 veranschaulicht dieses Vorgehen der historisch informierten Ensembles.

In der Geschichte der gegenwärtigen historisch informierten Aufführungspraxis können sich daher eine Reihe ganz verschiedenartiger Interpretations- und Rekonstruktionsversuche des „Palästinalieds“ feststellen lassen. Zwei der bekanntesten sollen im Folgenden kurz skizziert werden,²⁹² da sich daran verdeutlichen lässt, wie variantenreich die historisch informierten Ensembles auf Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse mit den Freistellen der Überlieferung umgehen. Es wurden die beiden folgenden Beispiele gewählt, da beide Ensembles und besonders ihre Interpretationen des „Palästinalieds“ zu den frühesten, bekanntesten und einflussreichsten Zeugnissen musikalischer Mittelalterrezeption zählen.

²⁹⁰Der Begriff der Leerstelle Iser's wird hier umgedeutet in den Begriff der Freistelle, da sich hinsichtlich der Aussparungen in der mittelalterlichen Liedüberlieferung dem Interpreten auf Grundlage verschiedener Archive mehrere Möglichkeiten bieten, diese Stellen weiterzudenken und kreativ zu interpretieren. Siehe Kapitel 2; Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970. Der Begriff Leerstelle würde hierbei zu sehr eine Negativkonnotation mit sich bringen, die zu eingeschränkt auf ein ledigliches Befüllen einer Lücke ausgerichtet wäre. Mittelalterliche Musik ist jedoch durch ihre Art und Aufzeichnung vielmehr mit interpretatorischen und situationsabhängigen Freiheiten versehen, als es dieser Begriff dann suggerieren würde.

²⁹¹Archive sind hier die historischen Quellen, auf die sich Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis berufen. Dies können handschriftliche Überlieferungen in Text, Notenform oder in Bildern, aber auch materielle Quellen wie Instrumentenfunde sein. Für die Bands der Histotainmentmusik kommen dann Archive ganz anderer Art zur Geltung, wie noch zu zeigen sein wird. Hier üben eher musikalische Genres und Strömungen wie Metal, Rock oder Folk einen Einfluss auf die Bearbeitungen aus, weshalb im Folgenden auch nicht mit dem Quellenbegriff, dem eine historische Verifizierung inhärent ist, gearbeitet wird, sondern sich der Archivbegriff zur Bezeichnung der Bearbeitungsgrundlagen eignet. Nach Foucault speichert das Archiv die Aussagemöglichkeiten eines Diskurses, worauf sich der Diskursteilnehmer dann berufen kann. Siehe Kapitel 2. Baßler schließlich bietet ein umfassendes Beispiel für die Überführung des diskursiven Archivbegriffs auf die Populärkultur. Vgl. Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2002. Siehe v.a. 151 ff.

²⁹²Eine genauere Analyse der Einspielungen findet sich unter Punkt 4 im Untersuchungsteil dieser Arbeit.



Abbildung 37: Vorgehen der historisch informierten Aufführungspraxis.

Das erste Beispiel stellt die Interpretation²⁹³ durch das *Studio der frühen Musik* bzw. das *Early Music Quartet*, 1959 unter Thomas Binkley in München gegründet, dar. Dieses Ensemble steht in der Tradition der Schola Cantorum Basiliensis, einer der führenden Akademien für Alte Musik, wobei der Fokus sich hier weniger auf den Text als vielmehr auf eine opulente Instrumentierung richtet. Damit kennzeichnet die Interpretation eine mögliche Ausprägung der sich in verschiedene Schulen oder Typen ausdifferenzierenden Schola. So wird der Gesang durch ein schnelles instrumentales Vorspiel eingeleitet, durch eine reiche, sich steigernde akustische Instrumentierung im, nach eigenen Angaben,²⁹⁴ südlich-arabischen Stil mit Schlagwerk, Flöte, Bass, Schalmei, Harfe, Laute und Rebec begleitet und durch instrumentale Zwischenspiele ergänzt. Das Lied erhält dadurch eine farbenprächtige und lebendige Wirkung, was die damalige,

²⁹³Das „Palästinalied“ erschien bei dieser Gruppe 1982 auf der Schallplatte: „Minnesänger und Spielleute“ im Rahmen der Reihe „Altes Werk“, herausgebracht von Teldec Telefunken-DECCA Schallplatten GmbH.

²⁹⁴Vgl: Textheft S. 4, Studio der frühen Musik: Minnesänger und Spielleute. Teldec Telefunken-DECCA Schallplatten GmbH 1982.

rein zu Archivierungszwecken tätige, historisch informierte Aufführungspraxis geradezu revolutionierte.²⁹⁵ Dabei wird die Melodie langsam und im strengen 4/4-Takt gestaltet, was die eingesetzte „Pseudopolyphonie“ naturgemäß mit sich bringt. Der Sänger singt nur fünf Strophen des Liedes, was somit keiner der handschriftlich überlieferten Fassungen entspricht. In der Reihung richten sich diese nach A bzw. C, wobei jedoch die Strophen L 15,27 und L 15,34 bzw. L 15,20, L 15,27, L 15,34, L 16,15, L 16,22 und L 16,1 weggelassen wurden. Dass dieser Bearbeitung vielmehr eine Edition zugrunde lag, erscheint somit naheliegend. Wenn diese für die Bearbeitung nicht auch schon gekürzt wurde, scheint eine Edition nach dem älteren Leithandschriftenprinzip oder der Rekonstruktionsphilologie vorgelegen zu haben, die sich eventuell auf fünf als echt erachtete Strophen beschränkte. Der Zeitpunkt der Entstehung dieser Interpretation macht mit Blick auf den oben ausgeführten editionsgeschichtlichen Abriss eine solche Vermutung plausibel, eine genaue Analyse des Textbestands im Vergleich mit dem einschlägiger Editionen im nächsten Kapitel wird eben diese These belegen. Der Text weist hiernach deutlich in die Editionstradition der Lachmann'schen Konkurrenz, mit Angabe im Textheft lässt sich genauer die Edition Maurers als Vorlage ausmachen. Auch hinsichtlich der musikalischen Bearbeitung scheint die Bearbeitung Thomas Binkleys gemäß seiner Zeit der älteren, taktierenden Rhythmisierungsthese zu folgen. Die oratorisch freie Gestaltung setzte sich bei dem Ensemble aber im Laufe seiner Bearbeitungen später mehr und mehr durch und führte zu einer noch größeren Experimentierfreudigkeit.²⁹⁶ Das Ziel Thomas Binkleys war es dabei, nicht allein die Musik des Mittelalters zu dokumentieren, sondern die historische Aufführungspraxis phantasievoll zu rekonstruieren und einen schönen, in sich runden Text, unterlegt mit einem stimmigen Arrangement, zu konzipieren.²⁹⁷

Das zweite Beispiel ist die Interpretation des „Palästinalieds“ durch das Ensemble *Sequentia*, das 1977 in Basel unter der Leitung von Benjamin Bagby gegründet wurde. Die Interpretationen *Sequentias* richten sich an ein gebildetes und eher elitäres Publikum, stehen ebenfalls in der Tradition der Basler Schola Cantorum und gelten als wissenschaftlich fundiert, da sie sich „auf ein genaues Studium der musikalischen, textlichen und ikonographischen Quellen, der mittelalterlichen Aufführungsberichte sowie

²⁹⁵Vgl. Lug, Robert: Minnesang zwischen Markt und Museum. In: Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller. O.O. 2001. S. 117–189. S. 147.

²⁹⁶Vgl. Lug, Robert: Minne, Medien, Mündlichkeit. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Materiale Bedingungen der Sprachwissenschaft. Heft. 90/91. Hrsg. von Brigitte Schlieben-Lange. S. 71–87. S. 78.

²⁹⁷Vgl. ebd. S. 77 f.

Rhythmustheorien“²⁹⁸ gründen. Das „Palästinalied“²⁹⁹ instrumentiert die Gruppe nur dezent, der getragene, solistische Gesang Bagbys ist mit einem Quintbordon der Drehleier unterlegt, der es dem Sänger ermöglicht, die Melodie in einer oratorisch freien Vortragsweise ohne festen, taktierenden Rhythmus flexibel zu gestalten. Die rhythmische Eingängigkeit des Liedes geht hierbei jedoch verloren, der Fokus der Interpretation richtet sich vielmehr auf den Text und eine dem Textsinn entsprechende Ausartikulation. Bagby singt neun Strophen des Liedes, die sich so nicht in einer überlieferten Fassung finden, sondern eine Erweiterung der A-Fassung durch die Strophen L 15,20 und L 16,1 darstellt. Diese Strophenauswahl und -reihung deutet auf das Zugrundeliegen einer Edition hin, welche sich mit der Corpusanalyse als Edition Maurers der Lachmann'schen Konkurrenztradition herausstellen wird. Hinsichtlich der freirhythmischen Gestaltung und der augenscheinlichen Erweiterung eines Kernstrophenbestands lässt sich für die Bearbeitung eine Anknüpfung an die älteren Forschungsthemen (siehe oben) ansetzen.

Es stellt sich hierzu nun die Frage, wie es dazu kommen kann, dass ein und dasselbe Lied so unterschiedlich interpretiert wird, wenn beiden Ensembles das Ziel zugrunde liegt, mittelalterliche Musik auf historischer Grundlage zu rekonstruieren. Es zeigt sich hieran deutlich, dass sich die historische Informiertheit und wissenschaftliche Begründung des Ensembles auf der Ebene der Interpretation unterschiedlich niederschlagen kann. Entscheidend ist hierbei, mit welchem Ziel die vorliegende Interpretation erarbeitet wird: Soll sie vor allem anderen der Überlieferung verpflichtet bleiben, werden die Entscheidungen zwischen den verschiedenen Möglichkeiten, die die Quellen bieten, nicht weit über das Greifbare hinausgehen. Ist das vorrangige Ziel aber, eine eher in mitreißenderem Sinn unterhaltsame, performative Wirkung zu erreichen, werden die Freistellen der Überlieferung eventuell freier interpretiert. Für die historisch informierte Aufführungspraxis ist hierbei das zentrale Merkmal, dass die Interpretation bei allen Entscheidungen trotzdem immer den Quellen verhaftet bleibt. Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass damit keineswegs ein Anspruch auf historische Authentizität formuliert werden soll und kann, sondern es lediglich das Ziel ist, keinerlei gestalterische Mittel für die Bearbeitung aufzuwenden, für die es keine Belege in der mittelalterlichen Überlieferung gibt. Dennoch können sich die Interpretationen ein und desselben Liedes, wie sich gezeigt hat, eben ganz unterschiedlich gestalten. Bagby scheint es hierbei eher

²⁹⁸Lug, Robert: Minnesang zwischen Markt und Museum. S. 158.

²⁹⁹Das Lied ist im Rahmen der Publikation Leo Treitlers: *With Voice and Pen. Coming to know medieval song and how it was made*. Oxford 2007 erschienen. Ursprünglich wurde es aber bereits 1988 im Rahmen des Projektes „The union of words and music in medieval poetry“ aufgenommen. Vgl. <http://www.medieval.org/emfaq/cds/utp78520.htm> [letzter Zugriff: 06.07.2015].

auf eine begründete Textfassung und deren melodische Ausgestaltung anzukommen, die vom Arrangement eher hintergründig gestützt wird. Binkley hingegen scheint seinen Fokus mehr auf einen in sich runden, schönen Text zu legen, der von einem vielfältigen, bunt gemischten Arrangement getragen und mitgestaltet wird. Trotzdem ist beiden Interpretationen eine historische Informiertheit, aber auch eine unterhaltende Absicht nicht abzusprechen. Es zeigt sich hieran, in welche unterschiedliche Richtungen sich die Schulen der historisch informierten Aufführungspraxis ausdifferenzieren können.

Schließlich ist für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit die Frage danach, welche Interpretationen sich aus all diesen Vorlagen eher auf Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses ausprägen wird, von besonderer Relevanz. Es kann hierzu bereits festgehalten werden, dass sich die Interpretation des *Studios der frühen Musik* eher als die Interpretation *Sequentias* durchsetzen wird, bietet diese dem auf mitreißende Unterhaltung bedachten Publikum des Histotainmentdiskurses durch das bunte Arrangement und eine eingängige Rhythmisierung doch eher ein Identifikationspotential. *Sequentia* scheint demgegenüber vielmehr auf ein Publikum ausgerichtet zu sein, das eine puristischere Alteritätserfahrung im Zusammenhang mit der Rekonstruktion mittelalterlicher Musik schätzt. Dieser Aspekt ist maßgeblich, um die diskursive Gemeinschaft der Histotainmentmusik von der der historisch informierten Aufführungspraxis abzugrenzen. In beiden Diskursen wollen die Akteure mit ihren Interpretationen das Publikum unterhalten, sich mit einem nun mal notwendigen kommerziellen Interesse auf dem jeweiligen Musikmarkt durchsetzen und in beiden Diskursen können die Freistellen der Überlieferung kreativ weitergedacht werden. Doch in dem einen Diskurs zielen die Interpretationen in die Richtung der emotional aufgeladenen, mitreißenden Aktualisierung, im anderen auf eine eher puristischere, alteritäre Wirkung durch einen stärkeren Fokus rein auf die rekonstruierende Anbindung an die Quellen. Es soll diesen den Quellen verpflichteten Interpretationen keineswegs eine ästhetische Wirkung abgesprochen werden, die für gewisse Publikumskreise sicherlich eine wesentlich hochwertigere Unterhaltung darstellen. Die Quellenverpflichtung kann andererseits jedoch auch zu Gunsten der Erschaffung eines Identifikationsangebots im Diskurs der historisch informierten Aufführungspraxis mehr in den Hintergrund rücken. Doch wird eine Verifizierung durch die historische Überlieferung für diese Interpretationen immer von größerer Gewichtung sein. Demgegenüber liegt im Diskurs der Histotainmentmusik der vorrangige Fokus auf der Stärkung eines Identifikationsangebots mittels zunehmender Aktualisierung, was hier dann eine zunehmende Ablösung von der historischen Grundlage mit sich bringen darf. Hier liegt die These zugrunde, dass das Identifikationspotential einer Interpretation für das Publikum der Gegenwart umso höher ist, je weniger quel-

lenverhaftet sich diese gestaltet. Sobald das Ziel, ein größtmögliches Identifikationspotential zu erreichen, das Ziel, sich ausschließlich auf Quellen zu berufen, übersteigt, verortet sich die Interpretation in den Histotainmentdiskurs.

Abschließend tritt nach Betrachtung dieser zwei Interpretationsbeispiele deutlich in den Blick: Die buntere, emotional mitreißendere Ausprägung der alten Musik bietet dem modernen Publikum eher ein Identifikationspotential und findet eher Eingang in den populären Musikdiskurs. Dies wird an späterer Stelle noch weiter auszuführen sein. Es soll hier nochmals darauf hingewiesen werden, dass die historisch informierte Aufführungspraxis eine Art Vorfiltercharakter für die Bands in der Histotainmentmusik darstellt, was ebenfalls an späterer Stelle noch weiter ausgeführt wird, und das Entstehen dieses Diskurses überhaupt erst möglich macht. Aber eben nicht alle Typen der historisch informierten Aufführungspraxis werden gleichermaßen von diesem Diskurs rezipiert. Die zunehmende Loslösung von den historischen Quellen schließlich macht den Histotainmentdiskurs dann frei, Anbindungen an das Eigene zu erzeugen und einem modernen Publikum ein größeres Identifikationspotential zu bieten.

Die Archive der historisch informierten Aufführungspraxis

Den Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis ist also insgesamt gemein, dass sie versuchen, sich mittelalterlicher Musik nach wissenschaftlichen Erkenntnissen so weit wie möglich anzunähern, auf Überlieferungsgrundlage vorgehen, offengebliebene Fragen der Überlieferung aber unterschiedlich beantworten. Im Rückgriff auf die verschiedenen Archive, bestehend aus schriftlichen, ikonographischen und materiellen Quellen, ergeben sich je nach Zugrundelegung dieser im Einzelnen oder in Kombinationen unterschiedliche Möglichkeiten für die performative Umsetzung des jeweiligen Liedes. Für die einen können hierbei Funde und Abbildungen mittelalterlicher Instrumente ausschlaggebende Anhaltspunkte sein – siehe die „Palästinalied“-Interpretation des *Studios der frühen Musik* –, für die anderen steht die melodische Präsentation des Textes im Vordergrund – siehe die Interpretation des „Palästinalieds“ durch *Sequentia*. Nicht wenige Mitglieder dieser Ensembles sind dabei selbst wissenschaftlich tätig oder zumindest über die neuen Forschungsthemen informiert und stehen im Austausch mit Wissenschaftlern. Benjamin Bagby von *Sequentia* ist hierbei

ein häufig genanntes Beispiel für eine ausgeprägte, selbstständige und überlieferungsnahe Arbeitsweise und Forschungstätigkeit,³⁰⁰ und Michael Korth beispielsweise studierte selbst Musiktheorie, Aufführungspraxis Alter Musik und Gesang am Mozarteum in Salzburg und arbeitete für sein Ensemble *Bärengässlin* eng mit Germanisten wie Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler sowie mit selbst praktisch tätigen Musikwissenschaftlern wie René Clemencic zusammen.³⁰¹ Im Austausch mit der Musikwissenschaft und Mediävistik versuchen diese Musiker also, sich den Freistellen in der Überlieferung zu nähern.

Für diese Aufgabe müssen sich die wissenschaftlichen Erkenntnisse mit Fragen zur Aufführungsperformanz verbinden: Reidemeister betont, dass die Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis durch die künstlerisch-praktischen Einsichten und Möglichkeiten des ausführenden Musikers mindestens so stark geprägt werden, wie sie durch die Forschung und durch die neuesten Erkenntnisse zur Rekonstruktion historischer Instrumente bestimmt sind:³⁰²

In den Zuständigkeitsbereich der Wissenschaft fielen dabei die kritische Untersuchung und Edition der praktisch-musikalischen Quellen und der alten theoretisch-pädagogischen Literatur, die Sammlung und Erforschung der historischen Instrumente, die Notationskunde und die Aufführungspraxis, die aus der Erkenntnis hervorging, dass bei der alten Musik viele Aspekte der Ausführung wie z.B. die Besetzung, das Tempo, die Verzierung und vieles andere mehr aus dem überlieferten Notentext gerade *nicht* eindeutig erkennbar sind. [...] Die musikalische Praxis dagegen zielt vielmehr auf freieren Umgang mit den Mitteln der Interpretation innerhalb einer gewissen stilistischen Bandbreite, und für *ein* Aufführungsproblem können vielleicht mehrere Lösungen Gültigkeit beanspruchen, weil sie einem Stück, einer Stelle darin, einer Gattung, einem Stil verschiedene musikalische Seiten abgewinnen.³⁰³

Auch auf Basis wissenschaftlicher Erkenntnisse gibt es auf Grund kaum eindeutig rekonstruierbarer Freistellen in der Überlieferung somit viele Möglichkeiten, sich klang-

³⁰⁰Vgl. Lug, Robert: Minnesang zwischen Markt und Museum. S. 158. Siehe auch: <http://www.sequentia.org/study/study.html> [letzter Zugriff: 12.06.2015].

³⁰¹ Siehe hierzu: <http://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%A4reng%C3%A4sslin> [letzter Zugriff: 12.06.2015], http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Korth [letzter Zugriff: 12.06.2015].

³⁰²Vgl. Reidemesiter, Peter: Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. 2. Aufl. Darmstadt 1996. S. 3, 14.

³⁰³Ebd. S. 4 f.

lich einem Lied historisch anzunähern. Der Interpret wird sich zwischen den Möglichkeiten, die sich ihm im Rückgriff auf die Archive bieten, immer nach persönlichem Geschmack, den eigenen Fähigkeiten und hinsichtlich der konkreten Möglichkeiten zur Umsetzung entscheiden. Seine Entscheidung ist hierbei nicht objektivierbar, sondern lediglich an die Bedingung der allgemeinen historischen Verifizierbarkeit gekoppelt, derer er sich durch den Rückgriff auf bestimmte Archive versichert.

Im Folgenden soll deutlich gemacht werden, welche Archive der historisch informierten Aufführungspraxis zur Lösung der fehlenden Informationen zur Verfügung stehen und welche Möglichkeiten für die klangliche Realisierung der mittelalterlichen Liedkunst sich damit ergeben.

Neben den oben zum „Palästinalied“ genannten konkreten Informationen und Freistellen in der textlichen und musikalischen Überlieferung und den deiktischen Hinweisen, die in der konkreten mittelalterlichen Liednotierung nicht mitüberliefert werden, aber aus dem Liedkontext geschlossen werden können, gibt es eine Reihe von weiteren Möglichkeiten, die in Bezug auf die Gestaltung der Interpretation mittelalterlicher Musik eine Entscheidung verlangen: Dies betrifft beispielsweise Fragen nach dem Tempo, dem Stimmideal, der Stimmtonhöhe und den Stimmsystemen, nach klanglichen Gegebenheiten vokaler wie instrumentaler Arrangements oder nach der Zusammensetzung des Ensembles. Da diese Informationen in der Regel nicht zum jeweiligen Lied mitüberliefert sind – so auch beim „Palästinalied“ –, können hierfür die Illustrationen mittelalterlicher Handschriften, Musizierszenen höfischer Romane und zeitgenössische musikpädagogische Traktate eine Quelle darstellen, wobei jedoch nach Epoche, Gattung und Entstehungskontext (frühes oder spätes Mittelalter, weltlich oder klerikal, volkssprachlich oder lateinisch) differenziert werden muss. In der Forschung wurden zur Lösung dieser Freistellen verschiedene Überlegungen angestellt, die im Folgenden überblicksartig präsentiert werden.

Als Erstes soll hierzu auf die umfassende Debatte eingegangen werden, ob die weltliche Einstimmigkeit instrumental zu begleiten ist oder nicht. Sowohl Abbildungen in Handschriften, wie der Darstellung zum *Œuvre* Heinrichs Frauenlob im Codex Manesse, als auch die Schilderung von höfischen Festen und Musizierszenen führen eine Reihe von Instrumenten auf, die in Verbindung zum lyrischen Gesangsvortrag stehen.³⁰⁴ Allerdings ist aus solchen Quellen schwer herauszulesen, nach welchen Regeln sich diese instrumentellen Begleitungen konstituieren, ob beispielsweise alle Instru-

³⁰⁴Zur Instrumentierung mittelalterlicher Liedkunst siehe weiterführend die Literatur, welche sich an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1 findet.

mente miteinander kombiniert werden dürfen – es ist daran zu denken, dass laute Instrumente nur schlecht mit leisen gemischt werden konnten und üblicherweise zu unterschiedlichen Anlässen eingesetzt wurden – und ob bestimmte Gattungen oder Aufführungssituationen eine instrumentelle Begleitung erfordern bzw. ausschließen.³⁰⁵ Auch kann oft nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die Darstellung der Instrumente lediglich die rein instrumentelle Musik oder Vor-, Zwischen- und Nachspiele zum Gesangsvortrag, nicht aber ein simultanes Begleiten von diesem bezeugt. Und schließlich konnte bis heute zum Teil nicht die genaue Spieltechnik einzelner Instrumente mit Sicherheit erschlossen werden.³⁰⁶ Es lässt sich also belegen, dass Instrumente für Aufführungen genutzt wurden, ob und wie diese im speziellen Falle des „Palästinalieds“ aber einzusetzen sind, lässt sich hiermit nur indirekt herleiten. Die Entscheidung liegt also beim jeweiligen Interpreten.

Mit den Möglichkeiten, ob der Gesangsvortrag rein vokal gestaltet oder instrumental begleitet werden sollte, beschäftigt sich ausführlich Leech-Wilkinson in „The Modern Invention of Medieval Music“.³⁰⁷ Dabei lässt sich ein Paradigmenwandel im Laufe des Wissenschaftsdiskurs feststellen. Leech-Wilkinson macht deutlich, dass zumindest in Bezug auf die spätmittelalterliche Polyphonie vor 1900 der allgemeine Glaube darin bestanden haben muss, dass die mittelalterlichen Lieder in allen Parts rein vokal waren. Riemann änderte als Anhänger dieser These schließlich seine Meinung und wurde der erste einflussreiche Publizist der Vokal-Instrumental-Hypothese. Mit seinen vielfachen Auflagen zur Aufführungspraxis *Alter Musik* (1931–1983) überführte Schering schließlich Riemanns Ansichten im Wesentlichen auf die frühere mittelalterliche Musik und erreichte einen breiten Wirkungsgrad, der sich auch auf die Editionen und Performances dieser Zeit niederschlug.

Für den Paradigmenwechsel im Wissenschaftsdiskurs, der sich für eine „buntere“, also vielfältige Instrumentierung neben dem Fortbestehen puristischerer Interpretationen öffnete, ist, wie oben bereits angesprochen wurde, der äußere ästhetische Kontext nicht unbedeutend. Der Musikgeschmack und das ästhetische Empfinden des Publikums ändern sich mit dem Aufkommen von Rock und Pop in den 1960er und 1970er Jahren, was auch auf wissenschaftliche Ensembles einen Eindruck gemacht haben musste. Zudem ist der Einsatz von exotischen, meist aus dem orientalischen Raum stammenden Instrumenten mit in den Blick zu nehmen. Durch das Lernen von anderen, vor allem

³⁰⁵Vgl. Diehr, Achim: *Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlin 2004. S. 37.

³⁰⁶Vgl. ebd. S. 35.

³⁰⁷Vgl. im Folgenden: Leech-Wilkinson, Daniel: *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge 2002. v.a. S. 23, 59 ff., 78, 85 f., 94 f., 222.

noch mündlichen, Musizierkulturen konnten sich zum einen Sing- und Spieltechniken abgeschaut werden – so wurden vor allem die gesungenen Verzierungen nach orientalischem Vorbild gestaltet –, aber auch orientalische Instrumente selbst fanden bei den farbenfrohen Interpretationen ihren Einsatz. Neben der augenscheinlichen ästhetischen Wirkmächtigkeit setzte sich diese besondere Form von Exotismus aber auch aus einem rein pragmatischen Grund durch: Bis in die späten 1950er Jahre war die Reproduktion historischer Instrumente noch schwer zu bewerkstelligen, weshalb auf solche der Renaissance, des Barock und eben auch auf orientalische Instrumente zurückgegriffen wurde – so wurde das Gros der mittelalterlichen Musik in den 1960er und 1970er Jahren nicht auf mittelalterlichen Instrumenten, sondern auf solchen aus anderen geographischen Räumen und aus einer anderen Zeit performt.

Von all diesen Möglichkeiten, die von einer rein vokalen über eine dezente bis hin zu vielfältig instrumentierten Interpretationen reichen, setzte sich nun offenbar für den populärkulturellen Histotainmentdiskurs ein immer ausufernderes, exotischeres und vielfältigeres Arrangement für die Performances durch – instrumentale Musik für die Interpretationen mittelalterlicher Lieder wurde hier geradezu omnipräsent. Die Durchsetzungskraft der reich instrumentierten Interpretationen, wie sie Ensembles wie das *Studio der frühen Musik* betreiben, übertrifft also die Wirkmächtigkeit der puristischen und rein vokalen Ensembles für Bands und Publikum des Histotainmentdiskurses offenbar bei Weitem. Mit Blick auf die oben erläuterten Exotismusstrategien scheint es, als würden sich gerade die Exotismen im Histotainmentdiskurs gerade auch aus dem eben beschriebenen pragmatischen Grund niedergeschlagen haben: Es ist zu vermuten, dass sich die Situation zur Beschaffung historischer Instrumente in den Anfängen des Histotainmentdiskurses noch nicht sehr geändert hat, sodass das Beispiel einiger historisch informierter Ensembles, auf andere Instrumente zurückzugreifen, weiterverfolgt wurde. Es lässt sich die These anschließen, dass dann dieser exotische Sound – gemäß dem Motto „Alles was fremd klingt, klingt alt“ – schließlich zu einem zentralen Element und Mittelaltersignal für diese Art der Mittelaltermusik wurde. Die Regelmäßigkeit dieser Strategie muss freilich noch in der Corpusanalyse belegt, der Eingang der Exotismen in die populäre Mittelaltermusik und ihr Aufstieg zu einem Diskurssymbol im nächsten Kapitel weiter verfolgt werden.

Nach Leech-Wilkinson performen die erfolgreicher Ensembles wie *Capella Antiqua München*, *Studio der frühen Musik*, *Musica Reservata* oder *Early Music Consort London* mit einer „Armlänge zur Wissenschaft“, wohingegen die Musikwissenschaftler

ihre eigenen Aufführungen gestalten, die sich jedoch ästhetisch nicht durchsetzen können.³⁰⁸ Hierzu ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, dass Ensembles wie das *Studio der frühen Musik* oder das *Early Music Consort London* die Freistellen der Überlieferung kreativer füllen und die Freiräume bei der Entscheidung zwischen den Archiven ausnutzen, anstatt sich, wie die rein archivierenden Ensembles, durch die Freistellen eher einschränken zu lassen. Doch haben auch sie das Ziel, ihre Vorgehensweise stets historisch zu verifizieren, ein spielmännisch-unterhaltenderer Ansatz ist insofern nicht als unhistorisch abzutun. Auch im Mittelalter war der Musiker darauf angewiesen, dass er mit seiner Aufführung das Publikum erreichte und die Gunst des Gönners erlangte. Allerdings besteht ein Unterschied hinsichtlich der Aufführungssituation – zu einem höfischen Tanzfest passt sicher eine eher mitreißende Performance, bei einem geselligen Vortrag eines höfischen Epos am Abend eine dezentere Vortragsweise besser. So weist Mertens beispielsweise darauf hin, dass die Tendenz zur Überinstrumentierung mit der Isolation des Hörens von der Geselligkeit resultiert.³⁰⁹ Das scheint plausibel, denn ein dezenter Gesangsvortrag wirkt allein für sich, wenn man sich völlig auf diesen konzentrieren kann, gewissermaßen karger, als wenn er im Hintergrund eines geselligen Beisammenseins abläuft.

Es soll schließlich auch nicht die Möglichkeit einer rein vokalen Interpretation – besonders Christopher Pages *Gothic Voices* erlangten hierbei eine große Wirkmächtigkeit – abgesprochen werden, die Leech-Wilkinson in seinem Werk so vehement vertritt.³¹⁰ Dennoch soll davor gewarnt sein, allgemeingültige Aussagen zu treffen, sondern vielmehr die Interpretationen je nach Gattung und Aufführungssituation differenziert gestaltet werden.

³⁰⁸Vgl. Leech-Wilkinson, Daniel: *The Modern Invention of Medieval Music*. S. 94 ff.

³⁰⁹Vgl. Mertens, Volker: *Mönche, Engel, Folkoristen – Zur Situation der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik heute*. In: *Mittlungen des Deutschen Germanistenverbands*. Heft 45. Bielefeld 1998. S. 106–118. S. 111.

³¹⁰Vgl. Leech-Wilkinson, Daniel: *The Modern Invention of Medieval Music*. S. 104 ff. Leech-Wilkinson weist in seinem Werk immer wieder darauf hin, dass die Wissenschaft bereit sein muss, universale Annahmen stets in Frage zu stellen, dass es immer wieder etwas geben wird, das sich später als falsch erweist, und dass eine Übereinstimmung zwischen beiden Thesen, ob mit oder ohne instrumentale Begleitung, bis heute eben nicht gefunden wurde. Die Fortschritte in der Rekonstruktion der historischen Instrumente und Spieltechniken, das Aufkommen und die Untersuchung immer neuer Quellen geben aber hierbei vor allem der These von der Gebräuchlichkeit von Instrumenten Futter, wohingegen Leech-Wilkinson die Belege für eine A-cappella-Hypothese durchweg als bekannt voraussetzen scheint und nicht weiter erläutert. Seine Argumentationslinie ist somit nicht ausreichend. Vgl. ebd. S. 100 ff., 222 ff.

Festzuhalten ist schlussendlich, dass alle diese Thesen keineswegs als gesichert erachtet werden können, sondern lediglich Möglichkeiten für die interpretatorische Umsetzung anbieten und dem Interpreten im jeweiligen Einzelfall die Entscheidung somit überlassen bleibt. Für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist schließlich auch nicht ausschlaggebend, was historischer und unhistorischer ist, sondern es soll lediglich festgehalten werden, welche Möglichkeiten sich dem Interpreten bieten. Vor diesem Hintergrund kann dann die Erkenntnis, welche Interpretationstypen sich im Histotainmentdiskurs eher durchsetzen, im gesamten Spektrum betrachtet und eingeordnet werden.

In diesem Zusammenhang ist nun darauf hinzuweisen, dass gerade in den 1960er und 1970er Jahren performanceorientierte Editionen erschienen, die dem praktischen Musiker grundsätzliche Informationen zukommen ließen, wie die edierten Lieder interpretiert werden könnten. In der Ausgabe der *Carmina Burana* beispielsweise, in der durch die Parallele zu „*Alte clamat epicurus*“ auch die erste Strophe und Melodie des „Palästinalieds“ mitverzeichnet ist, findet sich in dem von René Clemencic verfassten Abschnitt zur Aufführungspraxis folgender Hinweis:

Prinzipiell können alle Lieder dieses Buches mit oder ohne Instrumente wiedergegeben werden. Die instrumentale Mitwirkung wird aber in den meisten Fällen die Interpretation erleichtern und auch den Zuhörer eher ansprechen. Die Art und Weise dieser instrumentalen Wirkung ist wieder recht offen und kann höchstens durch den Vergleich mit heutigen Aufführungspraktiken einstimmiger Musik aus dem Orient, dem Balkan etc. erschlossen werden. Auch hier besteht keine Eindeutigkeit, gibt es für das gleiche Stück mehrere „richtige“, brauchbare Lösungen.³¹¹

In dem Zitat wird einerseits der Anspruch deutlich, die Vorgehensweise bei der Interpretation der mittelalterlichen Lieder mit historischen Quellen zu verifizieren, zum anderen wird aber auch auf die Freistellen der Überlieferung verwiesen. Zudem findet sich ein deutlicher Hinweis darauf, was als wirkungsvollere Technik und somit als umsetzungswürdig erachtet wird. Die zitierte Aussage fasst die bestehende Unsicherheit

³¹¹Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien, mit den dazugehörigen Texten. Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth. Hrsg. von Michael Korth. München 1979. S. 176 f. Die Edition wurde 1979 durch Michael Korth herausgegeben, der zusammen mit Johannes Heimrath als Gründungsmitglied des Ensembles *Bärengässlin* (1975–1985) (Informationen zur Band auf: <http://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%A4reng%C3%A4sslin> [letzter Zugriff: 17.04.2015]) in die historisch informierte Aufführungspraxis weist, ist aber in Zusammenarbeit mit den namenhaften Musik- und Literaturwissenschaftlern René Clemencic und Ulrich Müller entstanden. Damit ist diese Edition paradigmatisch für eine Reihe von praxisorientierten Wissenschaftlern und ihre Zusammenarbeit mit wissenschaftlich orientierten Ensembles, wie auch *Bärengässlin* eines ist.

hinsichtlich der Instrumental- vs. A-cappella-Hypothese zusammen, gibt zugleich aber eine klare Tendenz zu Gunsten einer wirkungsvolleren instrumentalen Begleitung an.

Dieser Aussage schließt sich auch direkt eine Zusammenfassung von gebräuchlichen Praktiken, sozusagen universal einsetzbaren musikalischen Formeln an, welche der Musikergemeinde im Allgemeinen bewusst war und nicht als Erfindung Korths zu betrachten ist. Diese Formeln sollen hier kurz wiedergegeben werden. Auch müssen diese dann eine genauere Betrachtung in der Corpusanalyse finden, in Verbindung mit der Frage, wie weit sich diese in der Histotainmentmusik als regelhaft niedergeschlagen haben.

1. Bordune: Die einstimmige Musik kann mittels durchklingender Töne angereichert werden, indem man hierfür die Schlusstöne der Stücke, den eine Quart tiefer liegenden Ton, seltener aber die Unterquinte verwendet. Auch sind zweistimmige Bordune denkbar, die am besten im Quintabstand (beispielsweise Grundton und Oberquint) gespielt werden und insgesamt auf derselben Höhenlage wie die Melodie oder auch ein bis zwei Oktaven darunter liegen können.
2. Verdopplung in parallelen Intervallen: Eine weitere Möglichkeit der instrumentalen Untermalung ist die Verdopplung der Melodie in Oktaven, Quarten oder Quinten.
3. Heterophonie: Dies bedeutet, die Melodie kann instrumental parallel mitgespielt werden, an einigen Stellen aber Variationen und Verzierungen aufweisen.
4. Erfinden von Zusatzstimmen: Hierzu können mehrstimmige Stücke als Vorbild genommen und es kann zeitweise mit der Melodie parallel mitgegangen werden, der Schluss sollte im Einklang oder in der Quint stehen.
5. Alternieren mit der Stimme: Hiermit wird die Möglichkeit zur Improvisation von Vor-, Zwischen- und Nachspielen aus dem Melodiematerial des Liedes heraus bezeichnet, die im Charakter bewusst gegensätzlich (rhythmischer oder improvisatorischer etc.) wie auch vorwegnehmend oder wiederholend sein kann.

Bis auf den Hinweis, dass die Unterlegung einstimmiger Musik mit Bordunen von jeher angereichert wurde, gibt es hierbei³¹² keinen Hinweis darauf, wie historisch verifiziert diese Techniken sind. Sie sind als Ratschläge für den vielleicht noch unerfahrenen Musiker zu verstehen, aus dem vorhandenen Material eine ansprechende Interpretation zu gestalten.

³¹²Carmina Burana. Hrsg. von Michael Korth. S. 176 f.

Abschließend findet sich noch eine Auflistung der allein oder kombiniert zu benutzenden Instrumente, sowie der Hinweis, sich von Aufnahmen aus anderen, orientalischen Kulturen anregen zu lassen, um sich vom romantischen oder konzertant geprägten westlichen Bild vom Mittelalter zu entfernen. Dieser Anklang von Orientalismus erscheint hier noch einmal plausibel, weil eine Art zeitlicher Rücksprung zur oral geprägten Musikkultur des Mittelalters, der für sich unmöglich wäre, durch das Ausweichen auf eine geographisch fremde Kultur, in der eine solche mündliche Musikkultur noch praktiziert wird, offenbar kompensiert werden kann. Es ist jedoch davor zu warnen, diese mündlichen Musikkulturen mit Begriffen der Rückständigkeit zu belegen, ebenso sollte keine Kluft zwischen dem Eigenen und dem Fremden aufgemacht werden oder die orientalische Musikkultur mit der mittelalterlichen gleichgesetzt werden. Es sollte zum Zwecke der Rekonstruktion mittelalterlicher Musik nie darauf verzichtet werden, zunächst aus dem überlieferten Material alle nötigen Anhaltspunkte herauszufiltern, doch kann der Inspiration aus noch mündlich praktizierenden Musikkulturen gleichsam keine Absage erteilt werden. Nach Clemencic findet sich hier der Anstoß, wieder Linien zu singen, nicht nur schöne Töne, und das aus dem klassischen Bereich stammende Vibrato zu vergessen, da es „die melodische Kontur und die Reinheit der Intonation“ nur trübe.³¹³

Nach dem persönlichen Gespräch mit „Syrah“ Sigrid Hausen und Michael Popp,³¹⁴ die 1985 zusammen mit Ernst Schwindl das historisch informierte Ensemble *Estampie*³¹⁵ gegründet haben, lassen sich noch weitere Standards mittelalterlicher Musik ergänzen. Zum einen wurden hier der Quintsprung und das Beginnen der Melodie mit Grundton und Quint, zum anderen das Betonen des Nebentons genannt. Häufig funktionieren bestimmte Melodieverläufe nach Aussage des Instrumentalisten Michael Popp „von hinten her“, mit bestimmten Schlussfloskeln. Michael Popp fasst in dem Gespräch bezüglich typisch mittelalterlicher Melodieformel zusammen:

Das sind keine Geheimnisse. Es ist auch so, dass das in anderen Musikarten auch vorkommt. Ein Quintsprung und auch diese Schlussformeln kommen woanders auch vor. Aber in der Zusammenfassung, das ist es ja im Grunde, entsteht dadurch ein Stil, ein musikalischer.

³¹³Vgl. ebd. S. 177.

³¹⁴ Siehe paraphrasierte Interviews im Materialanhang Kapitel 7.1

³¹⁵ Informationen zur Band auf: http://de.wikipedia.org/wiki/Estampie_%28Band%29 [letzter Zugriff: 05.05.2015]; <http://www.estampie.de/> [letzter Zugriff: 05.05.2015].

Hieran wird deutlich, dass den Musikern durchaus bewusst ist, mittels welcher gestalterischen Elemente ein Mittelaltersignal gesendet wird. In der Corpusanalyse unter Kapitel 4 muss hierzu dann betrachtet werden, welche dieser Formeln in das Regelwerk des Histotainmentdiskurses Einzug gehalten hat und als Mittelaltersignal fungiert.

Des Weiteren wurde in dem Gespräch auch das Thema der Singstimme angesprochen, das die Sängerin Sigrid Hausen nach Michael Popp durch das Öffnen des Tons und eine natürliche und klare Singweise erreicht. Sigrid Hausen ergänzt hierzu, dass sie bestimmte Techniken für ihre StimmEinstellung anwendet, den Ton mit sehr wenig Vibrato artikuliert und damit den charakteristischen mittelalterlichen Stimmklang erzeugt, der mehr Luft zulässt, sodass der Ton schwingt. Diese Singweise wendete sie ebenfalls bei *Qntals*³¹⁶ Interpretation des „Palästinalieds“ an, eine populärmusikalische Gruppe, die sie und Michael Popp 1991 zusammen mit Ernst Horn gründeten. Mit dieser Gruppe starteten die Musiker ein elektronisches Crossover mit der mittelalterlichen Liedkunst, was ein Beispiel dafür darstellt, wie die historisch informierte Aufführungspraxis Eingang in die freieren Musizierpraktiken der Histotainmentmusik findet.

Hiermit ist aber nun ein weiterer wichtiger Punkt angesprochen: der des mittelalterlichen Stimmideals. Lug streicht besonders den Entertainmentcharakter der in höfischen Romanen geschilderten Musikszenen heraus: Hier werden häufig Feste und Tanzszenen beschrieben, in denen die Lieder Freude und Erbauung bringen sollen, eine laute und klare Stimme soll der Stärkung dienen, der Performance liegt dann die Technik des freudigen Singens zugrunde.³¹⁷ Denkbar ist auch ein freudiges Singen als Ausdruck von Hoffnung, der Stärkung vor dem Kampf wie auch als Trost und Erbauung bei aus Liebe empfundenem Schmerz. Für das „Palästinalied“ scheint der Hinweis auf ein freudiges Singen äußerst nutzbringend, da schon im Eingang des Liedes die Freude des Sprecher-Ichs über das Betreten des „Heiligen Landes“ ausformuliert wird. Auch zu der Schilderung der Wundertaten Jesu und der Vorfreude darauf, dass Gott den Streit um das „Heilige Land“ recht beschließen wird, passt der Freudegestus. Lediglich zum Thema der Erinnerung an das Jüngste Gericht könnte der freudige Ton in einen eher eindringlicheren umschlagen. Hier findet sich der Hinweis zur performativen Ausgestaltung des Liedes – zum Freudegestus – implizit in den Text eingeschrieben. Hieran

³¹⁶ Informationen zur Band auf: <http://qntal.de/> [letzter Zugriff: 05.05.2015]; <http://de.wikipedia.org/wiki/Qntal> [letzter Zugriff: 05.05.2015].

³¹⁷ Vgl. Lug, Robert: „Mit Freude beginne ich mein Lied“: Zum Aufführungsgestus des Minnesangs. Hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl. Wien 2003 [Musicologia Austriaca]. S. 31–47.

wird also deutlich, dass mittelalterlicher Musik keineswegs immer ein Entertainmentcharakter innewohnen muss und je nach Bedürfnislage, Kontext und Liedinhalt auch andere Gesten Anwendung finden sollten.

In mittelalterlichen Aufführungsberichten wird in der Regel eine laute und klare Stimme bezeugt, wohingegen das akademisch-konzertante Belcanto-Singen, wie auch die oftmals raue Stimme der populären Musikkultur, ohne Quellenbezug ist.³¹⁸ Wiedemann verweist hierzu auf mittelalterliche Musiktraktate, allen voran auf Isidor, der als Stimmideal ein hohes, liebliches und klares Singen angibt, macht aber gleichzeitig auf die Problematik einer klaren und reinen Artikulation aufmerksam, da gerade für den uninformierten Musiker der mittelalterliche Text häufig unverständlich, die Inhalte fremd und die Melodie und gegebenenfalls die Begleitung ungewohnt sind.³¹⁹ Hierzu ist vor allem der Gesang in der Histotainmentmusik zu untersuchen, da ein Austausch mit den Wissenschaften in der Regel nicht erfolgt und somit anzunehmen ist, dass man sich über das geltende Stimmideal, die Möglichkeiten des Aufführungsgestus und über Aussprache und Bedeutung der mittelalterlichen Texte nicht umfassend informierte. Eine helle, tragende Singweise ist naheliegend, da sie gut hörbar ist. Dennoch kann eine allgemeine Aussage kaum getroffen werden und dürfte in der zeitlichen Entwicklung wie auch je nach Aufführungskontext variiert haben.

Hinsichtlich der Artikulation ist wiederum an die Problematik der feintrhythmischen Gestaltung, der Verzierung und der Rhythmisierung hinsichtlich des Versmetrums zu erinnern: Es wurde oben besprochen, dass das vierhebige, alternierende Versmetrum des „Palästinalieds“ als das rhythmische Grundgerüst der Interpretation fungieren kann. Da die Melodie syllabisch, der Text – für welche Fassung man sich auch entscheiden mag – jedoch alternierend aufgebaut ist, können die Senkungen verschiedenartig gefüllt werden, wodurch eine gewisse Flexibilität in der feintrhythmischen und verzierenden Gestaltung erreicht wird. Hierbei ergibt sich ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen der sprachlichen und musikalischen Akzentuierung, die in der jeweiligen Aufführung flexibel ausgestaltet werden und wodurch man verschiedene semantische

³¹⁸Vgl. ebd. S. 31 f.

³¹⁹Vgl. Wiedemann, Reinhold: Die mittelalterlichen Sänger – Aufsteiger von Morgen? Betrachtungen eines Sängers von heute. In: *Mittelalter-Rezeption IV. Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie*. Salzburger Symposien. Hrsg. von Irene Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Alexander Schwarz. Göttingen 1991. S. 169–177. S. 169 ff.

Hervorhebungen erreichen kann.³²⁰ Die Performance ist hierbei als ein wichtiger Aspekt der Rhythmik anzusehen, denn die gestalterischen Nuancen können von Aufführung zu Aufführung variieren und beleben so den Vortrag.³²¹ Die Interpretationen der Histotainmentmusik sind in der Corpusanalyse dahingehend zu betrachten, wie sich die musikalische Akzentuierung zum Versmetrum verhält, ob sie sich in den jeweiligen Interpretationen unterscheidet und ob eine Tendenz auszumachen ist. So könnte verfolgt werden, ob in der Regel immer dieselben textlichen Elemente hervorgehoben werden und was dies für die semantische Dimension des Liedes bedeutet.

Hinsichtlich der Frage, wie das „Palästinalied“ auf historischer Grundlage interpretiert, aufgeführt und performativ gestaltet werden muss, kann schließlich zusammengefasst werden, dass es hierzu in der Forschung unterschiedliche Positionen und Thesen gibt und einige Fragen offenbleiben müssen. Als Lied der weltlichen Einstimmigkeit, welches in den volkssprachlichen und höfischen Kontext weist, ist seine Aufführungssituation von Bedeutung. Es ist nicht anzunehmen, dass man es zum Tanzabend vortrug, doch ist ein festlicher Anlass kompatibel mit einem für das Lied durchaus verknüpfbaren freudigen Aufführungsgestus. Dabei scheint es in der *Opinio communis* zu liegen, den Gesang mit einer reinen und klaren Stimme zu artikulieren. Ob das Lied *a cappella*, dezent oder reich instrumentiert vorgetragen wird, findet in der wissenschaftlichen Diskussion keine endgültige Beantwortung. Auch hier ist auf den Aufführungskontext zu verweisen, der für eine Hintergrundmusik bei gesellschaftlichen Zusammenreffen, beispielsweise einem Festmahl, sicher eine dezentere Gestaltung erwarten lässt als bei einem Vortrag als Haupttakt des Festes, wie es mit einer Konzertsituation oder einem Sängerwettstreit vorliegen würde. Welcher Art diese Instrumentierung ist und wie sich die Begleitung zur Melodie des Liedes ausgestaltet, liegt auf Grund verschiedener gebräuchlicher, aber unterschiedlich historisch fundierter Floskeln und Kombinationsmöglichkeiten im Ermessen des jeweiligen Interpreten.

Es wurde somit eine ganze Reihe an möglichen Interpretationstypen aufgedeckt. Welche davon historisch verifizierbar sind und welche nicht, ist hierbei weniger von Interesse als die Frage danach, was sich bei den Bands des Histotainmentdiskurses durchsetzt. Dabei ist herauszustellen, dass, je exotischer, vielfältiger und freier die instrumentale Gestaltung erfolgt, eine umso größere populärkulturelle Wirkmächtigkeit der

³²⁰Vgl. Mertens, Volker: Was ist Rhythmus im Minnesang? In: Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Hrsg. von Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi, Sabine Schouten. Bielefeld 2005. S. 175–198. S. 180.

³²¹Vgl. Seidel, Wilhelm: Rhythmus, Metrum, Takt. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 8. 2. Ausg. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel/Stuttgart 1994–2008. S. 257–317. S. 271.

Interpretation erzeugt zu werden scheint. Das Identifikationsangebot scheint damit anzusteigen. Dies gilt es in der Corpusanalyse anhand der Interpretationen der Histotainmentmusik weiterzuverfolgen.

Festzuhalten bleibt, dass sich in der Überlieferung für den Einzelfall des „Palästinalieds“ keine konkreten Angaben zur performativen und klanglichen Realisierung des Liedes finden. Ob eine Interpretation als historisch begründet und damit der historisch informierten Aufführungspraxis zuzuordnen ist, muss daher ex negativo daraus geschlossen werden, ob die verwendeten performativen Strategien, die Tonalität oder die eingesetzten Instrumente überhaupt historisch verifizierbar sind oder nicht. Für den Übergang der mittelalterlichen Musik von der historisch informierten Aufführungspraxis in die Histotainmentmusik spielt die weitere Entwicklung dieser akademischen Musizierpraxis eine große Rolle, worauf im Folgenden einzugehen ist.

Die historisch informierte Aufführungspraxis heute – Wegbereitung für den Histotainmentdiskurs

Abschließend bleibt zu betrachten, wie sich die historisch informierte Aufführungspraxis heute darstellt, welche Richtungen sich zur Lösung der offenen Fragen herausgebildet haben und wie diese diskursive Formation zum Gegenstand der Mitteltermusik in sich zu fassen und von der Histotainmentmusik abzugrenzen ist. Nach dem knappen Überblick zur Geschichte und Entwicklung dieser wissenschaftlich begründeten Aufführungspraxis zur mittelalterlichen Musik bleibt vor allem der Aspekt festzuhalten, dass heute nicht mehr davon ausgegangen wird, mittelalterliche Musik authentisch rekonstruieren zu können. Nach Michael Popp ist die größte Veränderung innerhalb der Alten Musik diese inhaltliche Relativierung, den Begriff der historischen Informiertheit kommentiert er im Gespräch mit der folgenden Aussage:

Gut, dass es diesen Ausdruck gibt, weil früher hieß es ja immer „authentisch“. Das ist natürlich eine schwierige Frage. Und da hab ich ja mein Leben lang gewettert, weil ich gesagt habe, es gibt keine authentische Aufführungspraxis, es gibt keine Authentizität! Und endlich sieht das auch der Wissenschaftler ein und spricht inzwischen von historisch informiert. Das ist sehr, sehr viel gesagt, dass man sagt: okay, es wäre schön, wenn der Interpret zumindest weiß, was man über diese Dinge weiß, aber wie man das dann auslegt, ist dann seine Sache. [...] Das ist ein ganz wichtiger Punkt: Ich meine, die Alte-Musik-Bewegung war ursprünglich ja eine Barockmusikbewegung. Und in der Barockmusik ist ja um ein Vielfaches mehr notiert worden als in der Mitteltermusik. Und wir kommen ja eigentlich aus der klassischen Barockmusik [...] und dann haben wir uns quasi

in ein Feld begeben, wo es noch viel weniger Quellen gibt. Wo man dann eigentlich nicht mehr von authentisch reden konnte, weil man einfach zu wenig darüber weiß. Und dem wird jetzt praktisch [...] Rechnung getragen, dass man sagt, es gibt halt nur noch die Möglichkeit, sich zu informieren, wie ist der Wissensstand über das Ganze, und damit aber auch schon basta.³²²

Das Zitat zeigt einerseits ein Bewusstsein, welche Probleme und Möglichkeiten die Freistellen der Überlieferung mit sich bringen, andererseits kommt aber auch ein Selbstbewusstsein zum Ausdruck, selbst zu entscheiden und zu wissen, wie man mit mittelalterlicher Musik umzugehen hat. Neben einem recht hohen Grad der Selbstreflexion tritt die Autorität des Künstlers, mit der diese Freistellen weitergedacht werden.

Was diese Relativierung vom rekonstruierenden Authentizitätsbegriff nun mit sich bringt, ist gewissermaßen eine Legitimierung, den Spielraum mit dem, was die Quellen hergeben, zu vergrößern. Die anfangs skizzierten Beispielsensembles *Sequentia* und das *Studio der frühen Musik* zeigten bereits zwei sehr verschiedene Richtungen auf, wie mit der Forschungslage umgegangen werden konnte. Es scheint, als würden diese zwei Strömungen noch heute bestehen. Zum einen handelt es sich um den eher klassisch-konzertant geprägten und streng der Quellenlage verpflichtet bleibenden, oft puristischen Rekonstruktionsversuch, wie ihn beispielsweise Ensembles wie *Per Sonat*,³²³ *I Ciarlatani*,³²⁴ *Estampie* oder *Capella Antiqua Bambergensis*³²⁵ auf den ersten Blick noch betreiben. Dieser zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die Interpretationen eher dezent instrumentiert und klassisch-getragen gesungen werden. Die 2008 gegründete Gruppe *Per Sonat* bringt den Anspruch dieser Ausrichtung der historisch informierten Aufführungspraxis auf den Punkt, wenn sie auf ihrer Webseite hinsichtlich der die Gruppe prägenden Philosophie formuliert:

Der Fokus liegt hierbei stets auf einer den Originalquellen verpflichteten Interpretation der mittelalterlichen Musik und einer fundierten Ausdeutung der mittelalterlichen Lyrik. Den Ensemblemitgliedern: Sabine Lutzenberger, Baptiste

³²²Das selbst geführte Interview findet sich paraphrasiert noch einmal im Ganzen im Materialanhang unter Punkt 7.

³²³Zur weiteren Informationen zum Ensemble siehe: <http://www.per-sonat.de/per-sonat.html> [letzter Zugriff: auf 07.05.2015].

³²⁴Zur weiteren Informationen zum Ensemble siehe: <http://www.iciarlatani.de/> [letzter Zugriff: auf 07.05.2015].

³²⁵Zur weiteren Informationen zum Ensemble siehe: <http://www.capella-antiqua.de/>; http://de.wikipedia.org/wiki/Capella_Antiqua_Bambergensis [letzter Zugriff: 07.05.2015].

Romain, Tobie Miller und Elisabeth Rumsey, renommierte Protagonisten „Früher Musik“, geht es neben einer größtmöglichen Authentizität um eine künstlerisch lebendige, innovative und spannende Aufführungspraxis.³²⁶

Ein entscheidendes Kriterium dieser Richtung besteht darin, dass die Interpretationen als Erstes der Überlieferung verpflichtet bleibt. Die interpretatorische Freiheit wird durch die Quellenlage hierbei stark begrenzt, da diese zwar viel offenlässt, die Interpretationen hier aber den Eindruck erwecken, als würden sie nicht weit über das, was an Material fassbar wird, hinausgehen wollen. Auch wird hier noch der Anspruch einer authentischen Rekonstruktion nach außen getragen. Es ist anzunehmen, dass bei allem Bewusstsein, dass historische Korrektheit nie ganz zu erreichen ist, dieser Begriff deshalb noch so präsent ist, weil das damit verbundene Versprechen einer Alteritätserfahrung für das Publikum als Verkaufsargument wirken soll. Es soll anscheinend auf den ersten Blick deutlich werden, wo das Ensemble im Diskurs einzuordnen ist und dass das historische Bestreben der Gruppe als ernsthaft anzusehen ist.

Demgegenüber stehen die freier mit den Quellen umgehenden, aber performativer orientierten sowie reicher und exotischer instrumentierten Interpretationen der zweiten Richtung. Ein gutes Beispiel stellt die Gruppe *Ensemble für frühe Musik Augsburg*³²⁷ dar, wenn diese auch bisher das „Palästinalied“ nicht interpretiert hat und somit aus dem Untersuchungscorpus dieser Arbeit herausfällt. Dennoch ist sie neben Gruppen wie dem *Studio der frühen Musik* und *Bärengässlin* für diese Diskursausrichtung prägend und gibt hierfür ein aktuelleres Beispiel ab. So sind die Interpretationen des durch Hans Ganser, Rainer Herpichböhm und Heinz Schwamm 1977 gegründeten Ensembles ebenfalls reicher instrumentiert, meist mit Percussion unterlegt und muten schneller, tänzerischer und schmissiger, sprich spielmännisch-performativ wirkungsvoller an. So verdeutlicht eine Selbstaussage der Gruppe, dass es dem Ensemble vor allem darum geht, die Musik des Mittelalters wieder kreativ zu beleben:

Den Musikern gelingt es, die Fabulierfreudigkeit des 12. bis 15. Jahrhunderts, den Fantasiereichtum der damaligen Interpreten, ihre Improvisationspraktiken und ihren suggestiven Vortragsstil wieder lebendig werden zu lassen.³²⁸

³²⁶Vgl. <http://www.per-sonat.de/per-sonat.html> [letzter Zugriff: 07.05.2015].

³²⁷Zur weiteren Informationen zum Ensemble siehe: <http://www.e-f-f-m-a.de/>; http://de.wikipedia.org/wiki/Ensemble_f%C3%BCr_fr%C3%BChere_Musik_Augsburg [letzter Zugriff: auf 07.05.2015].

³²⁸Vgl. <http://www.e-f-f-m-a.de/> [letzter Zugriff: auf 07.05.2015].

Schlüsselwörter dieses Zitats sind nicht Authentizität, Quellen oder Rekonstruktion, sondern „Fabulierfreudigkeit,, „Fantasiereichtum“, „Improvisationspraktiken,, und „lebendig,,. Dies weist klar in eine aufführungspraktische und spielmännisch-performative Wirkungsweise, mit welcher sich eher ein Identifikationspotential für den Rezipienten vereinbaren lässt.

Insgesamt bringt die Relativierung einer „authentischen“ Rekonstruktion mit sich, dass es nun eine größere Vielzahl an Abstufungen zwischen diesen beiden Richtungen und hin zur populären Musikkultur gibt. So lässt sich *Estampie* auf Grund des Stils eher in die puristischere Stilrichtung einordnen, doch bezeichnet die Gruppe ihre Bearbeitung selbst, wie Michael Popp im Gespräch kommentierte, zwar als historisch informiert, nicht aber als rekonstruierend. Ihre Philosophie wird auf der Webseite des Ensembles wie folgt zusammengefasst:

In other words, the old instruments sometimes play new music. This medieval music is modern and yet still authentic. Through a well founded background knowledge about medieval music and the era in general, it is easy for the musician to continue the traditions of the Troubadours and Minnesingers. In this way, ESTAMPIE doesn't follow any rules, whether they be in the directives of pop or in the „historically accurate“ claims of the early music faction.³²⁹

Für *Estampie* steht demnach die Musik des Mittelalters der modernen Musik nahe und erhält durch eine zwar historisch informierte, aber dennoch moderne Interpretation eine umso authentischere Wirkung, was hier jedoch im Sinne eines von innen kommenden künstlerischen Musikgefühls zu verstehen ist. Trotzdem es ihnen wichtig scheint, ihren historisch informierten Hintergrund zu betonen, ist der zentrale Punkt des Zitats der, sich vom populären Feld ebenso abzuheben wie von der frühen Musik und herauszustellen, etwas ganz Eigenes zu machen. Mit dem Ausspruch „*Estampie* folgt keinen Regeln“ wird dann auch deutlich, dass von der historischen Informiertheit nicht mehr viel zu erwarten ist. Es fällt auf, dass gegenüber der Aussage bei *Per Sonat*, in der mit „Authentizität“ „historische Korrektheit“ gemeint ist, der Authentizitätsbegriff bei *Estampie* somit eine ganz andere Bedeutung trägt. Dass nicht 100 Prozent historische Authentizität, sondern lediglich nur eine Annäherung erreicht werden kann, machte Michael Popp, Mitglied der Formation *Estampie*, bereits im Zitat oben deutlich. Dennoch wird hier „Authentizität“ als Verkaufsargument ganz anderer Art eingesetzt, indem sich

³²⁹Vgl. <http://www.estampie.de/ensemble.php?nav=philosophypage> [letzter Zugriff: 07.05.2015].

das Ensemble selbstbewusst als Autorität darstellt, die die Musik des Mittelalters anders als bisher bekannt interpretiert und dem mittelalterlichen Ideal nach eigener Auffassung damit wahrscheinlich am nächsten kommt.

Es wird hier ganz deutlich, dass ein Ensemble durchaus historisch informiert sein kann, sich diese Informiertheit aber nicht vordergründig im Sinne einer historischen Authentizitätsannäherung in der Interpretation niederschlagen muss. Solcherlei Abstufungen erschweren es, die verschiedenen Ensembles einer bestimmten diskursiven Formation zuzuordnen.

So wird deutlich vor Augen geführt, dass eine Zuordnung der Interpreten und Ensembles in die historisch informierte Aufführungspraxis mit dem Kriterium historischer Informiertheit allein nicht zu bewerkstelligen ist. So wird *Estampie* beispielsweise in aller Regel zum Diskurs der historisch informierten Aufführungspraxis gezählt, die Forschungstätigkeit und historische Informiertheit des Ensembles bestätigen eine solche Zuordnung zunächst auch. Doch schlägt sich diese Informiertheit nicht unbedingt auf ihre Interpretation nieder, wie schon das Zitat oben belegt: So wurde das „Palästinalied“ mit Samples und einem elektronischen Beat unterlegt, obgleich der Gesang ähnlich wie bei *Sequentia* getragen bzw. wie bei *I Ciarlatani* an den gregorianischen Choral angelehnt wirkt. Zudem ist zu beachten, dass eine historische Informiertheit auch bei Bands der Histotainmentmusik durchaus vorliegen kann, wie zu zeigen sein wird.

Es muss also das Kriterium des Identifikationspotentials mit in den Blick genommen werden. Zwar kann auch bei Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis der Wille zu einer für den modernen Hörer nahbaren und spielmännisch-performativen Interpretation vorliegen. Doch überwiegt bei diesen das Ziel, diese nicht um den Preis der größtmöglichen historischen Annäherung und Verifizierung zu erlangen. *Estampies* Interpretation ist unter Benutzung ausschließlich historischer Quellen zur Erarbeitung des Repertoires und nicht mittels anderer als ausschließlich historischer Archive umgesetzt worden. Auf Grund ihrer Recherchearbeit ist das Ensemble somit eher der historisch informierten Aufführungspraxis zuzuordnen, auf Grund des modernen Charakters ihrer Interpretationen aber in die Peripherie des Diskurses zu stellen. Der Übergang von dem einen in den anderen Diskurs ist also eher als fließend zu betrachten, ein wichtiger Punkt für die Zuordnung eines Ensembles bzw. seiner Interpretationen in den Diskurs der Histotainmentmusik scheint aber der zu sein, dass möglichst ein großes Identifikationspotential für das moderne Publikum erreicht wird und dieses Ziel die Grundlage einer historischen Verifizierung in den Hintergrund rücken oder sogar außer Kraft setzen kann.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass sich der fließende Übergang von der einen diskursiven Formation in die andere in verschiedenen Abstufungen vom Zentrum zur Peripherie gestaltet. Um Ensembles der einen oder anderen diskursiven Formation zuordnen zu können, ist es von großer Bedeutung, ob die Quellengrundlage, der Anspruch einer historischen Rekonstruktion und das wissenschaftliche Fundament sowie die Verpflichtung zur mittelalterlichen Musikästhetik in all ihrer Alterität im Vordergrund der Bearbeitung steht oder das Ziel einer aktualisierenden, identifikationsstiftenden Vermarktung für ein modernes Publikum. Die Kriterien der Abgrenzung werden besser zu klären sein, wenn mit dem nächsten Kapitel der Begriff der populären Musikkultur genauer definiert wurde. Anschließend wird in einem eigenen Kapitel noch einmal genauer auf die Interrelationen beider Diskurse eingegangen. Mit Blick auf die Wissenschaftsdiskurse und auf die historisch informierte Aufführungspraxis ist hierbei aber bereits hier festzuhalten, dass es viele Möglichkeiten gibt, mit dem überlieferten Material umzugehen. Die Quellenlage lässt keine konkreten Aussagen zu, eine Interpretation ist immer von vielen Faktoren abhängig und richtet sich letztendlich immer nach dem Interpretieren. Weder kennt die historische Aufführungspraxis alle Antworten, noch kann postuliert werden, dass sich die Histotainmentmusik nicht informieren würde. Beide Diskurse verfolgen lediglich andere Ziele mit ihrer Musik. Welche Aspekte Eingang in die Musik des Histotainmentdiskurses finden und wie sich der Gegenstand der Mittelaltermusik hier konstituiert, kann im Folgenden mit der Diskursanalyse durch die Untersuchung bestimmter Parameter aufgeschlüsselt werden.

3.1.4 „Es werde Pop!“ – Popularisierung mittelalterlicher Musik

Um sich dem Wesen der populären Rezeption mittelalterlicher Musik zu nähern, sollen zunächst wieder zwei einschlägige Beispiele vorangestellt werden, an denen im Folgenden dann der Begriff und die Merkmale einer solchen Populärkultur analysiert werden können. Bei diesen Beispielen handelt es sich um zwei der bekanntesten Bands, die den Histotainmentdiskurs mitbegründet haben: *Corvus Corax* und *Ougenweide*.³³⁰

Die sechsköpfige Formation *Ougenweide*³³¹ gründete sich 1970 in Hamburg, wobei schon ihr Name als Entlehnung aus Neidharts Sommerlied 21 ihren Fokus auf mittelalterliches Repertoire direkt offenlegt. Zugleich verweist diese poetische Namensgebung darauf, dass sich der mittelalterlichen Musik nicht mit einem wissenschaftlichen

³³⁰ Die selbst geführten Interviews mit beiden Bands werden im Folgenden in Auszügen zitiert und finden sich im Ganzen im Materialanhang in paraphrasierter Form in Kapitel 7.1.

³³¹ Vgl. <http://www.ougenweide.eu/> [letzter Zugriff: 27.11.2015] sowie: <https://de.wikipedia.org/wiki/Ougenweide> [letzter Zugriff: 27.11.2015].

oder historisch-authentischen Anspruch genähert wird. Dies wird umso deutlicher, wenn im Unterschied dazu die Namensgebungen der historisch informierten Ensembles zum Vergleich herangezogen werden, welche sich in aller Regel auf musiktheoretische Termini (beispielsweise *Sequentia*, *Estampie*) oder auf ihre Tätigkeit als Ensemble für frühe Musik (beispielsweise *Studio der frühen Musik*, *Capella Antiqua Bambergensis*) beziehen. Widmet man sich nun als Klangbeispiel ihrer Interpretation des „Palästinalieds“, verstärkt sich der Eindruck, dass es dem Ensemble, wie es auch selbst von sich sagt, vielmehr darum geht „mittelalterliche Texte mit Folk und Rockelementen [zu] bearbeiten und eigene Texte und Kompositionen mit ungewöhnlichen Instrumenten [zu] instrumentieren“. ³³² Dabei betrachten sich die Bandmitglieder selbst als Klangforscher ³³³ und dieses Experimentieren stand immer im Fokus ihres Interesses. *Ougenweide* waren dabei die Ersten, die sich mittelalterlicher Musik auf diese Weise näherten, mit modernen, rockigen Elementen verbanden, und sie gelten somit bis heute als „Urväter“ der Histotainmentmusik:

Die von Ougenweide ausgehenden Wirkungen auf die populäre Mittelalter-Szene in Deutschland, bis hin zum „Goth Rock“ der 90er Jahre [...], lassen sich kaum überschätzen. Vor allem gab die Band den Anstoß, den Bereich Minnesang, unter neumündlichen Bedingungen und im Zeichen der Jugend-Revival-Bewegung, wieder an das „Volkslied“ anzuschließen. ³³⁴

Ihre Interpretation des „Palästinalieds“ ³³⁵ weist dementsprechend deutlich in den Folk: Das Instrumentarium besteht vordergründig aus Blockflöten, die ein eigens komponiertes Vor- und Nachspiel sowie mehrere Zwischenspiele gestalten, einer akustischen Gitarre und hintergründig einem E-Bass. Die Bearbeitung wird zudem durch ein Glockenspiel zusätzlich koloriert und wirkt insgesamt sehr treibend, geradezu fließend und

³³²Vgl. <http://www.ougenweide.eu/> [letzter Zugriff: 27.11.2015]. An dieser Stelle ist Schmees zu widersprechen, der für die Gruppe eine Annäherung an das Mittelalter auf rein textlicher Ebene konstatiert. Vgl. Schmees, Iwen: Musik in der Mittelalter-Szene. Stilrichtungen, Repertoire und Interpretation. Hamburg 2008. S. 27. Im Repertoire der Band finden sich neben textlichen Adaptionen ebenfalls Bearbeitungen mittelalterlicher Originalmelodien, wie Walthers „Palästinalied“, Neidharts „Meienzît“ oder „Es fur ein pawr gen holcz“ aus dem „Lochamer Liederbuch“, ebenso werden neben akustisch-modernem, elektrischem und exotischem Instrumentarium auch historisierende Instrumente verwendet.

³³³Vgl. Interviewparaphrasierung im Anhang unter Punkt 7. Das Interview mit Stefan Wulff und Olaf Casalich fand im Februar 2015 im O'Ton-Studio in Hamburg statt.

³³⁴Lug, Robert: Minnesang: zwischen Markt und Museum. In: Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller. O.O. 2001. S. 117–189. S. 153.

³³⁵Die Interpretation findet sich auf der LP: Alldieweil ich mag. Polydor 1974.

tänzerisch. Olaf Casalich singt mit weicher Stimme fünf Strophen des Liedes (L 14,38, L 15,6, L 15,13, L 16,8, L 16,29), was unter Auslassungen der Reihung in den Handschriften A und C entspricht und vermutlich auf eine Edition aus der Zeit der Entstehung der Interpretation zurückgeht. Es kann an dieser Stelle auf das Ergebnis der Corpusanalyse unter Kapitel 4 vorausverwiesen werden, dass *Ougenweide* eine editorische Vorlage nach Gennrich und Kuhn, erweitert vermutlich durch die Kenntnis der Aufnahme des *Studios für frühe Musik* nach der Edition Maurers, vorlag. Das Lied wird bei *Ougenweide* in einem festen 4/4-Takt gestaltet, der Melodieverlauf wird geglättet und kreativ weiterentwickelt, weshalb er an manchen Stellen signifikant von der handschriftlichen Notierung abweicht.

Die Gruppe *Corvus Corax* hingegen entstand durch die Initiative des ehemaligen Straßenmusikanten Karsten Liehm alias *Castus Rabensang* und des Instrumentenbauers Wim Dobbrisch alias *Venustus Oleristicus* 1989 im Osten Berlins aus der Formation *Tippelklimper* heraus.³³⁶ Bei ihrer, wie sie es bezeichnen, „Republikflucht“ in die Bundesrepublik Deutschland Aufladung der Namensgebung, die programmatisch für ihr Interesse am Mittelalter ist. Sie fühlten sich, wie sie selbst sagen³³⁷ durch die politischen Gegebenheiten in der DDR eingeengt und sahen ihren Mittelalter-Punk, wie sie ihre Musik bezeichnen, als Möglichkeit der musikalischen Rebellion. Von der Vorstellung des (vogel) „das Mittelalter gelebt“ und am eigenen Leib erfahren, was es bedeutet, auf die Gunst des Publikums angewiesen zu sein. Was man beiden hierbei nicht absprechen kann, ist der Umstand, dass sie so gezwungen waren, dem Publikum das zu bieten, was es hören wollte – ebenso, wie nach ihrer Vorstellung der mittelalterliche Berufsmusiker abhängig vom Gönner war.

Unter diesen Umständen entstand schließlich in Zusammenarbeit mit der Formation *Zumpfkopule* während einer „Nacht-und-Nebel-Aktion“ im Studio der DEFA Babelsberg im März 1989 die CD „Ante Casu Peccati“,³³⁸ auf der sich auch ihre erste Interpretation des „Palästinalieds“ findet. Dieses haben sie in allen späteren Interpretationen

³³⁶ Vgl. <http://www.corvuscorax.de> [letzter Zugriff: 28.10.2015] sowie: https://de.wikipedia.org/wiki/Corvus_Corax [letzter Zugriff: 28.10.2015].

Wim Dobbrisch verabschiedete sich nach der 25-Jahre-Jubiläumstour im Dezember 2014/Januar 2015 vom Bühnenleben und widmet sich seitdem ganz dem Instrumentenbau.

³³⁷ Die Paraphrasierung des Interviews findet sich im Anhang unter Punkt 7. Das Interview mit *Castus* Karsten Liehm und *Wim* Dobbrisch fand im Oktober 2014 in ihrem Studio in Berlin statt.

³³⁸ Ante Casu Peccati. Falcone Musikverlag 1989. John Silver Production 1989. Das Wirken von *Corvus Corax* wird dem Forscher von heute erst ab der Wende greifbar, was sich aus den Umständen, in

nur noch auf den lateinischen Text des Codex Buranus gesungen, da sie die religiös-politische Dimension des Liedes als heute nicht mehr vertretbar ansehen, wie sie berichteten. *Castus* Karsten Liehm wies darauf hin,³³⁹ dass sich schon auf dem Album „Inter deum et diabolum semper musica est“ ein rund 10-minütiges Werk findet, in dem eingangs die Melodie des „Palästinalieds“ gespielt wird, um dieses dann mit einem lateinischen Zwischenruf, der übersetzt bedeutet „Warum soll mein Arsch brennen?“ zu unterbrechen und zum parodistischen Trinklied überzuleiten. Der Einstellung zum „Palästinalied“, wie auch der Grundaussage der ganzen Bandgeschichte, liege demnach die Frage zugrunde, warum man sich Gedanken um ein leeres Grab machen solle – „Lasst uns lieber feiern!“ Hieran zeigt sich deutlich die wenig ernsthafte, sondern eher freigeistige Einstellung der Band zur mittelalterlichen Musik, die einfach und vor allem Spaß machen soll.

Die frühe Interpretation des „Palästinalieds“, noch mit dem Text Walthers von der Vogelweide, leitete die Gruppe auf „Ante Casu Peccati“ nun aber mit einem langsamen Vorspiel, durch Blockflöten gefolgt, von einem choralartigen, getragen lateinischen Gesang („crucifigat omnis“) ein. Dann steigen Percussion (Drumschott, Paradieschenkugel) und Fidel (Mopsfidel – die Bezeichnungen im beiliegenden Textheft zeugen von Phantasie und Humor, verweisen aber gleichsam darauf, dass die Band bis heute viele selbstgebaute und vom historischen Vorbild phantasievoll abweichende Instrumente verwendet) bzw. Rebec zu einer deutlich schnelleren Gestaltung der Melodie des „Palästinalieds“ ein. Daraufhin singt *Castus* schlicht und unter Glättung des handschriftlichen Melodieverlaufs die Strophen L 14,38, L 15,6 und L 15,27, was der Reihung unter Auslassungen in den Handschriften A und C entspricht. Der Gesang wird durch Zwischenspiele zwischen den Strophen unterbrochen, in denen nach und nach immer mehr Instrumente wie Johannesposaune, Gong, Dudelsack, Schalmeien und das Schnauzentambourin (Bezeichnungen nach dem beiliegenden Booklet) hinzukommen und die Lautstärke des Liedes steigern. Insgesamt gestaltet sich die Interpretation schlicht, aber treibend und in einem festen, geraden Takt (4/4 oder vielleicht auch 2/4).

denen sich der Histotainmentdiskurs im Osten gründete, erklären lässt. Auch die im folgenden wiedergegebenen Quellen wie Webseiten und Zeitschriften beziehen sich ebenso wie die in den Interviews getätigten Bandaussagen retrospektiv auf die Zeit vor der Wende. Dies ist bei der Bewertung ihres Aussagegehaltes zu beachten. An die spärlichen Quellen aus der DDR selbst ist, sofern überhaupt vorhanden, nur schwer heranzukommen. Doch ist es für die Betrachtung, wie die Szene entstand und wodurch sie geprägt wurde, von Interesse, wie die Akteure die sie prägenden Einflüsse selbst empfanden, wodurch ihre eigenen, wenn auch subjektiven Aussagen und Erfahrungen von großer Relevanz sind. Denn eben jene subjektiv empfundenen Prägungen führten dazu, dass sie genau diese Hinwendung zur mittelalterlichen Musik vollzogen.

³³⁹Vgl. Interview im Anhang unter Punkt 7.

Durch die Vielzahl an ungewöhnlichem und historisierendem Instrumentarium wirkt die Bearbeitung exotisch und bunt. Schließlich wiederholt die Gruppe den getragenen lateinischen Singsang und beendet das Lied mit einem letzten percussionistischen Feuerwerk.

Im Vergleich beider Kurzportraits dieser „Palästinalied“-Interpretationen fällt der Grund für die Abgrenzung einer der beiden Gruppen von der historisch informierten Aufführungspraxis sofort ins Auge: Schon durch die Verwendung eines modernen E-Bass wird jeglicher Versuch einer historischen Rekonstruktion bei der Band *Ougenweide* von sich gewiesen. Mit Blick auf das übrige Repertoire der Formation wird der folk-rockige Einschlag sogar noch deutlicher. Die Interpretation der Gruppe *Corvus Corax* hingegen lässt sich auf den ersten Blick nicht so einfach von der Interpretation beispielsweise durch das *Studio für frühe Musik* abgrenzen. Beide Interpretationen weisen einen regelmäßigen, geraden Takt auf und setzen auf eine vielfarbige, historisierende und exotische Instrumentierung. Bei beiden Ensembles wird nur eine Auswahl an Strophen gesungen, die sich so in keiner Handschrift wiederfindet.³⁴⁰ Dass sie trotzdem als Teil des Histotainmentdiskurses von der historisch informierten Aufführungspraxis abzugrenzen sind, ergibt sich daraus, dass sie mit ihrer Interpretation des Liedes – im weiteren Repertoire wird dies noch augenfälliger – andere Ziele als das der historischen Rekonstruktion verfolgen und somit in den populärkulturellen Bereich weisen.

Um sich diesem Begriff der populären Musikkultur in all seinen Merkmalen bezüglich der Histotainmentmusik zu nähern, soll zunächst jedoch nachvollzogen werden, wie mittelalterliche Musik aus dem wissenschaftlichen Bereich heraus gelangte und ein größeres Publikum erreichte, also bekannter und beliebter wurde.

„Once upon a time...“ – Wie alles begann

In der Forschungsliteratur werden immer wieder die 1970er Jahre (mit der großen Staufer-Ausstellung in Stuttgart) als Startpunkt markiert, in denen es nach der Zäsur der politisch-ideologischen Instrumentalisierung mittelalterlicher Bilder und Motive in der NS-Zeit erstmals wieder zu einem regelrechten Boom in der Mittelalterrezeption wie

³⁴⁰ *Corvus Corax* singt die ersten drei Strophen von den insgesamt fünf Strophen des *Studios für frühe Musik* – dass sich hier keine eindeutige Vorlage für die Interpretation der Gruppe ausmachen lässt, wird in der Corpusanalyse weiter ausgeführt.

zu einer Konjunktur des öffentlichen Geschichtsinteresses im Allgemeinen kam.³⁴¹ In den 1980er und 1990er Jahren steigerte sich dieses Interesse zu einem Höhepunkt, der sich seitdem auf den verschiedensten Ebenen mehr oder minder eingependelt und sich besonders auf die Histotainmentmusik niedergeschlagen zu haben scheint. *Ougenweide* war hierbei die erste Band, die daran interessiert war, mittelalterliche Texte und Motive mit folk-rockigen Elementen zu verbinden. Dieses Bestreben muss in der Folk-Revival-Bewegung dieser Zeit gesehen werden, die aus den USA und Großbritannien nach Deutschland herüberschwappte³⁴² und Einfluss auf das stilistische Wirken verschiedener Ensembles und nicht zuletzt auch auf *Ougenweide* selbst ausübte:

Olaf Casalich: Die Basis, von der man kam, war ja Rockmusik der Zeit. Für mich war Müdigkeit da, ich hatte irgendwie keine Lust mehr, loszudröhnen. Und da war es irgendwie ganz schön, dass plötzlich so ganz andere Vorbilder wie die englischen oder die amerikanischen Folksänger da waren.

Stefan Wulff: Das kam da ja parallel auch auf mit *Pentangle*, *Steeleye Span*, *Fairport Convention*.³⁴³ Diese Gruppen bildeten sich, und die haben natürlich auch bei sich geguckt und ihren keltischen Einfluss in der Musik entdeckt und

³⁴¹Vgl. hierzu: Krohn, Rüdiger: Ritterspiele zwischen Tradition und Kommerz. Beobachtungen zur populären Mittelalter- Pflege der Gegenwart. In: Mittelalter-Rezeption III: gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“. Hrsg. von Jürgen Kühnel u.a. Göttingen 1988. S. 721–738. Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen. München 2008. Korte, Barbara; S. Paletschek: History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld 2009 [Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen. Bd. 1]. Voltmer, Ernst: Das Mittelalter ist noch nicht vorbei. Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen. In: Ecos Rosenroman. Hrsg. von Alfred Haverkamp, Alfred Heit. München 1987. S. 185–225. Siehe auch Kapitel 1 in dieser Arbeit. Die Ausführungen im Folgenden beziehen sich gemäß dem Fokus dieser Arbeit vor allem auf die Histotainmentmusik. Dass das aufkommende Interesse an mittelalterlicher Musik auch im Rahmen der allgemeinen Mittelalterkonjunktur gesehen werden muss, welche sich in historischen Romanen, Verfilmungen, Rollenspielen etc. äußert, sei hiermit in Erinnerung gerufen und wird im Rahmen der Diskursanalyse an späterer Stelle noch eine genauere Betrachtung finden.

³⁴²Vgl. Lug, Robert: Minnesang zwischen Markt und Museum. S. 152 f.

³⁴³Siehe hierzu: https://en.wikipedia.org/wiki/Pentangle_%28band%29 [letzter Zugriff: 26.11.2015] sowie <http://www.pentangle.info/JMPentangle/HOME.html> [letzter Zugriff: 26.11.2015]. Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Steeleye_Span [letzter Zugriff: 26.11.2015] sowie <http://steeleye-span.org.uk/> [letzter Zugriff: 26.11.2015]. Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Fairport_Convention [letzter Zugriff: 26.11.2015] sowie <http://www.fairportconvention.com/> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

den wiedergegeben und den auch vermischt, eben halt mit guter Rockmusik, mit guten Beats oder mit tollen Instrumenten und tollen Sounds.³⁴⁴

Deutsche Folk-Gruppen wie *Liederjan*³⁴⁵ und *Zupfgeigenhansel*³⁴⁶ wendeten sich demgemäß bereits deutschen Volksliedern der letzten Jahrhunderte zu, gingen aber nicht so weit, Lieder aus dem Mittelalter zu rezipieren, sondern es stand eher ein freiheitliches Gedankengut im Vordergrund.³⁴⁷ Auch Ensembles wie *Elster Silberflug*³⁴⁸ oder *Des Geyers schwarzer Haufen*³⁴⁹ gehörten mit zu diesen Gruppen, die sich zunächst jüngerer traditioneller deutscher Liedkunst zuwendeten, wobei allen diesen Bands gemein war, dass keine Volks- und Schlagermusik, sondern nach englischem und amerikanischem Vorbild lebendiger und jugendlicher Folk gemacht werden sollte. Besonders die Folk-Festivals auf der Burg Waldeck,³⁵⁰ die den Liedermachern dieser Zeit eine Plattform boten, übten dann einen Einfluss auf *Ougenweide* aus, wie Olaf Casalich berichtete:³⁵¹

Für mich war das so, dass ich [...] diesen Wolfram erlebt hab. Wolfram, von dem ich den Nachnamen immer nicht weiß [Karl Wolfram].³⁵² [...] Und der kommt aus der Waldeck-Bewegung. Das ist diese Waldeck-Schiene gewesen, die sich ja schon vor uns mit Volksliedern oder mit deutschem Liedgut, anderem deutschen Liedgut, auch demokratischen Liedern, beschäftigt hat.

Dass die Verbindung von Mittelalter und Folk-Rock nicht im luftleeren Raum entstand und welche Strömungen und Gruppen *Ougenweide* beeinflussten, machen auch die folgenden Aussagen deutlich:

³⁴⁴Vgl. Interview im Anhang unter Punkt 7.

³⁴⁵Siehe hierzu: <https://de.wikipedia.org/wiki/Liederjan> [letzter Zugriff: 12.11.2015] sowie Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik. Oberhausen 15. Jahrgang, 01/08. S. 10.

³⁴⁶Siehe hierzu: <https://de.wikipedia.org/wiki/Zupfgeigenhansel> [letzter Zugriff: 12.11.2015] sowie Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik. Oberhausen 15. Jahrgang, 01/08. S. 10.

³⁴⁷Vgl. Lug, Robert: Minnesang zwischen Markt und Museum. S. 151 f.

³⁴⁸Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Elster_Silberflug, <http://www.elster-silberflug.de/> [letzter Zugriff: 17.11.2015] sowie Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik. Oberhausen 15. Jahrgang, 01/08. S. 10.

³⁴⁹ Siehe hierzu: <http://www.des-geyers-schwarzer-haufen.de/>, https://de.wikipedia.org/wiki/Des_Geyers_schwarzer_Haufen_%28Band%29 [letzter Zugriff: 17.11.2015] sowie Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik. Oberhausen 15. Jahrgang, 01/08. S. 10.

³⁵⁰Siehe hierzu: <https://de.wikipedia.org/wiki/Burg-Waldeck-Festivals> [letzter Zugriff: 12.11.2015].

³⁵¹Vgl. Interview im Anhang unter Punkt 7.

³⁵²Vgl. Lug, Robert: Minnesang: Zwischen Markt und Museum. S. 147.

Olaf Casalich: Dann haben wir ja auch alle sehr viel verschiedene Musik gehört, die aber doch irgendwo auch einheitlich war – was mögen wir denn, was magst du denn, was hast du denn entdeckt, und da gab es vieles, vieles! Also da hast du zum Beispiel die *Incredible String Band*,³⁵³ da hast du *Pearls before Swine*³⁵⁴ aus Amerika. Das waren auch irgendwie Klanglichkeiten, Harmonium mit irgendwas anderem Kuriosum, die ganz besonders waren. Und diese merkwürdigen Songs, die die hatten und die gar nicht so schönen Stimmen, oft waren das ja gar nicht so dolle Stimmen, mit Absicht nicht, sondern wie im Alltag, wie in der Stube, und das hatte was Reizvolles. Auf der anderen Seite gab es, wir waren alle Fans von *Frank Zappa*,³⁵⁵ solche Sachen zum Beispiel, solche Virtuosen und verrückte Spieler mit verrückten Texten und so. Das hat uns alle geprägt.

Stefan Wulff: Dazu parallel eben halt auch noch, den Fächer weit aufgemacht, auch noch Jazz, im Jazz-Bereich. *Rahsaan Roland Kirk*,³⁵⁶ ein Typ, der eine Flöte in der Nase hatte, auf einem Gong rumhämmerte, noch zwei Saxophone im Mund. Also das waren einfach unglaubliche Attraktionen. Solche Musiker zu sehen, die mitzubekommen, mit welcher Energie Sachen gemacht wurden und wie die Sachen benutzt wurden. Das war eigentlich eine unglaubliche Schule. Und das war eben unser Beitrag hier, denn um uns herum war es überall.³⁵⁷

Angeregt durch diese Strömungen, inspiriert durch diese Musiker, wandten sich *Ougenweide* schließlich, wie sie sagen, auf der Suche nach etwas anderem in der eigenen, deutschen Liedtradition, etwas Melancholischem, weiter in der Geschichte zurück und schließlich mittelalterlichen Texten und Motiven zu:³⁵⁸

Stefan Wulff: Das war dann eine Geschichte, im Mittelalter, die Texte, waren anders, die hatten Poesie, die hatten Mystik, die hatten Geheimnisse, die waren

³⁵³ Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/The_Incredible_String_Band [letzter Zugriff: 19.11.2015].

³⁵⁴ Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Pearls_Before_Swine_%28Band%29 [letzter Zugriff: 19.11.2015].

³⁵⁵ Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa [letzter Zugriff: 19.11.2015].

³⁵⁶ Siehe hierzu: https://en.wikipedia.org/wiki/Rahsaan_Roland_Kirk [letzter Zugriff: 13.01.2016].

³⁵⁷ Vgl. Interview im Anhang unter Punkt 7.

³⁵⁸ Siehe hierzu auch das Interview mit dem ehemaligen Produzenten von *Ougenweide* über die Entstehung der Band: <http://www.minnesang.com/Interviews/Interview-Achim-Reichel-und-Ougenweide.html> [letzter Zugriff: 23.11.2015].

nicht von der Hollariaho-Sucht befallen [lacht], sondern die hatten andere Inhalte.³⁵⁹

Dabei war es ihnen wichtig, sich nicht nur von der deutschen Volkslied- und Schlagertradition ab- und dem lebendigen Folk zuzuwenden, sondern die Vermischung der folkrockigen Elemente mit den mittelalterlichen Stoffen sollte sich auch freimachen von den bis dahin eher dokumentarischen und wissenschaftlichen Rekonstruktionsversuchen der historisch informierten Aufführungspraxis:

Stefan Wulff: Vorher gab es in dem Sinne natürlich Archivproduktionen und ernstzunehmende Musiker, die die Texte wiedergegeben haben, aber das war meistens in so einer Form, die sehr puristisch und sehr steif war. Das Leben, die Saftigkeit in diesen Texten aus dem Mittelalter ist überhaupt nicht wiedergegeben worden. [...] Wir wollten natürlich was ganz anderes, wir haben das Ganze noch mit Farben gefüllt, denke ich mal. Einfach durch die Art, wie wir es benutzt haben. Wahrscheinlich war das auch eine Art von Freiheit.³⁶⁰

Und diese Vermischung von Mittelalter und Rock, dieser kreative und freie Umgang mit Versatzstücken der mittelalterlichen Lyrik inspirierte schließlich auch weitere Bands, in dieser Art Musik zu machen, und entfaltet seine Wirkung bis heute.³⁶¹ Dass dabei nicht mehr von mittelalterlicher Musik im historisch eigentlichen Sinne zu sprechen ist, ist der Band nicht nur bewusst, darum ist es ihrem musikalischen Anspruch auch nicht zu tun. Mittelalterliche Versatzstücke sollten eher wieder mit Leben gefüllt werden und dienten als Inspiration dazu, eine lebendige und andere, eigene Folk-Rock-Musik zu kreieren.

Unter den Musikgruppen in dieser Phase, die sich nach dem Vorbild *Ougenweides* nach und nach auch dieser mittelalterlichen Liedkunst zuwandten, ist besonders die Gruppe *Kurtzweyl*³⁶² hervorzuheben. Diese gründete sich 1977 mit dem Anliegen, zur Unterhaltung nicht nur mittelalterliche Musik anzubieten, sondern sie ging noch einen Schritt weiter: Das Mittelalter sollte erlebbar werden. Hierzu übernahmen die Musiker dieser Formation, anders als dies noch bei *Ougenweide* der Fall war, jeweils eine scheinbar historisch angehauchte Rolle und traten in Gewandung auf. Darüber hinaus gründeten sie 1982 den Verein *Kramerey und Kurtzweyl*, mit dem nun erstmals mittelalterliche

³⁵⁹Vgl. Interview m Anhang unter Punkt 7.

³⁶⁰Vgl. Interview im Anhang unter Punkt 7.

³⁶¹Vgl. Miroque Edition. Lebendige Geschichte. Oberhausen 9/2014. S. 57. Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik 3. Oberhausen 01/2011. S. 18.

³⁶²Siehe hierzu: <http://www.kurtzweyl.de/> [letzter Zugriff: 23.11.2015].

Marktprojekte entstanden.³⁶³ Damit wurde die Popularisierung mittelaltertümlicher Musik in die Mittelaltermarktszene überführt, um den Aspekt des Erlebens erweitert und mit den Bereichen Gaukelei, Handwerkskunst, Schaukampf und dem Genuss historisch assoziierter Speisen und Getränke verknüpft. Diese Kreierung einer mit allen Sinnen erfahrbaren mittelaltertümlichen Welt wurde sogar so weit getrieben, dass hier eine eigene Sprache, der „Marktsprech“, erfunden wurde, der nichts mit altdeutschen Sprachständen gemein hat, sich jedoch hartnäckig bis heute hält und den Eindruck, mit Betreten des Geländes in eine andere Welt einzutauchen, verstärkt. Insgesamt wird hier zwar die Vorstellung evoziert, man belebe die historische Epoche namens Mittelalter neu, jedoch vervollständigen sich die Adaptionen allenfalls zu einer Art aus mittelaltertümlichen Klischees und Imaginationen erbautem Konstrukt.

Mit diesen Mittelaltermärkten aber bot sich den aufkommenden Bands, die sich mittelalterlicher Musik zuwandten, eine neue, kommerziell organisierte Auftrittsplattform abseits der Konzertbühnen, wodurch diese alternative Musikbewegung umso nachhaltiger Fuß fassen konnte. Eine andere Ausrichtung dieser Mittelalterspektakel hatte zunächst das 1979 durch Luitpold Prinz von Bayern ins Leben gerufene „Kaltenberger Ritterturnier“: Was zunächst als Jubiläumsfeier anlässlich der 800-Jahr-Feier des Hauses Wittelsbach begann, wuchs schnell zu einer der größten und kommerziell durchorganisiertesten Open-Air-Veranstaltungen (West)Deutschlands heran.³⁶⁴ Ging es hier zunächst allein um die Darbietung von Schaukampfkünsten, wurde mit zunehmenden Besucherzahlen das Rahmenprogramm sowie das Gelände um diese Arena breiter entfaltet. Mit diesen Entwicklungen wurde es nun möglich, ein selbst geschaffenes Mittelalter in all seinen Formen einem großen Mittelalterphantasien mit allen Sinnen aufgehen.

Im Osten Deutschlands nahm die Entwicklung der Histotainmentmusik nach Meinung der Band *Corvus Corax* eine andere Entwicklung, wie sich im Laufe des Interviews mit ihnen herausstellte. Auf die Frage, wie sie die westdeutsche Szene erlebt hätten, äußerte sie ihr Befremden recht sarkastisch:

³⁶³Der Verein spaltete sich 1985 auf, wobei die Mehrheit der Mitglieder unter dem bis heute gültigen Namen *Kramer Zunft und Kurtzweyl* den Aufbau einer Marktszene fortführte. Vgl. Pax et gaudium Nr. 10. Spielleute und Co. Mechernich-Kommern 2003. S. 16 f. Siehe auch: <http://www.kzk.de/index.html> [letzter Zugriff: 23.11.2015] sowie Miroque Edition. Lebendige Geschichte. Oberhausen 9/2014. S. 40.

³⁶⁴Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Kaltenberger_Ritterturnier [letzter Zugriff: 23.11.2015] sowie <http://www.ritterturnier.de/> [letzter Zugriff: 23.11.2015]. Vgl. ebf.: Miroque Edition. Lebendige Geschichte. Oberhausen 9/2014. S. 41.

Castus Karsten Liehm: Gelacht haben wir erstmal [lacht].

Wim Dobbrisch: Peinlich!

Castus Karsten Liehm: Wir sollten uns solche Strumpfhosen anziehen! [lacht wieder]

Wim Dobbrisch: „Da ging es nämlich los. Die haben sich ja wirklich großartig Mittelaltermarkt genannt und da haben wir festgestellt, na das ist ja ... Dann haben sie solch eine komische Pseudosprache gesprochen, so ein Ritterdeutsch ... Was definitiv auch kein Mittelalter ist. Dann diese Klamotten: Was auch alles Renaissance war! Da haben wir gesagt, was ist denn, was soll denn das, das ist doch gar kein Mittelalter!

An diesen Aussagen zeigt sich, dass hier das Konzept des Mittelaltermarkts hinsichtlich seiner pseudomittelalterlichen Inszenierung auf Kritik stößt. Dies hat vermutlich nichts damit zu tun, dass *Corvus Corax* ihre eigene Musik als historisch authentisch ansehen, wie im Laufe des Gesprächs mehrfach geäußert, sondern die Ablehnung lässt sich wohl vielmehr aus der als gekünstelt empfundenen „Theaterspielerei“ ableiten. Dies wiederum dürfte seine Ursache, neben dem Umstand, dass sich *Corvus Corax* als die „Erfinder“ des „Mittelalters“ sehen, in dem Hintergrund haben, der *Corvus Corax* nach eigenen Aussagen prägte und zur Hinwendung zur mittelalterlichen Musik bewegte:

Wim Dobbrisch: Bei uns fing das in der DDR an, wir hatten ja nicht viele Möglichkeiten, irgendwie uns, wie soll man sagen ... Weißt du, das war ja immer alles so ein bisschen eingengt mit der FDJ [Freie Deutsche Jugend] und solchen Geschichten.³⁶⁵ Und das war die einzige Möglichkeit, legal irgendwie unseren Punk da durchzuziehen.

³⁶⁵Die Freie Deutsche Jugend war als das parallel zur Schule laufendes Erziehungssystem den Richtlinien der SED-Diktatur unterworfen, die von Karsten Liehm und Wim Dobbrisch offensichtlich als Einengung persönlicher Freiheiten empfunden wurde. Im Interview kam dieses Gefühl der Freiheitsbeschneidung in der DDR auch hinsichtlich des Überwachungsstaates, in dem jede Arbeitskraft ihren Beitrag zu leisten hatte, häufig zum Ausdruck, da ihre Tätigkeit als Straßenmusikanten als vagabundär und nicht in das System passend erachtet wurde, was sie in den Untergrund bzw. schließlich nach eigener Aussage zur Republikflucht trieb.

Castus Karsten Liehm: Ja. Also eigentlich kann man uns als Mittelalter-Punks bezeichnen. Wir haben uns jetzt nicht die Haare abgeschnitten und keinen Hahnekamm getragen, sondern wir haben uns Mittelalterklamotten angezogen und historische Musik gespielt auf unseren lauten Instrumenten.

Wim Dobbrisch: Genau. Und dann haben wir so ein bisschen versucht, dieses Leben nachzuempfinden. Weiß du, diese historische Geschichte: Spielleute, die durch die Lande ziehen und so. Das fanden wir irgendwie so faszinierend und haben das einfach auch ausprobiert.

Castus Karsten Liehm: Und das war ja auch so ein bisschen parallel, weil wir uns schon ein bisschen vogelfrei sahen, so wie die Spielleute im Mittelalter. Und wir wurden ja auch von der Obrigkeit sozusagen verpönt. Wir haben das dann richtig studiert, das Spielmannstum: Wir sind mit dem Esel durch die Lande gezogen und haben uns sechs Wochen im Prinzip von dem ernährt, was uns die Musik gegeben hat. Also wir haben das wirklich gelebt.

Genau hier zeigt sich der Unterschied zum westdeutschen Histotainmentdiskurs ganz deutlich: Für *Corvus Corax* ist das Mittelalter weniger ein Traum oder Spiel, sondern vielmehr ein Lebensgefühl. Zwar verfolgen sie mit ihren „Klamotten“ oder Interpretationen ebenso wenig einen historisch rekonstruierenden Anspruch, wie es in der westdeutschen Szene der Fall war, jedoch empfinden sie das, was sie machen, als wesentlich „mittelalterlicher“, da sie ihrer Meinung nach das (wie auch immer geartete) „mittelalterliche“ Spielmannstum „leben“. Sie ziehen eine Parallele von ihrer Vorstellung vom mittelalterlichen Spielmann zu sich selbst und ihrer Lebenseinstellung, indem sie sich ebenfalls von, nach eigener Aussage, politischen Zwängen befreien und ein freies Leben als fahrende Musiker führen. Mittelalter scheint für sie somit eine Auflehnung gegen das politische System und die Verfolgung eines Freiheitsgedankens zu bedeuten. Das Mittelalter wird hier vielmehr zum Konzept für eine Weltanschauung und zu einem Lebensgefühl. Demgegenüber stehen in der westdeutschen Szene, allem voran erkennbar bei *Ougenweide*, eher die Anbindung an mystische und melancholische Stoffe und Motive sowie die Andersartigkeit von Klängen und Harmonien sowie die Anbindung an und Wiederbelebung von traditioneller deutscher Liedkunst im Vordergrund. Das Mittelalter wird hier also als historische Epoche begriffen, aus deren überlieferten Inhalten man sich bedienen und deren Versatzstücke man umarbeiten kann. Aber ebenso

wie *Ougenweide* mit ihren folk-rockigen Anklängen waren auch *Corvus Corax* mit ihrer hier nun punkig-martialischen Musik für die nachfolgenden Bands des Diskurses stilprägend.³⁶⁶

Ähnliche Tendenzen wie die der Band *Corvus Corax* lassen sich auch bei anderen ostdeutschen Bands der 1980er Jahre beobachten, wenngleich die heute fassbaren Quellen im Großen und Ganzen retrospektiv auf diese Zeit blicken. Eine weitere Band, die die ostdeutsche Histotainmentmusik ebenfalls mitbegründet hat, ist *Spilwut*.³⁶⁷ 1981 gegründet, gilt vor allem das Gründungsmitglied Roman Streisand als der „Dudelsack-Papa“, der den Dudelsack neu erfand und populär machte.³⁶⁸ Nicht nur auf *Castus Karsten Liehm* und *Wim Dobbrisch* übte sein gelebtes Spielmannstum in deren Straßenmusikantenzeit mit *Tippelklimper* einen Einfluss aus, der beide schließlich dazu bewog, ebenfalls Mittelaltermusik zu machen.³⁶⁹ Sondern der Einfluss beider Formationen übertrug sich auch auf nachfolgende, jüngere Gruppen, wie beispielsweise die etwas überspitzte Aussage *Brandans* der Gruppe *Cultus Ferox*³⁷⁰ (gegründet 2002) deutlich macht:

Tippelklimper fielen dadurch auf, dass sie sich die Tugenden wie betrunkenes Musizieren, pöbelhaftes Benehmen und Aus-dem-Rahmen-Fallen auf die Fahnen geschrieben hatten. *Spilwut* waren aber mit Sicherheit die extremste Form gelebter mittelalterlicher Spielmannskunst. Bei den Kollegen stank alles nach Hammel. Die Sprüche waren rau und das Verhalten rüde.³⁷¹

Demgegenüber wirkt die folkloristische westdeutsche Histotainmentmusik still, geradezu brav, die Mittelalterklischees des Archaischen, Dreckigen, Rauhen und Lauten kommen hiernach eindeutig aus den ostdeutschen Entwicklungen.

Dieser Mittelalter-Punkrock aus dem Osten stellte somit gegenüber dem eher folk-geprägten westdeutschen Histotainmentdiskurs etwas Andersartiges und Neues dar, was

³⁶⁶Vgl. u.a.: Miroque Edition. *Lebendige Geschichte*. Oberhausen 9/2014. S. 57 sowie: Sonic Seducer. *Sonderedition Mittelaltermusik 3*. Oberhausen 01/2011. S. 20.

³⁶⁷ Siehe hierzu: <http://spilwut.de/> [letzter Zugriff: 25.11.2015] sowie <http://www.mittelalter-abc.de/akteure-kuenstler/musikgruppen-spielleute/spilwut/> [letzter Zugriff: 25.11.2015].

³⁶⁸Vgl. Miroque Edition. *Lebendige Geschichte*. Oberhausen 9/2014. S. 38.

³⁶⁹Vgl. Interview im Anhang unter Punkt 7.

³⁷⁰ Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Cultus_Ferox [letzter Zugriff: 25.11.2015] sowie <http://www.cultusferox.com/> [letzter Zugriff: 25.11.2015].

³⁷¹Miroque Edition. *Lebendige Geschichte*. Oberhausen 9/2014. S. 38.

ebenso wie die Entwicklungen in Westdeutschland im Kontext der damaligen ostdeutschen Hintergründe zu verstehen ist: *Corvus Corax* entwickelten ihren Mittelalter-Punkrock ebenfalls nicht im luftleeren Raum, sondern waren in ihrem spielmännischen Lebensgefühl, wie bereits erwähnt, durch *Spilwut* inspiriert. Gleichzeitig gab es eine ganze Reihe von Bands, die sich alternativer, punkrockiger Tendenzen annahmen, wie die Aussage des ehemaligen *Corvus-Corax*-Mitglieds *Teufel*³⁷² verdeutlicht:

Und dann kam diese Mittelalter-Rock-Variante. Das erste Mittelalter-Rock-Album, das aufgenommen wurde, war von der Band *Feeling B*,³⁷³ aus denen später *Rammstein*³⁷⁴ entstanden ist. Ich bin zu der Zeit mit Micha Rhein [Michael Robert Rhein alias *Das letzte Einhorn*, Frontsänger bei *In Extremo*]³⁷⁵ vier Jahre zusammen unterwegs gewesen, bevor ich wieder zu *Corvus Corax* dazugestoßen bin. Mit ihm zusammen und seiner damaligen Rockband *Noah*,³⁷⁶ bei der auch Kay Lutter [heute ebenfalls Mitglied bei *In Extremo*] war, habe ich die ersten Mittelalter-Rock-Proben gemacht. Darunter Sachen wie „Die Ballade vom roten Haar“. Das entstand alles so nach und nach, und dass es so ein Hype wurde, hatte zu der Zeit keiner geahnt.³⁷⁷

Diese Aussage gibt einen guten Einblick, wie die Bands des DDR-Punk-Rock miteinander verflochten waren und allmählich erste Versuche des Crossovers mit mittelalterlichen Klängen unternahmen. Vor allem in den 1990er Jahren kamen verstärkt erste Aufnahmen und Alben auf den Markt, da es bis dahin für diese eher im Untergrund changierende Szene kaum Möglichkeiten gab, Plattenverträge abzuschließen, worin sich ein weiterer Unterschied zum eher kommerzialisierten Histotainmentdiskurs Westdeutschlands zeigt:

³⁷²Heute gehört dieser zur Formation *Tanzwut*, die als musikalisches Projekt von *Corvus Corax* ins Leben gerufen wurde, sich jedoch später als eigenständige Band mit wesentlich elektro-lastigerer Ausrichtung abspaltete. Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Tanzwut_%28Band%29 [letzter Zugriff: 26.11.2015] sowie <http://www.tanzwut.com/> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

³⁷³Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Feeling_B [letzter Zugriff: 26.11.2015].

³⁷⁴Siehe hierzu: <http://www.rammstein.de/de> [letzter Zugriff: 26.11.2015] sowie <https://de.wikipedia.org/wiki/Rammstein> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

³⁷⁵ Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/In_Extremo [letzter Zugriff: 26.11.2015], <http://www.inextremo.de/home/> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

³⁷⁶Siehe hierzu: <http://www.parocktikum.de/wiki/index.php/Noah> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

³⁷⁷ Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik 3. Oberhausen 01/2011. S. 18.

Teufel: Man hat, nachdem die Mauer gefallen war, gemerkt, dass es im Westen doch mehr ums Geldverdienen und Vermarkten geht. Da musste man als Spielmann neue Sachen lernen, wie den Umgang mit Plattenfirmen. Es war ja vorher aussichtslos, im Osten einen Plattenvertrag zu bekommen, schon gar nicht, wie wir unterwegs waren.³⁷⁸

Vor diesem Aufschwung der Histotainmentmusik und der Möglichkeit, Alben auf dem Musikmarkt zu platzieren, wurden diese ersten Versuche des Mittelalter-Punks eher „unter der Hand“ vertrieben und in Clubs oder auf der Straße gespielt. Es verwundert daher nicht, dass Tondokumente der DDR-geprägten Bands vor allem nach 1990 greifbar werden. Im Westen stellt die Musik *Ougenweides* zwar auch immer noch eine Alternative zur Mainstreammusik dar, doch bewegt sich die Band nicht im Untergrund. Das Treiben von *Kramerey und Kurtzweyl* scheint dabei noch viel mehr zum Establishment zu gehören und greift mit seiner kommerziellen Orientierung schnell und weit um sich. Somit ist es nicht verwunderlich, dass dieses, ebenso wie die Musik von *Ougenweide*, auch viel öffentlicher gehandelt wird als beispielsweise die Tonträger aus dem Osten. Von einem Histotainmentdiskurs ist hier jedoch auf beiden Seiten noch nicht, sondern erst retrospektiv zu sprechen: Die Musik *Ougenweides* ist eher im gesellschaftlichen System verankert, und gerade die mittelaltertümlichen Spektakel von *Kramerey und Kurtzweyl* sind auf Kommerzialisierung und Verbreitung hin angelegt, wodurch sich die Szene als solche hier schneller etabliert. Im Osten müssen *Corvus Corax* neben *Spilwut* heute zwar als eine der frühesten und stilprägendsten Vertreter hervorgehoben werden, die diese Art der Musik nach und nach im gesamten Deutschland populär werden ließen und die Histotainmentmusik somit mitbegründeten und bis heute prägen. Allerdings etablierte sich der Diskurs hier erst nach 1990, da sich dieser hier als Szene erst einmal im Untergrund als eine Gegenkultur zu der vom Staat anerkannten gestaltete. So werden die Bandmitglieder auch bei Gastauftritten im Westen, organisiert durch *Kramerey und Kurtzweyl*, eher als Rebellen begriffen und finden damit wenig Anklang, wie die folgende Aussage belegt:

Wim Dobbrisch: Ja und das führte da letztendlich auch irgendwie zu keinem guten Blut, bei der ganzen Geschichte, weil alles, was wir angefasst hatten, irgendwie totaler Aufruhr war. Aber die Leute waren begeistert und das passte nicht in ihr Konzept, weil die ja auch solches Hierarchiedenken hatten. Und wir waren natürlich Freie, da war auch sofort Revolte sofort ...

³⁷⁸ Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik 3. Oberhausen 01/2011. S. 19.

Castus Karsten Liehm: Also es entwickelte sich dann so, dass auf einmal junge Leute vermehrt zu diesem Mittelaltermarkt kamen. Aber diese jungen Leute kauften nicht den ...

Wim Dobbrisch: ... haben kein Holzspielzeug gekauft, sondern die haben natürlich an der Taverne gestanden und sich zugelötet wie die Verrückten ...

Castus Karsten Liehm: Ja, und die essen auch nicht so viel. Also es gab ja unter dem Deckmantel des Mittelalters eine richtige Manufaktur: Jeder hat ja irgendwas „Mittelalterliches“ hergestellt, und davon haben sie alle gelebt. Aber diese jungschen Typen, die *Corvus Corax* gut fanden, die haben wirklich nur gesoffen und *Corvus Corax* gehört.

Das Zitat zeigt noch einmal sehr deutlich, wie sehr *Corvus Corax* ihr Image als Freigeister und Punks aufrechterhalten. Es veranschaulicht aber auch, wie das kapitalistische System im Westen auf sie gewirkt hat. So sehr sie jedoch darauf bestehen, sich nicht daran angepasst, sondern ihrem Image treu geblieben zu sein, so sehr widerspricht ihr tatsächlicher Werdegang und Erfolg im Diskurs dieser Maske: Retrospektiv lässt sich beobachten, dass *Corvus Corax* im sich entwickelnden Diskurs bis heute präsent bleibt, sie produzieren regelmäßig neue Alben und sind mit ihren Konzerten international wie auch innerhalb Deutschlands auf Tour. Augenscheinlich haben sie sich weitgehend an das Publikumsinteresse sowie an die westlich und kommerziell geprägten Gegebenheiten des Musikmarktes angepasst. Das Spielmannstum als Lebensgefühl scheint zu einer reinen Rolle geworden zu sein, die darüber hinaus nun auch von anderen Bands übernommen wird. Dennoch scheint es inzwischen so, als würden sie zwar als Urgesteine der Szene – sie selbst sehen sich noch immer als Trendsetter – geachtet und auch immer wieder im Histotainmentdiskurses in den Fokus genommen, beispielsweise in Interviews einschlägiger Zeitschriften, doch wurden sie inzwischen von anderen Bands wie *In Extremo* oder *Saltatio Mortis* in puncto Massenwirksamkeit, -distribution und Popularität überflügelt. *Ougenweide* dagegen haben entgegen ihrer anfänglichen geradezu als omnipräsent zu bezeichnenden Wirkung am sich breitenwirksam etablierten Histotainmentdiskurs Ende der 1980er und in den 1990er Jahren kaum noch einen Anteil und sind nach einem marginalen Comebackversuch Anfang des 21. Jahrhunderts schließlich ganz aus diesem verschwunden. Ihre Nachwirkung ebenso wie ihre Respektierung als Mitbegründer zeigt sich jedoch in der Histotainmentmusik bis heute immer wieder.

Warum diese Arten der mittelaltertümlichen Musik nun auf ein solch breites Interesse stießen und diese Arten der Mittelalterrezeption eine solche Popularität erreichten und einen regelrechten Mittelalterboom auslösten, soll im weiteren Verlauf der Diskursanalyse untersucht werden. Zunächst gilt es jedoch, nachdem das Aufkommen dieser Musik skizziert wurde, zu klären, wie der Begriff des Populären hier überhaupt zu definieren ist.

Pop, Populärmusik, populäre Musikkultur – „Wer ist dieser Pop und, wenn ja, wie viele?“

Das allgemeine öffentliche und populäre Geschichtsinteresse, ebenso wie die hier betriebene musikalische Mittelalterrezeption, zielt nicht auf die Erforschung der realhistorischen Epochen ab, sondern Geschichte sei hier „ein kollektiver Erfahrungsspeicher, dessen Assoziationspotenziale es immer neu zu aktualisieren gelte“,³⁷⁹ wie Groebner zusammenfasst. Somit sei Vergangenheit hier als etwas zu begreifen, „das nicht starr geordnet ist, sondern das aus fragmentierten Versatzstücken nach Bedarf stets unmittelbar neu zusammengefügt wird“, und in diesem Sinne „ist das Mittelalter elastisch, dehnbar und vieldeutig geworden“.³⁸⁰ Der Grundstein hierfür liege, wie in der Forschung wiederholt hervorgehoben wird, in der Romantik: Wodianka bringt dies auf den Punkt, wenn sie konstatiert, dass die

ambivalente Vorstellung einer das Mittelalter auszeichnenden natürlich-urwüchsigen Grausamkeit und zugleich ebenso ursprünglichen positiv bewerteten Naivität [...] in der Romantik eine Erinnerungsdistanz zum Mittelalter [begründete], die zugleich dessen mythisierende Stilisierung zum Archetypischen bedeutete.³⁸¹

Und aus diesem archetypischen Mittelaltermythos formen sich in allen Ausprägungen dann die populären Geschichtsdarstellungen.

Der großzügige Umgang mit historischen Grenzen sowie die Vereinfachung komplexer geschichtlicher Zusammenhänge für eine triviale Vermarktung von Mittelalterkli-

³⁷⁹Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Überhistorisches Erzählen. München 2008. S. 138.

³⁸⁰Ebd. S. 138 f.

³⁸¹Wodianka, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifika der Mittelalterkonjunktur. Berlin 2009. S. 138.

schees wurde in der Forschung immer wieder mit Skepsis, wenn nicht sogar mit Ablehnung betrachtet.³⁸² Nach Groebner sei der Mediävist durch die „aufdringliche Präsenz dieses touristischen Fantasie-Mittelalters“ zu Recht verunsichert, da die Grundlagen seiner Arbeit, die Genauigkeit und Spezialisierung ausmachen, sowie ihr Ziel der Nachprüfbarkeit in Frage gestellt und zur Nebensache gemacht würden.³⁸³ Auch nach Goetz interessiert am Mittelalter heute oft das Mythische und Fremde, wobei er die Aufgabe der Mediävistik darin sieht, das allgemeine Mittelalterbild anhand eines wissenschaftlich erforschten Bildes zu überprüfen und damit zu verhindern, dass das Mittelalter zum bloßen Mythos wird, der dem Eskapismus dient und leicht als falsch verstandene Legitimation benutzt werden kann.³⁸⁴ Damit spricht Goetz genau die von Groebner formulierten Aspekte an, die im öffentlichen Geschichtsinteresse nicht zwingend Beachtung finden. Wird das Mittelalter zum leichten Konsumgut, gewinnt eher die oberflächliche Neugier, die mit Klischees und Stereotypen abgespeist werden kann, anstatt einer Bereitschaft, sich wirklich kundig zu machen, die Oberhand.³⁸⁵

Hierzu sei erst einmal die These aufgestellt, dass weder die historische Rekonstruktion noch die Erschaffung eines eigenen Werks aus mittelalterlichen Versatzstücken bei der populären Mittelalterrezeption im Vordergrund steht, weshalb sie auch eine eigene Rezeptionsform darstellt. Dass dies die dem Histotainmentdiskurs zugrunde liegende Rezeptionsform ist, zeigt sich daran, dass sich hier die beiden anderen Rezeptionsformen, die reproduktive wie die produktive, aufzeigen lassen, sich in ihrer Tendenz aber immer dem Bestreben nach Popularität unterordnen. Dies muss im Folgenden an gegebener Stelle noch belegt werden. Das Ziel dieser Rezeptionsform aber, dies sei als zweite These vorweggenommen, ist es, eine größtmögliche Wirkung beim Zielpublikum zu

³⁸²Vgl. hierzu u.a.: Krohn, Rüdiger: Ritterspiele zwischen Tradition und Kommerz. Beobachtungen zur populären Mittelalter-Pflege der Gegenwart. In: *Mittelalter-Rezeption III: gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“*. Hrsg. von Jürgen Kühnel u.a. Göppingen 1988. S. 721–738. Hoffmann, Erwin: *Mittelalterfeste in der Gegenwart – Die Vermarktung des Mittelalters im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung*. Stuttgart 2005. Siehe hier v.a. S. 211–242. Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf*. S. 146 ff. Goetz, Hans-Werner: Einführung: *Die Gegenwart des Mittelalters und die Aktualität der Mittelalterforschung*. In: *Die Aktualität des Mittelalters*. Hrsg. von Hans-Werner Goetz. Bochum 2000. S. 7–23. Voltmer, Ernst: *Das Mittelalter ist noch nicht vorbei ... Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen*. In: *Ecos Rosenroman*. Hrsg. von Alfred Haverkamp, Alfred Heit. München 1987. S. 185–225.

³⁸³Vgl. Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf*. S. 146.

³⁸⁴Vgl. Goetz, Hans-Werner: Einführung: *Die Gegenwart des Mittelalters und die Aktualität der Mittelalterforschung*. S. 17.

³⁸⁵Vgl. Voltmer, Ernst: *Das Mittelalter ist noch nicht vorbei*. S. 194.

erreichen: Es geht um Unterhaltung, um das Erlebnis, um die Befriedigung einer Sehnsucht nach dem Anderen, um Eskapismus oder Gegenwartskritik, um Identitätsfindung, um Bestätigung des Eigenen und um Spaß. Mit der größtmöglichen Wirkung soll eine wirksame Verbreitung erreicht und kommerzielle Bedürfnisse gestillt werden. Des Weiteren kann mit Korte und Paletschek ergänzt werden, dass Populärkultur, und insbesondere populäre Geschichtsdarstellung, zeitgenössische Bedürfnisse artikuliert und befriedigt, Allgemeinverständlichkeit anstrebt, sich durch Formen der Belebung auszeichnet und Identifikationsangebote durch affektive und personalisierte Elemente macht, wobei Geschichtliches der Gegenwart angeschlossen wird sowie Fakten mit Imaginärem, Unterhaltung mit Information verbunden werden.³⁸⁶

Die Diskursanalyse sollte es im Folgenden möglich machen, die zunächst aufgestellten Hypothesen zum Popularitätsbegriff zu belegen und für die Histotainmentmusik zu konkretisieren. Dabei muss geklärt werden, wie der Begriff des Populären für diese Arbeit zu fassen ist, denn ein allgemeingültiger Begriff von populärer Musik oder populärer Kultur wird bis heute in der Forschung diskutiert und lässt sich nicht eindeutig definieren. Es gilt also zunächst, den Forschungsdiskurs hinsichtlich des hier vorliegenden Untersuchungsgegenstands abzutasten. Dabei würde es zu weit führen, sämtliche Kontroversen der Forschungsdebatte in diesem Rahmen zu entfalten.³⁸⁷ Vielmehr soll Diskursanalyse noch einmal auf ihre Gültigkeit hin überprüft werden.

Zunächst ist auf Helmut Rösings Überblick auf verschiedene Forschungspositionen in seinem Beitrag zur Populärmusikforschung der GfPM³⁸⁸ zu verweisen, wo er auf eine Vieldimensionalität populärer Musik verweist, die sich aus der sich ständig verändernden musikalischen Praxis ergibt, womit eine rein quantitativ und qualitativ ausgerichtete Definition, wie sie bisher häufig in Bezug auf das Phänomen der Massen- sowie

³⁸⁶Vgl. Korte, Barbara; S. Paletschek: *History goes Pop*. S. 14 f.

³⁸⁷Hierzu verweise ich zur weiteren Lektüre mit Fokus auf die populäre Musikkultur und Geschichtsdarstellung auf die Auflistung der Literatur an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1.

³⁸⁸Abkürzung für Gesellschaft für Populärmusikforschung (ehemals Arbeitskreis zum Studium populärer Musik, ASPM), siehe: <http://www.populärmusikforschung.de/> [letzter Zugriff: 09.12.2015]. Vgl. Rösing, Helmut: Was ist Populäre Musik? Überlegungen in eigener Sache. In: Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik. Hrsg. von Sabine Giesbrecht, Helmut Rösing. Baden-Baden 1996. S. 94–110 [Beiträge zur Populärmusikforschung 17]. S. 108.

der trivialen Unterhaltungskultur versucht wurde, zu kurz greifen würde: Vielmehr behauptet er, dass jede Musik populär werden könne, wofür jedoch ein massenmedial³⁸⁹ gesteuerter Distributionskreislauf Bedingung sei, womit er das quantitative Kriterium immerhin zur Grundvoraussetzung erhebt. Hier findet sich ein wichtiges Indiz, um zu beurteilen, ob die reproduktiven oder produktiven Rezeptionsformen popularisierende Interessen verfolgen und damit der Histotainmentmusik zuzuordnen sind. In diesem Zusammenhang lassen sich auch mit Nils Grosch, der sich mit dem Lied im Medienwandel und dem Aufkommen populärer Kultur im 16. Jahrhundert auseinandersetzt, folgende Aspekte zur Definition populärer Musik formulieren:

1. „Populäre Musik gibt es dementsprechend, kurz gesagt, seit Musik oder musikalische Information Gegenstand industrieller Produktion und massenmedialer, marktregulierter Distribution ist.“³⁹⁰

Dieser mediale Aspekt als Voraussetzung und somit elementarer Bestandteil von populärer Musik wird als eigener Parameter in der folgenden Diskursanalyse noch einmal genauer beleuchtet.

Neben der massenhaften Distribution ist nach Rösing³⁹¹ aber ein weiterer Aspekt relevant:

2. Für die Definition populärer Musik ist die Rolle der Musik im jeweiligen soziokulturellen Umfeld von Bedeutung.

Diese Relevanz bestehe hinsichtlich der Mentalität der jeweiligen Generation, aber auch hinsichtlich dessen, was die Musik im konkreten Handlungsrahmen für die Gruppen, die in diesen Handlungsrahmen mit einbezogen ist, bedeutet. In den Vorbemerkungen wurde bereits ausgeführt, dass das Mittelalter als Projektionsfläche für Wünsche, Sehnsüchte oder Gegenwartskritik unserer modernen Gesellschaft fungiert und damit ein Orientierungs- und Identifikationsangebot für diese bereithält. Die Alterität und Ambivalenz des Mittelalters bietet verschiedene Möglichkeiten für die Konstruktion von Mittelaltersignalen, die sich vermutlich aber in der Histotainmentmusik auf

³⁸⁹Es sei an dieser Stelle noch einmal angemerkt, dass der Begriff „Masse“ für den Histotainmentdiskurs immer noch eher auf ein Nischenpublikum bezogen werden muss, welches quantitativ eher als Subkultur zu bezeichnen ist, im Vergleich zu anderen populärkulturellen Strömungen wie bspw. der Schlager- oder Chartsmusik.

³⁹⁰Grosch, Nils: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert. Münster 2013 [Populäre Kultur und Musik 6]. S. 37.

³⁹¹Vgl. hierzu im Folgenden: Rösing, Helmut: Was ist populäre Musik? S. 108 f.

ein begrenztes Repertoire an immer wieder hervorgerufenen und kombinierbaren Diskursymbolen und Klischees zurückführen lassen. Solche Motivationen müssen somit im Folgenden als eigener Parameter an gegebener Stelle analysiert werden, da hiermit nachvollziehbar wird, warum diese Art der Musik einen solch breiten Wirkungsgrad entfaltet. Diese Hypothese bedeutet aber auch, dass populäre Musik für jedes soziokulturelle Umfeld anders zu begreifen und somit eine allgemeingültige Definition überhaupt nicht möglich ist. Gerade mit Blick auf die Verschiedenartigkeit musikalischer Diskurse, ihren ästhetischen Anspruch und die Funktion von populärer Musik im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext erscheint dies jedoch sehr plausibel. Die Rolle der Musik im soziokulturellen Umfeld des Histotainmentdiskurses stellt somit für die Definition des Begriffes von populärer Musik einen wichtigen Aspekt dar. Dies wurde auch von anderen Forschern erkannt. So weist beispielsweise Peter Wicke,³⁹² der die Entwicklung des Begriffes in der Forschungsgeschichte nachzeichnet, auf den kulturanalytischen Ansatz nach Stuart Hall hin, nach dem sich eine Verlagerung des Fokus von den materialen Artefakten als Ausgangspunkt hin zur Betrachtung der sozialen und kulturellen Zusammenhänge zu vollziehen habe. Dadurch würden die kulturellen Objekte, wie beispielsweise die mittelalterliche Liedkunst, zum Träger von Bedeutungen und Werten gemacht. In Referenz auf Denisoff hebt er hervor, dass sich populäre Musik nicht an eine allgemeine Öffentlichkeit, sondern an ein selbstgewähltes Publikum richtet, welches mit seiner Zeit und seiner Kaufkraft darüber entscheidet, was als populär gelten kann. Damit lässt sich ein dritter Aspekt wie folgt formulieren:

3. Die Histotainmentmusik als populäre Mittelalterrezeption richtet sich an ein selbstgewähltes Publikum und entspricht damit den vordefinierten Erwartungen dieses Publikums, wodurch der Zusammenhalt der diskursiven Gemeinschaft gewährleistet und anhand gewisser Strategien der Inklusion und Exklusion spürbar wird.

Dies erscheint als eine notwendige und wechselseitige Bedingung für den zweiten Aspekt, da populäre Musik nur dann ihre Rolle für ein Publikum entfalten kann, wenn sie dessen Erwartung entspricht, bzw. wird sich ein Publikum nur dann für die Musik in dem Maße interessieren, sodass diese in diesem diskursiven Rahmen als populär gelten kann, wenn es sich von der Musik und dessen Funktion angesprochen fühlt. Bei dieser Überlegung tritt noch einmal deutlich die Grundauffassung hervor, dass es je nach gesellschaftlichem Kontext verschiedene populäre Arten von Musik geben muss, die über

³⁹²Vgl. im Folgenden Wicke, Peter: Populäre Musik als theoretisches Konzept. In: PopScriptum 1 – Begriffe und Konzepte. Hrsg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der HU Berlin. Siehe auch: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.htm [letzter Zugriff: 09.12.2015] [Version von 1992].

eine gewisse Anzahl gemeinsamer Grundvoraussetzungen wie die der industriellen und somit möglich gemachten massenmedialen Produktion und Distribution hinausgeht. Wicke betont hierbei die exklusiven Merkmale der Massendistribution, der Tonaufzeichnung als vorherrschendes Speichermedium, eine ökonomische Basis und einen industrialisierten Gesellschaftstyp als Entstehungsvoraussetzungen. Dies sei jedoch immer auf die jeweilige Gesellschaft einer Szene, Subkultur, Generation oder Epoche zu beziehen. Diese Aspekte der Art des Publikums, der Publikumserwartung sowie die Strategien der Kontrolle gilt es somit im Rahmen der Diskursanalyse als eigene Parameter genauer zu untersuchen.

Nach Jähnichen nun ist

4. populäre Musik nur dann effektiv, wenn sie möglichst wenig kulturelle Bodenhaftung aufweist.³⁹³

Jähnichen spricht davon, dass in der Populärkultur die Entfernung von Elementen, die lokales und kulturelles Wissen identifizieren, systematisch betrieben wird.³⁹⁴ Hier wird deutlich, dass sie von einem anderen Kulturbegriff als Hassemer ausgeht und auf die globalisierende „Konfektionalisierung von musikalischen Produkten“ hinsichtlich Dauer, Klangeigenschaften, technischen Parametern und Verbreitungsmedien abzielt. Gleichzeitig gibt sie jedoch die Einseitigkeit einer solchen Annahme, durch die diese Art von Populärmusik geradezu heimatlos würde, zu bedenken und führt an, dass hingegen auch Relokalisierungen durch musikalische, begleitend verbale, durch Bewegungsmuster, durch materielle Attribute wie Kleidung, gegenständliche Symbole oder kulturelle Ereignisstrukturen kreiert würden, die eine Platzierung populärer Musikprodukte in einen sozialen Raum und in einer Zeit indizierten.³⁹⁵

Eine Analyse der Populärmusik einer bestimmten diskursiven Gemeinschaft muss somit auch diese Aspekte des Kontextes mit in den Blick nehmen, der Kontext des Histotainmentdiskurses wird somit Teil der folgenden Diskursanalyse sein. Überführt man diese vier Aspekte auf den Gegenstand der Histotainmentmusik, so ist die Annahme einer gewissen Herauslösung mittelalterlicher Musik aus ihrem historischen Kontext zu formulieren, wodurch diese für ein breiteres Publikum anknüpfbar wird. Allerdings würde die reine Herauslösung aus dem mittelalterlichen Kontext eine Musik erschaffen,

³⁹³Vgl. Jähnichen, Gisa: Hören, was kommt. sehen, was geht. Populäre Musik im Methodendiskurs. In: Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Hrsg. von Marcus S. Kleiner, Michael Rappe. Berlin 2012. S. 167–193. S. 183.

³⁹⁴Vgl. hier und im Folgenden: ebd. S. 174, 183 f.

³⁹⁵Jähnichen, Gisa: Hören, was kommt. sehen, was geht. S. 184.

3.1 Genealogie

die eine bloße und gewissermaßen tote Hülle ist, wodurch sie entgegen den Aspekten 2 und 3 alle und keinen anspricht und jeglicher Funktion entbehren muss. Eine Relokalisierung, im Falle der Histotainmentmusik eine Rückanbindung an das Mittelalter, erfolgt somit mittels einer gewissen Schematisierung, die die Anbindung an das Format Histotainment als Signal in sich trägt. Dies geschieht, so sei hier angenommen, durch die Herausbildung von Mittelaltersignalen, Stereotypen, ähnlichen Mustern und vereinfachenden Klischees, die aber die realhistorische Epoche, die mittelalterliche Kultur, zu Gunsten mittelaltertümlicher Bilder und Konstrukte überlagern. Diese Schematisierungen müssen somit ebenfalls als Parameter der Diskursanalyse eine Betrachtung finden. Was mit Jähnichens Worten hierbei nun „simpel in seiner musikalischen Struktur wirkt, ist der originelle Versuch, das vom durchschnittlichen Subjekt Nachvollziehbare zu formen“.³⁹⁶ Und dies erfordert eine historische und lokal unbelastete Kreativität sowie breitenwirksame Versatzstücke.

Der Begriff der Populärkultur bzw. der populären Musik hängt also, wie sich im Verlauf dieser Skizze des Forschungsdiskurses herausgestellt hat, von einer Reihe von Parametern ab, mit denen der Begriff speziell für den Untersuchungsgegenstand der Histotainmentmusik definiert werden kann. Die Definition des hier geltenden Popularitätsbegriffes ist eng verbunden mit der Charakterisierung des Histotainmentdiskurses bzw. der hier geltenden musikalischen Mittelalterrezeption. Die folgende Diskursanalyse setzt sich somit mit diesen Parametern auseinander und gelangt schlussendlich zu einer hier gültigen Definition des Begriffes für den Histotainmentdiskurs.

3.1.4 Fazit

Dieses erste Teilkapitel der Diskursanalyse des Histotainmentdiskurses widmete sich ausführlich der umfangreichen Genealogie des Diskurses. Es sollte gezeigt werden, dass die musiktheoretischen und philologischen Wissenschaftsdiskurse über die historisch informierte Aufführungspraxis als Vorfilter einen maßgeblichen Anteil an der Genese und Gestaltung des Histotainmentdiskurses haben. Dabei erhalten offenbar jedoch nur bestimmte Anteile Eingang in den Diskurs, von anderem wurde sich bewusst oder unbewusst abgegrenzt. Gleichzeitig verbanden sich damit Ausführungen zu den Forschungsdiskursen das „Palästinalied“ betreffend, die dem Leser gewissermaßen das Handwerkszeug für die weitere Analyse mitliefern sollen. Aus all diesen Ausführungen ergaben sich Fragen bezüglich der Charakterisierung des Histotainmentdiskurses, die

³⁹⁶ Jähnichen, Gisa: Hören, was kommt. sehen, was geht. S. 174.

sich an die folgende Diskursanalyse wie an die sich anschließende Corpusanalyse richten.

Zusammenfassend kann dazu nun festgehalten werden:

Erstens liefert die Hufnagelnotation, in der das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide notiert ist, zwar Angaben zur Tonhöhe, jedoch keine bis kaum Anhaltspunkte für die Tonlängen. Die Rhythmisierungsversuche der historisch informierten Aufführungspraxis reichen dabei von äqualistischen bis streng taktierenden 2/4-, 3/4-, 4/4- und 6/4-Realisationen. Für die Interpretationen des Histotainmentdiskurses scheint sich dabei der 4/4-Takt nahezu einheitlich durchgesetzt zu haben, was mit der Corpusanalyse zu belegen und zu begründen bleibt. Ein Anhaltspunkt für die strukturelle rhythmische Interpretation könnte in der alternierenden, vierhebigen Versmetrik liegen, wobei die Feinrhythmik jedoch durch unterschiedliche Senkungsbefüllungen gestaltet werden kann und somit flexibel inhaltliche Schwerpunkte akzentuiert werden können. In der Corpusanalyse muss hierbei der Frage nachgegangen werden, ob sich Tendenzen bei der rhythmischen und feinrhythmischen Gestaltung durch die verschiedenen Bands ausmachen lassen, ob sich diese je nach Aufführungssituation bzw. nach Stil oder Genrezugehörigkeit der Band ändern und welchen Einfluss diese Gestaltung auf den Inhalt des Liedes ausübt.

Zweitens kam entgegen der Melodieüberlieferung mit nur einer Handschrift der Text des „Palästinalieds“ in einer breiteren zeitlichen und räumlichen Streuung mit sieben Handschriften auf uns. Diese überliefern jeweils einen voneinander abweichenden Strophen- und Textbestand, was aus den Eigenheiten des mittelalterlichen Literaturbetriebs resultiert. Insgesamt lassen sich diese jedoch thematisch und hinsichtlich ihrer gemeinsamen Vorstufen auf folgende Hauptstränge eingrenzen: auf Handschrift A, in der die Rechtsstreitthematik im Mittelpunkt steht, und Handschrift B, in der der Verweis auf die „landraechtere“ und das Jüngste Gericht als zentrale Themen entfaltet werden. Im Großen und Ganzen beziehen sich die übrigen Handschriften auf eine der beiden oder beide Fassungen, während Handschrift Z demgegenüber als eine Art Sammelbecken aller überlieferten Strophen fungiert. Aus dieser Überlieferungssituation ergeben sich jedoch einige Probleme für den Editor, der entscheiden muss, nach welchen Prinzipien und für wen die Edition angelegt werden soll. Für den Interpreten stellt sich dabei vor allem die Frage, welche der Textfassungen gesungen werden soll. In der Corpusanalyse muss dabei der Frage nachgegangen werden, ob sich eine bestimmte Editions Vorlage bzw. Textfassung tendenziell durchsetzt und welcher inhaltliche Fokus hier gesetzt wird. Es stellt sich die Frage, ob je nach Aufführungssituation flexibel zwischen den verschiedenen Textfassungen gewechselt oder sich von dieser situativen Art der

3.1 Genealogie

Improvisation gelöst wird und vielmehr eine schriftkulturell geprägte Tradierung zu Tage tritt.

Die Überlieferungslage lässt dem Musiker für seinen Vortrag also vor allem hinsichtlich Textfassung und feinrhythmischer Gestaltung einige Freiheiten, wie er das „Palästinalied“ bzw. welche Variante er in seinem Vortrag zum Klingen bringen will. Darüber hinaus bleiben einige Fragen, wie die nach der instrumentalen Begleitung, dem Tempo oder der Stimme offen, da zum „Palästinalied“ keine Informationen zu seiner performativen Gestaltung mitüberliefert wurden. Die Aufführungssituation kann hierfür einige Anhaltspunkte geben, wobei das „Palästinalied“ in den volkssprachlichen und höfischen Kontext weist. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass man es zum Tanzabend vortrug, doch ist ein festlicher Anlass kompatibel mit einem für das Lied durchaus anzunehmenden freudigen Aufführungsgestus. Dabei scheint es in der *Opinio communis* zu liegen, den Gesang mit einer reinen und klaren Stimme zu artikulieren. Ob das Lied *a cappella*, dezent oder reich instrumentiert vorgetragen wird, findet in der wissenschaftlichen Diskussion jedoch keine endgültige Beantwortung. Die performative Ebene öffnet das Lied also für eine weitere Fülle an Interpretationsmöglichkeiten einerseits hinsichtlich der Interpretation durch das rezipierende Publikum, andererseits aber auch schon für die aufführungspraktische Umsetzung durch den jeweiligen Musiker im konkreten Aufführungskontext. Dabei kann sich der interpretierende Musiker als Teil des hermeneutischen Zirkels jedoch immer nur an das Lied in seiner historischen Kontextualisierung annähern, die Möglichkeiten der sinnvollen Gestaltung ausloten, nie aber die endgültige Lösung zur historischen Rekonstruktion und vollständigen Sinngebung erlangen. Die historische Authentizität kann nicht erreicht, sondern immer nur angestrebt werden, was durch die Begriffswahl „historisch informierte Aufführungspraxis“ für die wissenschaftlich-rekonstruierende Musizierpraxis ausgedrückt wird.

Diese Ensembles zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihre Interpretation nur auf Grundlage historischer Quellen erarbeiten, die Archive, mit denen sie die Freistellen der Überlieferung interpretieren, so unterschiedlich das auch geschehen mag, immer in irgendeiner Form historisch verifizierbar sein müssen. Es konnte allerdings gezeigt werden, dass der Übergang von der historischen Aufführungspraxis zum Histotainmentdiskurs vom Zentrum zur Peripherie des jeweiligen Diskurses jeweils fließend ist. So muss eine Zuordnung der Formationen bzw. ihrer Interpretationen jeweils nach ihrem vorrangigen Ziel erfolgen. Für den Histotainmentdiskurs wurde hierbei – gegenüber den wissenschaftlichen Rekonstruktionsversuchen mit dem Bestreben einer Alteritätserfahrung für den Rezipienten der historisch informierten Aufführungspraxis – das Ziel

der Anbindung an aktuelle Hörgewohnheiten und der Schaffung eines Identifikationspotentials unterstellt, was in der folgenden Diskursanalyse noch zu belegen ist. Dabei können sowohl die rekonstruierenden Ensembles einen Grad an Popularität erreichen, wie auch Bands des Histotainmentdiskurses einen hohen Grad an historischer Informiertheit aufweisen können. Zur Abgrenzung ist demnach das die Bearbeitung leitende Ziel maßgebend. Überwiegt das Identifikationsangebot die historische Informiertheit einer Interpretation, muss diese bereits dem Histotainmentdiskurs zugeordnet werden, so die vorläufige These. Eine Frage, die sich stellte, war die, ob ein hoher Aktualisierungs- und großer Popularitätsgrad einen hohen Grad an historischer Informiertheit in der Interpretation sukzessive ausschließen.

Es wurde schließlich nachgezeichnet, dass, indem sich eine Strömung auftat, in der sich die Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis von einem rein dokumentierenden Charakter lösten und sich hin bewegten zu lebendigeren und „bunten“ Interpretationen, der Weg in den Histotainmentdiskurs geebnet war. Eine Reihe von Elementen, die sich im Histotainmentdiskurs als Mittelaltersignale etablieren, wurden hier bereits angelegt. So betrifft dies sowohl Exotismen und Orientalismen, als auch bestimmte Melodiefloskeln und die vielfältige Instrumentierung der Lieder. Welche dieser Elemente als Diskurssymbole Eingang in das Regelwerk des Histotainmentdiskurses finden, bleibt mit der Corpusanalyse noch zu untersuchen.

Weiter wurde darauf eingegangen, wie der Gegenstand der Mittelaltermusik vom wissenschaftlichen Diskurs in die Populärkultur überführt wurde. Nach einer langen Zäsur kam in Deutschland seit den 1970er Jahren erstmals wieder ein nennenswertes öffentliches Geschichtsinteresse auf, das hinsichtlich populärer Mittelalterrezeptionen seinen Höhepunkt in den 1980er und 1990er Jahren fand. In Westdeutschland entwickelte als erste Band *Ougenweide* aus der Folk-Bewegung heraus ein wirkmächtiges Konzept, mittelalterliche Motive, Texte und Melodien mit folk-rockigen Elementen zu verbinden. Die Interpretationen sollten sich dabei auch von den dokumentarischen und bieder anmutenden Rekonstruktionsversuchen der historisch informierten Aufführungspraxis befreien und sich stattdessen eine lebendigere und experimentierfreudigere Zugangsweise zum Mittelalter aneignen. Die zu dieser Zeit aufkommenden Mittelaltermärkte boten für die aufkommenden Bands eine Auftrittsplattform. Im Osten Deutschlands nahm die Hinwendung zur Mittelaltermusik eher punk-rockige Züge vor dem Hintergrund des gelebten Spielmann- und Vagantentums an. Die ersten bedeutenderen und den Diskurs prägenden Interpretationen wurden hierbei von *Corvus Corax* erarbeitet. Der ambivalente Charakter heutiger populärer Mittelalterrezeptionen – mystische, melancholische Bilder gegenüber einem martialischen, archaischen und dreckigen Mittelalter – werden bereits in diesen frühen musikalischen Mittelalteradaptionen geprägt.

3.1 Genealogie

Warum gerade diese mittelaltertümliche Musik eine solch breite Wirkung entfaltete und zum Mittelalterboom beitrug, muss in der folgenden Diskursanalyse untersucht werden. Der Begriff des Populären kann dabei konkret für den Histotainmentdiskurs definiert werden.

Unter der Prämisse, dass der Histotainmentdiskurs eine populäre Mittelalterrezeptionsform darstellt, wurde vorab die These aufgestellt, dass hier weder die historische Rekonstruktion noch die Erschaffung eines eigenen Werks aus mittelalterlichen Versatzstücken im Vordergrund steht, weshalb die populäre Mittelalterrezeption auch eine eigene Rezeptionsform darstellt, sondern diese sich in ihrer Tendenz immer dem Bestreben nach Popularität unterordnen. Das Ziel dieser Form von Mittelalterrezeption ist es, Unterhaltung und emotionales Erleben zu schaffen, es geht um die Befriedigung einer Sehnsucht nach dem Anderen, um Eskapismus oder Gegenwartskritik, um Identitätsstiftung, um Bestätigung des Eigenen und um Spaß. Mit der größtmöglichen Wirkung soll eine wirksame Verbreitung erreicht und kommerzielle Bedürfnisse gestillt werden. Historische Fakten werden mit Fiktion verbunden und an die Gegenwart angebunden. Somit handelt es sich um vereinzelte mittelalterliche Adaptionen und Konstruktionen von Klischees, die zum Zwecke der Unterhaltung auf möglichst allgemeinverständliche Weise in die eigene Musik eingebunden werden.

Der Forschungsdiskurs zur Populärkultur kann unter diesem Fokus bis hierhin wie folgt zusammengefasst werden:

1. Populäre Musik basiert auf industrieller Produktion und massenmedialer, marktregulierter Distribution. Dieser vor allem mediale Aspekt muss im Rahmen der Diskursanalyse als eigener Parameter noch einmal genauer beleuchtet werden.
2. Populäre Musik spielt in einem bestimmten soziokulturellen Umfeld eine bestimmte Rolle, weshalb dieses für die Definition des Begriffes mit betrachtet werden muss. Das Mittelalter bietet in seiner musikalischen Form dem Publikum des Histotainmentdiskurses ein Identifikations- und Orientierungsangebot, es ist Projektionsfläche für Wünsche, Sehnsüchte oder Ort der Überwindung und Abgrenzung. Auch die Motivationen der rezipierenden Gesellschaft müssen im Folgenden genauer betrachtet werden. So wird nachvollziehbar, warum diese Art der Musik eine solch breite Wirkung entfalten kann.
3. Die Histotainmentmusik als populäre Mittelalterrezeption richtet sich an ein selbstgewähltes Publikum und entspricht damit den vordefinierten Erwartungen dieses Publikums, wodurch der Zusammenhalt der diskursiven Gemeinschaft

gewährleistet und anhand gewisser Strategien der Inklusion und Exklusion spürbar wird. Auch diese Strategien stellen einen eigenen Parameter in der folgenden Diskursanalyse dar.

4. Populäre Mittelaltermusik ist dann effektiv, wenn sie durch Schematisierung nicht nach Abbildung der realhistorischen Epoche des Mittelalters strebt, sondern sich an die Gegenwart anbinden lässt. Welche mittelaltertümlichen Konstruktionen und Klischees zu Mittelaltersignalen und Diskurssymbolen werden und in das Regelwerk des Histotainmentdiskurses Eingang finden, muss in der weiteren Diskursanalyse untersucht werden.

3.2 Diskursive Kontexte

Folgend steht der Kontext im Fokus, der zunächst einmal durch das Material geprägt ist, welches sich innerhalb des Diskurses sammelt, sich aber auch um diesen anlagert – zu denken ist vor allem an Zeitschriften, Onlinepräsentationen und das die Tonträger begleitende Material. Weiterhin sind die Orte, an denen sich Handlungen im Diskurs abspielen, sowie die Medien als grundlegende kontextuale Voraussetzung für die Distribution des Diskursgegenstandes von Relevanz.

3.2.1 Material

Der Gegenstand des Histotainmentdiskurses, die Histotainmentmusik, wird durch verschiedenartiges Material begleitet, das zur Konstruktion des Mittelalters im Diskurs maßgeblich beiträgt. Das Material als ein Parameter der Analyse, im Rahmen des Kontextes des Diskurses zu betrachten, ermöglicht es, Mittelaltermusik im Histotainmentdiskurs zu erlangen. Zudem prägt das Material die Art, wie die Rezipienten den Gegenstand des Mittelalters und der Mittelaltermusik innerhalb des Diskurses wahrnehmen. Weiterhin trägt das Material maßgeblich zur Gestaltung und Strukturierung des Diskurses sowie zur Archivierung und Verbreitung des Diskursgegenstandes bei. Aus diesem Grund lohnt sich ein näherer Blick auf das Material des Histotainmentdiskurses. Dieses kann, mit Fokus auf den Gegenstand der Histotainmentmusik, grob in zwei Kategorien eingeteilt werden: zum einen in solches, das über die Bands und die Musik des Diskurses berichtet, und zum anderen in jenes, das die Bands selbst über sich und

ihre Musik bereitstellen.³⁹⁷ In die erste Kategorie fallen Materialien wie Zeitschriften und Fanzines, Interviews, Videoclips, Foren, Webseiten und Wikipedia-Artikel. Diese Kategorie ist äußerst vielfältig, die Produkte stehen meist in enger Verbindung mit anderen Themenkomplexen des Histotainmentdiskurses. Ein Anspruch auf eine vollständig umfassende Betrachtung aller hier vorkommenden Ausprägungen kann und soll auch gar nicht geleistet werden, vielmehr zeigt schon ein exemplarischer Blick auf das verbreitetere und somit einflussreichere Material die Tendenzen der Merkmale und Wirkung an. Die zweite Kategorie wird hauptsächlich durch die Webseiten der Bands, ihre eigenen Videoclips, Merchandisingprodukte sowie Plattencover und Texthefte bzw. Booklets gebildet. Dieses Material hat in der Regel einen viel engeren und begrenzteren Fokus, da es sich direkt auf die Band und ihre Musik bezieht. Es ist jedoch zu beachten, dass in der Praxis beide Kategorien nicht ganz so klar voneinander abzugrenzen sind, da beispielsweise in den Zeitschriftenartikeln die Bands durch Zitate und Interviews, aber mitunter auch als Autoren des gesamten Artikels durchaus selbst zu Wort kommen. Die Unterscheidung „von Bands“ und „über Bands“ ist somit manchmal nicht so klar zu treffen. Insgesamt ist es dem Material jedoch eigen, und das ist der relevantere Aspekt, dass hier über den diskursiven Gegenstand durch die Diskursteilnehmer selbst gesprochen wird: Ob Akteure oder nur rezipierendes Publikum – der Gegenstand des Mittelalters bzw. der Histotainmentmusik wird somit aus der Innenperspektive entfaltet, diskutiert und auf diese Weise mitgestaltet.

Im Folgenden sollen die einzelnen Materialarten hinsichtlich ihrer Beschaffenheit und Funktion beschrieben werden. So kann dann in der Zusammenschau eine Aussage zu den grundsätzlicheren Merkmalen und Funktionen des Materials getroffen werden.

³⁹⁷Hierzu ist darauf hinzuweisen, dass im Folgenden das Material des Diskurses, welches thematisch über den Gegenstand der Histotainmentmusik hinausgeht, allenfalls vereinzelt anklingen kann, aber nicht mehr mit in den Fokus genommen wird, obgleich die Abgrenzung mitunter schwer zu vollziehen ist. Dies wird an späterer Stelle der Diskursanalyse in einem eigenen Kapitel ausführlicher thematisiert. Weiterhin gilt es zu beachten, dass in diesem Abschnitt keine Betrachtung vornehmlich marktwirtschaftlicher und ökonomischer Interessen erfolgen wird, sondern sich das Interesse auf das den Diskurs begleitende Material richtet, welches Einfluss auf die Gestaltung des Diskurses sowie auf die Konstruktion von Mittelalter und Mittelaltermusik hat. In diesem Sinne kann und soll auch keine Medienanalyse durchgeführt werden. Die Aufschlüsselung des Corpus mit verschiedenen Parametern erfolgt im anschließenden Kapitel ausschließlich anhand der Texte und Melodien der „Palästinalied“-Interpretationen, wobei das die Interpretation begleitende Material wie Videoclips, Albencover, Booklets und Webseiten, die hier schon für den Diskurs insgesamt besprochen werden, ebenfalls lediglich am Rande mit betrachtet werden. Die Durchführung einer genauen Analyse allen den Diskurs begleitenden medialen Materials würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist für den Zweck der Beurteilung, wie es den Diskurs zur Histotainmentmusik mitprägt und den Diskursgegenstand Histotainmentmusik mit konstruiert, auch gar nicht zwingend erforderlich.

Zeitschriften

Als einschlägige Zeitschriften des Diskurses ist zunächst die „Zillo Medieval – Magazin für Mittelalter und Musik“ zu nennen, in der sich immer ein Abschnitt explizit der Histotainmentmusik zuwendet und der stets eine CD beiliegt, auf der Titel von verschiedenen Bands und Alben versammelt sind. Hierbei versammelt sich je nach Leitthema der Ausgabe eine Reihe von Artikeln, die verschiedene Bereiche des Mittelalters thematisieren. Diese werden immer wieder durch Seiten unterbrochen, auf denen sich Anzeigen und Bewerbungen verschiedenster Art finden. Diese können ein aktuelles Album einer Band der Szene betreffen, ein neu erschienenes Buch – wobei es sich um populärwissenschaftliche Sachbücher ebenso handeln kann wie um Fantasy- oder historische Romane –, Veranstaltungshinweise, Computerspiele, Merchandising- oder Dekoartikel, LARP- und Reenactment-Produkte, Filme oder TV-Serien. Die thematische Anbindung an Mittelalter und Fantasy ist dabei vordergründig, aber nicht ausschließlich darauf beschränkt. An die Artikel zu verschiedenen Aspekten der mittelalterlichen Epoche reihen sich dann solche, die Bands, Konzerte und neue Alben porträtieren. Auch an diesen lässt sich zwar ein vordergründiges Interesse an Bands der Histotainmentmusik feststellen, jedoch zeigt sich die eher diffuse Begrenzung des Diskurses durch ebenfalls in den Fokus rückende Bands aus dem Neo-Folk, Metal, Elektro, Dark-Wave etc. Weiterhin gibt es Berichte über Veranstaltungen und Jubiläen sowie einen Kalender, in dem Konzerttermine verschiedener Bands aufgelistet sind. Es finden sich zudem stets unter der Sparte „Musik und Bücher“ die Neuerscheinungen mit kurzen Besprechungen, einem Autorenportrait sowie noch einmal gesondert die Sparten „Rollenspiel“, „Spiele zu Brette“, „Pixelzauber“ (Achtung: Marktsprech!), „Videospiel“, „Mobile Spiele“ und „Bewegte Bilder“, wobei diese offenbar nicht nur als Werbeanzeige, sondern auch zum Zwecke der Neuheiteninformation aufgemacht wurden. Diesen News folgen ein Veranstaltungskalender, (Mittelaltermärkte, Spektakel, Stadtfeste u.Ä. betreffend) sowie Bauanleitungen für Instrumente oder Reenactment-Ausstattungsgegenstände, Schnittmuster sowie eine Sammlung mittelalterlicher Rezepte und schließlich noch eine „Märe“ und ein Cartoon. Hervorzuheben ist schließlich das von Ausgabe zu Ausgabe fortgeführte Liederhandbuch, in dem Markus van Langen, selbst mit seiner Band *Des Teufels Lockvögel* Teil des Diskurses, seine Interpretationen mittelalterlicher Lieder in moderner Notation und mit Übersetzung der Texte vorstellt. Dies versteht sich als Angebot für alle, die sich selbst im Praktizieren von mittelalterlicher Musik üben wollen, wobei hier angenommen werden kann, dass sich dieses Angebot vor allem an Anfänger und Amateure richtet.

Diese am Beispiel der „Zillo Medieval“ einmal genauer ausgeführte Betrachtung zu Themen, Aufbau und Inhalt lässt sich, unter Verlagerung der jeweiligen thematischen

Schwerpunktsetzung bzw. mit einer gewissen inhaltlichen Eingrenzung oder Erweiterung, auch auf die anderen Zeitschriften des Diskurses übertragen: Ausschließlich eine Musikzeitschrift ist hierbei die „Sonic Seducer“, die sich allerdings den Genres Goth, Rock, Dark Wave, Electro, also vor allem der alternativen Musikszene insgesamt zuwendet, in die einige Bands des Histotainmentdiskurses einbezogen und somit mitunter porträtiert werden – der fließende Übergang zu anderen Diskursen wird hier wieder einmal deutlich und noch einmal an gegebener Stelle diskutiert werden. Herauszuheben ist dabei, dass diese Zeitschrift mehrere Sondereditionen zur „Mittelaltermusik“ herausgebracht hat, was eine engere Anbindung an die Histotainmentmusik darstellt.

Schließlich sind noch die „Karfunkel – Zeitschrift für erlebbare Geschichte“, die „Miroque – Lebendige Geschichte“ und die „Pax et gaudium“ zu nennen, die sich alle dem Histotainmentdiskurs insgesamt zuwenden, jedoch häufig vereinzelt Bands porträtieren, neue Alben oder Konzerttours vorstellen, auf musikalische Themen eingehen oder sogar ganze Musiksondereditionen herausgeben. Zeitschriften, die von den Bands selbst herausgegeben werden bzw. sich nur auf eine einzige Band beziehen, somit also in die zweite Kategorie fallen würden, sind hier hingegen nicht bekannt.

In diesen einschlägigen Zeitschriften des Diskurses, ebenfalls aber auch in populärwissenschaftlichen Magazinen zu allgemein historischen Thematiken, wie „Spiegel Geschichte“³⁹⁸ oder der „P.M. History“,³⁹⁹ haben außerdem der Aspekt der mittelalterlichen Musik als solche sowie die Rekonstruktionsversuche der historisch informierten Aufführungspraxis einen Anteil. In diesen kommen häufig Musikwissenschaftler, Produzenten und Mitglieder der forschenden Ensembles in Interviews oder eigenen Beiträgen selbst zu Wort.

In den Zeitschriften, die sich der Mittelaltermusik zuwenden, geben die Artikel neben der Vorstellung bestimmter historisch informierter Ensembles und der Befragung nach ihrer Arbeitsweise – dies ist wohl vor allem als Referenzangabe einer historisch-rekonstruierenden Expertise und als Autoritätsbezug zu verstehen – häufig einen Überblick über die Geschichte der mittelalterlichen Musik von der Gregorianik bzw. den frühen weltlichen Heldenliedern über den höfischen Minnesang bzw. die Musik der Troubadoure und Trouvères bis hin zum Meistersang. Besonders herausgehoben wird immer wieder die Problematik, dass es nicht eine einzige Mittelaltermusik gibt, diese durch den Usus des mündlichen Vortrags geprägt, das Instrumentarium sowie die Notationen

³⁹⁸Bspw: Der Spiegel Geschichte: Die Menschen im Mittelalter. Herrscher, Ketzer, Minnesänger. Hamburg 1/2015.

³⁹⁹Bspw: P.M. History Special. Nr. 6. Die Welt des Mittelalters. München 1/2013.

anders und die Quellenlage lückenhaft ist. Auch werden häufig Beiträge zu keltischen, orientalischen oder nordischen Einflüssen ergänzt sowie auf die Musik der Renaissance und des Barock verwiesen. Hervorzuheben ist hierbei, dass Walther von der Vogelweide häufig als bedeutende Person mittelalterlicher Dichtung erscheint und als Markierung des Übergangs von Dichtungen der Hohen Minne zu solchen der Niederen Minne, die hier in aller Regel noch unterschieden werden, fungiert. Beiträge direkt zur historisch informierten Aufführungspraxis, in denen die forschende Tätigkeit der historisch informierten Ensembles oft in Bezug gesetzt wird zum Treiben der populären Spielleute, bieten hierbei besonders die „Pax et Gaudium“⁴⁰⁰ von 2007 und „Spiegel Geschichte“, Nr. 1/2015.⁴⁰¹

Allerdings bleibt zu vermerken, dass ein hervorstechendes Charakteristikum all dieser Zeitschriften darin besteht, dass auf wenig Platz der präsentierte Gegenstand knapp und vereinfacht dargestellt werden muss, wodurch es naturgemäß zu Verfälschungen eines so komplexen Themas wie der Musikkultur des Mittelalters kommt. Ein weiteres Manko stellt trotz vereinzelter Angabe von Literaturtipps das konsequente Fehlen von Quellenangaben dar, wodurch sich letztlich dieses Material klar von Fachzeitschriften unterscheiden lässt.

An diesem Material zeigt sich jedoch, dass der Histotainmentdiskurs sowohl die rekonstruierenden Bemühungen der historisch informierten Aufführungspraxis zur Kenntnis nimmt bzw. sogar als Autorität für Mittelaltermusik respektiert wie auch einzelne Mitglieder dieser Alten Musik auf den Histotainmentdiskurs einen informierenden Einfluss ausüben und auf Grund des gemeinsamen Gegenstandes der Mittelaltermusik zum Teil auf die gleichen Medien zurückgreifen. Die Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis scheinen dabei allerdings weniger Eingang in den Diskurs, sondern vielmehr umfunktionalisiert, die postulierten Freistellen der Überlieferung als eine Art produktiver Freifahrtschein für kreative Umsetzungen begriffen zu werden. Zu denken ist dabei beispielsweise an die Frage nach der Instrumentalisierung und die These vom Gebrauch orientalischer Elemente, die als Exotismen zum Zwecke der Verfremdung aus dem Histotainmentdiskurs nicht mehr wegzudenken sind.⁴⁰²

⁴⁰⁰ ISSN 53727

⁴⁰¹Es wird an dieser Stelle angemerkt, dass der Einblick in die Zeitschriften des Diskurses eher schlaglichtartig und nur innerhalb eines gewissen Zeitrahmens getätigt wurde, ein Anspruch auf Vollständigkeit somit also keinesfalls formuliert werden soll.

⁴⁰²Siehe dazu im Anhang unter Punkt 7 den Onlinefragebogen, Frage Nr. 9a, insbesondere die Antworten von *Heimataerde* und Stefan Wulff für *Ougenweide* sowie Frage Nr. 10, insbesondere die Antworten der *Streuner*, *Heimataerdes* und Stefan Wulffs.

So ist es auch auffällig, dass sich diese häufig überregionalen Themen und Stoffen wie keltischer oder nordischer Mythologie oder orientalischer Musik, Instrumenten oder auch Personen zuwenden. Dabei ist gleichsam eine zeitliche Ausdehnung dieser Mittelalterzeitschriften zu konstatieren, die vom alten Ägypten, der Antike und den frühen Germanen bis in die Renaissance und Frühe Neuzeit reicht. Das Mittelalter als historische Epoche bildet somit zwar den Schwerpunkt dieses Materials, doch ebenso wie die Ausweitung in den Fantasy-Bereich werden die Grenzen hier zeitlich und räumlich ausgeweitet.

Wird nach der Funktion dieser Zeitschriften gefragt, lassen sich die Aspekte der Information und populärwissenschaftlichen Geschichtsdarstellung in Verbindung mit Unterhaltung, emotionalem Erleben und der Anbindung an die aktuelle Gesellschaft hervorheben. Dies stellt sich als zentrales Merkmal des Histotainmentdiskurses dar. Der Anspruch der Artikel besteht darin, das Thema möglichst ansprechend, unter Hinzunahme vieler Bilder und Schmuckelemente, aufzuarbeiten, sodass der geschichtsinteressierte Leser sich mühelos und relativ schnell (im Gegensatz zu wissenschaftlichen Aufsätzen und Artikeln sind die Beiträge in diesen Zeitschriften selten länger als ein bis fünf Seiten) über ein bestimmtes Thema informieren kann. Zudem berichtet die Zeitschrift über Neuigkeiten und Neuheiten im Diskurs, bietet dem Publikum die Möglichkeit, sich mit allen möglichen Produkten der diskurseigenen Subszenen auszustatten sowie selbst im Diskurs aktiv zu werden; dies indem sich Do-it-yourself-Anleitungen für die verschiedensten Bereiche finden lassen, mit denen der Szenegänger sich auf eine der vielen ausgeschriebenen Veranstaltungen begeben kann. Insgesamt lässt sich hieran eine Verknüpfung mit einem äußerst ausgearbeiteten Industriezweig erkennen, indem Werbeanzeigen für Onlineshops und die aus der Zusammenarbeit mit Agenturen, Plattenfirmen und Veranstaltern gespeisten News einen nicht geringen Anteil dieser Zeitschriften ausmachen. Weniger eine historische Rekonstruktion, wie es noch im Forschungsdiskurs zur Alten Musik der Fall ist, stehen hier also vielmehr der Zweck der emotionalen Erfahrung, kommerzielle Zielsetzungen und touristisches Vergnügen im Vordergrund, wodurch der Verkaufsgegenstand Mittelalter geprägt und überformt wird.

Webseiten, Onlineshops und Foren

Im digitalen Zeitalter ist es nicht verwunderlich, dass sich der Histotainmentdiskurs auch im World Wide Web etabliert hat. Hier ist hinsichtlich der genannten Kategorisierung zu beobachten, dass sich, in Hinblick auf die Histotainmentmusik, die Internet-

präsenzen der Bands von denen über die Bands bzw. zum Histotainmentdiskurs insgesamt unterscheiden lassen. Die Webseiten der Bands⁴⁰³ beinhalten hierbei in der Regel eine ganze Reihe visueller Eindrücke von den Bandmitgliedern und ihren Konzerten. Des Weiteren gibt es in der Regel eine Sparte zur Bandgeschichte, eine zur Diskographie und eine Sparte „Aktuelles“, wo das neueste Album sowie aktuelle Tourdaten beworben werden. In der Regel findet sich außerdem ein Link zum Ticketverkauf sowie zu einem Onlineshop, wo die Tonträger und Merchandisingprodukte der Band vertrieben werden. Diese Präsenzen dienen in erster Linie dazu, die Band bekannt zu machen und ihren Stellenwert innerhalb des Diskurses sowie ihren Einfluss auf diesen hervorzuheben. Dem Rezipienten wird damit die Möglichkeit gegeben, sich über die Band und ihre Musik zu informieren. Außerdem werden aktuelle Konzerte und Tonträger beworben und dem Erwerbs- und Besuchswilligen leicht zugänglich gemacht, da dies häufig

Das Mittelalter wird auf diesen Seiten, je nach Ausrichtung der Band, mehr und mehr zurückgedrängt und steckt häufig nur noch durch die Zuschreibung der Band zum Histotainmentdiskurs (von der Band selbst oder von außen) inhärent im Detail. Vielmehr gehen viele Bands dazu über, den Style ihres aktuellen Albums nach außen zu tragen. Bei *Saltatio Mortis* beispielsweise erfolgt die Gestaltung der Webseite im Zusammenhang mit dem zu diesem Zeitpunkt aktuellen Album „Zirkus Zeitgeist“ im Stile von Cabaret oder eben Zirkus, die Bandmitglieder werden als Harlekins und Clowns gezeigt.⁴⁰⁴ Mit dem Mittelalter hat dies auf den ersten Blick nichts mehr zu tun. Auch *In Extremo* erscheinen im Zusammenhang mit ihrem Album „Quid pro Quo“, aber auch

⁴⁰³ Vgl. hierzu bspw.: <http://www.corvuscorax.de/cc/home/news/> [letzter Zugriff: 03.02.2016], <http://www.saltatio-mortis.com/> [letzter Zugriff: 03.02.2016], <http://www.inextremo.de/home/> [letzter Zugriff: 03.02.2016]. Beispiele dieser Kategorie aus anderen Bereichen des Histotainmentdiskurses sind beispielsweise die Webseiten verschiedener Veranstalter, die ihre Events bewerben, sowie die Präsentationen von Akteuren, Händlern oder Darstellern, die vor allem dazu dienen soll, sich bekannt zu machen, sich bei Events einzuwerben und Engagements zu ergattern. Die Ausrichtung dieser Webseiten zielt in der Regel auf Events und Mittelalterfeste des Diskurses ab und soll vor allem das Können der jeweiligen Akteure präsentieren und Referenzen bisheriger Engagements und des eigenen Repertoires aufzeigen. Der Grad zwischen Webseiten von Akteuren und v.a. von Veranstaltern im Histotainmentdiskurs zu den Webseiten mit Bildungsinteresse eines jeden Burgvereins u.Ä., die auf kleinere Ausstellungen, Veranstaltungen etc. aber enen explizit mit Charakter von öffentlichen Geschichtsdarstellungen hinweisen, ist hierbei fließend.

Siehe hierzu bspw.: <http://www.kzk.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016], <http://www.ritterturnier.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016], <http://www.klopffechter.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016], <http://www.ordensburg-liebstedt.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

⁴⁰⁴ Vgl. <http://www.saltatio-mortis.com/band/> [letzter Zugriff: 05.02.2016].

schon seit dem vorherigen Album „Kunstraub“ eher im neo-folkigen, als mittelalterlichen Gewand, die Webseite ist schlicht, durch einen leinenstoffartigen Hintergrund und Holzrahmung gestaltet.⁴⁰⁵ Diese Liste ließe sich noch weiter ausführen, doch gibt es demgegenüber auch Bands, die ihre Anbindung an das Mittelalter deutlicher zeigen. So tragen die Mitglieder von *Elster Silberflug* beispielsweise auf den Bildern ihrer Webseite Gewandung, die Webseite selbst wirkt schmucklos, zeigt aber den Bandnamen auf einer Art Pergamentbanner,⁴⁰⁶ und auch Van Langen präsentiert sich auf seiner Webseite als „schillernder Vagant“ in Gewandung, die Webseite selbst wird mit floralen Schmuckornamenten, die an die frühen Handschriftenillustrationen erinnern, dargestellt.⁴⁰⁷

Hier ist zu vermuten, dass die aktuelle stilistische Ausrichtung der Musik wie die vornehmlichen Aufführungsorte, ob in Konzerthallen oder auf Mittelalterfesten, maßgeblich dazu beitragen, wie sich die Bands bzw. die Künstler auf ihren Webseiten präsentieren. Das Mittelalter wird hierbei also mehr oder weniger herausgestellt – mal fungiert es explizit als Verkaufsetiket, mal steckt es nur inhärent im Detail, beispielsweise durch die abgebildeten historisierenden Instrumente, die von der Bands benutzt werden, oder in einzelnen aufgeführten Songtiteln. Im letzten Fall ist zu vermuten, dass die Band sich ihrer Zuschreibung in den Histotainmentdiskurs so bewusst ist, dass sie dies nicht mehr extra betonen muss, zum anderen ist jedoch auch eine zunehmende Ablösung von der vielleicht als einschränkend empfundenen Ausrichtung auf mittelalterliche Liedkunst vorstellbar.

Nach dieser ersten Beobachtung ergibt sich die Frage, ob sich die bekannteren, kommerziell erfolgreicher Bands, die den Diskurs mitbegründet und in seiner ersten Hochzeit mitgeprägt haben – anzusetzen ist diese für den Zeitraum ca. vom Ende der 1980er über die 1990er bis Anfang der 2000er Jahre – nun mehr und mehr vom Mittelalter lösen bzw. dasselbe als bloßes Label ausweiten. Demgegenüber scheinen die neu aufkommenden Bands vor allem Mittelalterfeste als Plattform zu nutzen, wodurch sie jedoch enger an das mittelaltertümliche Schema gebunden sind. Auf der anderen Seite scheint eine ganze Reihe der älteren Bands in den 1990er Jahren verhaftet zu sein (nicht zuletzt mit ihrem Webdesign – siehe beispielsweise *Elster Silberflug*), und sie verstehen sich nach wie vor als Spiel Männer, Minne- und Bänkelsänger, die in entsprechenden Kontexten, mit entsprechender Aufmachung performen, damit heute aber häufig eher in die Peripherie des Diskurses rücken. Diese Tendenzen und Hypothesen müssen

⁴⁰⁵Vgl. <http://www.inextremo.de/gallery/kunstraub-2013--4-43--.html> [letzter Zugriff: 05.02.2016].

⁴⁰⁶Vgl. <http://www.elster-silberflug.de/band.html> [letzter Zugriff: 05.02.2016].

⁴⁰⁷Vgl. <http://van-langen.de/home> [letzter Zugriff: 05.02.2016].

an entsprechender Stelle im Rahmen der Diskursanalyse noch einmal aufgegriffen und weiterverfolgt werden.

In die erste Kategorie, also zum Material über die Bands bzw. das Mittelalter, mittelalterliche Musik und den Histotainmentdiskurs insgesamt betreffend, zählen Internetpräsentationen wie Onlineshops, Foren und Infoportale bzw. Wikipedia-Artikel sowie Veranstaltungsw Webseiten. Onlineshops übernehmen dabei die Funktion des kommerziellen Vertriebs von Produkten aller Art, die in irgendeiner Form mit dem Histotainmentdiskurs verbunden sind. Diese reichen v über Schmuck, Dekoartikel und Gewandung bis hin zu nur im weitesten Sinne mit dem Histotainmentdiskurs verbundenen Kleidungsstilen. Aber auch LARP- und Reenactment-Gegenstände im Allgemeinen sowie Instrumente oder Schmiedeerzeugnisse im Besonderen werden hier vermarktet. Auffällig ist hierbei, dass je nach Zielpublikum und Anspruch des Herstellers auf das Mittelalter entweder als historische Epoche referiert wird, nach dessen Vorbild sich die Erzeugnisse so weit wie möglich richten sollen,⁴⁰⁸ oder das Mittelalter nur ein Verkaufslabel darstellt, unter dem beliebig Produkte des Historismus- und Fantasy-Bereichs angeboten werden können⁴⁰⁹. Die Gestaltung dieser beiden Arten von Webseiten unterscheidet sich dementsprechend auch auf den ersten Blick: Erstere sind eher dezent gestaltet, mittelalterlich anmutende Schmuckelemente stehen im Hintergrund, die Produkte sollen hier vielmehr durch ihre Qualität überzeugen. Bei den Webseiten der anderen Art wird vielmehr mit Stereotypen und Klischees gearbeitet, auf Anhieb soll beim Käufer offensichtlich das Schema „Mittelalter“ wachgerufen werden. Die Gestaltung der Seiten ist demnach mit den Worten „bunt“ und „überfüllt“ zu beschreiben, Aktionen und Schnäppchen setzen die „Must Haves“ der jeweiligen Szene ins Rampenlicht – alles zu dem Zweck, möglichst effektiv die Produkte an den Käufer zu bringen. Während sich die Webseiten mit einem höheren Anspruch an die Qualität ihrer Produkte dabei auf eine einzige Sparte, beispielsweise entweder nur auf Gewandung, nur Musikinstrumente oder nur Rüstzeug beschränken, bedienen die Webseiten der anderen Art in der Regel sämtliche Bereiche des Histotainment-diskurses in all seinen Ausdifferenzierungen, vom Reenactment über das LARP bis hin zum Faschingskostüm.

Die Foren und Infoportale stehen dazu im Kontrast, da hier in der Regel kein kommerzielles Ziel, sondern das Interesse am Mittelalter bzw. am Histotainmentdiskurs im

⁴⁰⁸ Vgl. bspw.: <http://www.matuls.pl/index.php?IDP=0&Lng=de> [letzter Zugriff: 08.02.2016], <http://www.armorymarek.com/de> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

⁴⁰⁹ Vgl. bspw.: <http://www.ritterladen.de/> [letzter Zugriff: 08.02.2016], <http://www.mittelalterkram.de/?gclid=CJuC6Ma728oCFYMIwwoda-wLXQ> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Vordergrund steht. Diese Webseiten sollen vornehmlich allen Interessierten, Szenemitgliedern, Diskursteilnehmern, dem aktiven wie passiven Publikum eine Plattform bieten, auf der man sich über den Diskursgegenstand informieren und austauschen kann. Diese Foren fungieren hierbei als eine Art Onlinetreffpunkte, erstellt von den jeweiligen Szenemitgliedern für Szenemitglieder, selbsternannte „Kenner“ reflektieren hier über Veranstaltungen, bekannte Akteure, Tendenzen, kommerzielle wie Do-it-yourself-Produkte, die Erfahreneren geben Tipps an Anfänger weiter bzw. haben diese die Möglichkeit, Fragen zu posten.⁴¹⁰ Dabei finden sich viele Überschneidungen zu Themen und Angeboten der einschlägigen Zeitschriften, allerdings ohne das kommerzielle Drumherum. Zu beobachten ist hierbei häufig, dass diese Foren von langjährigen Szenegängern erstellt und moderiert werden und sich eine Art Elite an Erfahrenen herausbildet, die eine gewisse Professionalisierung aufweist, in denen die Haltung jedoch auch schnell in eine als „A-Päpste“⁴¹¹ verschriene Gruppe von „Besserwissern“ umschlagen kann. Anders als die Onlineshops, die auf internationaler Ebene betrieben werden können, bleiben diese Foren in der Regel auf Länderebene beschränkt, die vorherrschende Sprache bei den in Deutschland betriebenen Foren ist in der Regel somit auch deutsch. Die Foren können sich hierbei einem bestimmten thematischen Schwerpunkt zuwenden, wie beispielsweise congruo.de ein Treffpunkt für Darsteller und Akteure im Bereich „Mittelalter, LARP und Fantasy“ ist,⁴¹² oder innerhalb des weitgestreuten Histotainmentdiskurses thematisch offen sein für jeden „Thread“, den ein Teilnehmer starten möchte.⁴¹³ Die Gestaltung der Foren ist hierbei mehr oder weniger anspruchslos, häufig etwas „altbacken“ und erkennbar von Amateurwebdesignern als

⁴¹⁰Hier wird darauf verwiesen, dass später der Szenebegriff für den Histotainmentdiskurs reflektiert werden muss. Zunächst sei mit Blick auf die Foren als Szenetreffpunkte schon einmal weiterführend auf die Untersuchung Axel Schmidts und Klaus Neumann-Brauns verwiesen, deren Betrachtung der Gothic-Szene viele Anhaltspunkte für eine Übertragung des Szenebegriffs auf die diskursive Gemeinschaft zum Gegenstand der Histotainmentmusik bietet: *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz*. Hrsg. von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun. Wiesbaden 2004. Siehe hier insbesondere S. 188.

⁴¹¹Dies ist die Bezeichnung für jene Teilnehmer, die in ihren Kommentaren konsequent auf mangelnde historische Authentizität hinweisen, was zumeist als penetrant sowie „am Thema vorbei“ empfunden wird, zumal sich auch bei den Mitgliedern des Histotainmentdiskurses die selbstreflexive Erkenntnis mehr und mehr durchsetzt, dass eine solche Authentizität nicht erreicht werden kann bzw. das oft auch gar nicht das Ziel ist.

⁴¹²Vgl. <http://www.congruo.de/> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

⁴¹³Vgl. <http://www.mittelalter-server.de/Mittelalter-Forum> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Hobbyprojekt erstellt.⁴¹⁴ Namensgebung und eingestreute Schmuckelemente geben auf den ersten Blick Hinweise auf die thematische Ausrichtung der Foren.

Gesondert aufzufassen sind nun die Infoportale des Diskurses. Zwar haben auch die Foren häufig das Anliegen, Diskursmitglieder über Themen und Geschehen in und um den Histotainmentdiskurs zu informieren, doch geschieht dies hier in einer Art, dass grundsätzlich jedes Mitglied des Forums zu jedem Thema Inhalte posten kann. In erster Linie fungieren sie als Treffpunkt und Austauschplattform. Demgegenüber haben Infoportale zuerst und vor allem das Ziel der Information über das gewählte Thema, meist kann hier auch nicht jeder unüberprüft und unorganisiert Inhalte ergänzen, sondern muss dafür, sofern vorhanden, die eigens dafür angelegte Sparte „Forum“ nutzen, die wieder denselben Regeln wie bei den oben beschriebenen Foren folgt. Dies hat zur Folge, dass diese Portale wesentlich professionalisierter in Inhalten und Gestaltung (freilich in verschiedenen Abstufungen) wirken. Dabei bleibt allerdings zu bemerken, dass auch hier in der Regel keine wissenschaftlichen Ansprüche formuliert oder verfolgt werden, selbst wenn sich vereinzelte Verweise auf die Forschung finden oder eine Ausrichtung auf die historisch informierte Aufführungspraxis deutlich zu Tage tritt, wie beispielsweise bei Minnesang.com.⁴¹⁵ Vielmehr verstehen sich diese Seiten häufig als Angebot an Interessierte, erstellt durch aktive Szenemitglieder mit einiger Erfahrung bzw. durch Akteure des Diskurses, aber auch durch Agenturen im Histotainmentdiskurs, bei denen dann wiederum eine Bewerbung von Veranstaltungen und Produkten deutlich wird.⁴¹⁶ Dabei ist neben der Information je nach thematischer Schwerpunktsetzung – es gibt einige Portale ausschließlich zum Thema Mittelaltermusik⁴¹⁷ – eine Besonderheit dieser Portale, dem interessierten Publikum, hier insbesondere den Amateurgruppen, Material bereitzustellen und den Start in die mittelaltertümliche Musizierpraxis zu erleichtern. So finden sich auf den Portalen spielleut.de und mittelaltermu-

⁴¹⁴Das Forum <http://www.dunkle-burg.de/> [letzter Zugriff: 08.02.2016] bietet ein Beispiel für eine etwas modernere Gestaltung und spricht in Übersichtlichkeit und Design dem Gründer eine bessere Expertise zu, auch wenn das Forum anscheinend seit 2014 inaktiv ist. Demgegenüber beschränkt sich bspw. <http://www.melbar.de/Forum/thema.php?such=Mittelalter> [letzter Zugriff: 08.02.2016] auf das absolut Notwendigste in puncto Webdesign, indem hier vor einem schlichten Hintergrund die „Threads“ untereinander weggelistet werden und keinerlei bildliche Anhaltspunkte auf das Thema des Forums verweisen.

⁴¹⁵Vgl. <http://www.minnesang.com/> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

⁴¹⁶ Vgl. <http://www.mittelalter-abc.de/startseite/> [letzter Zugriff: 09.02.2016] oder: <http://www.marktkalendarium.de/index.php> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

⁴¹⁷Vgl. <http://www.spielleut.de/inst.htm> [letzter Zugriff: 08.02.2016] oder: <http://www.mittelaltermusik.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

sik.de beispielsweise ganze Sammelsurien von Handschriftenabbildungen und Faksimiles, Texteditionen und Übersetzungen mittelalterlicher Lieder, moderne Notierungen der Melodien, bis hin zu mediävistischen und musik-wissenschaftlichen Seminarmaterialien. Darüber hinaus werden Klangbeispiele von Interpretationen anderer Bands sowie Links für den Erwerb von Instrumenten und anderer erforderlicher Ausstattung zur Verfügung gestellt. Es liegt nahe, dass diese Maßnahmen den Anfängern den Einstieg in die Histotainmentmusik erleichtern sollen. Dies dürfte daraus resultieren, dass lange Zeit diese Art der Musizierpraxis nicht standardmäßig in der Musikschule erlernt werden konnte, sondern das notwendige Wissen nach dem Prinzip Learning by Doing autodidaktisch und durch Abschauen erworben werden musste. Somit verwundert es nicht, wenn die erfahreneren Bands sowie Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis ihr Wissen frei zugänglich zur Verfügung stellen, vielleicht in der Hoffnung, die Qualität zukünftiger Histotainmentmusiker zu sichern oder zu verbessern. Dass sich nämlich zumindest bei manchen der etablierteren Bands hinsichtlich der Flut an Amateurgruppen eine gewisse Resignation breitmacht, verdeutlicht das folgende Zitat der Formation *Furunkulus*, die auf die Frage nach den Tendenzen des Histotainmentdiskurses antwortet:

Es werden immer mehr Mittelalterbands, wobei aber oft die Qualität leidet. Wir sind zum Üben in den Keller gegangen und nicht auf den Mittelaltermarkt!⁴¹⁸

Wissenschaftliche Standards werden damit zwar nicht erreicht, doch zeitigt dieser Versuch der Materialaufbereitung ein gewisses Maß der Selbstreflexion hinsichtlich des eigenen Anspruchs bzw. ein Bestreben danach, sich mit dem Thema Mittelalter mehr oder minder differenziert auseinanderzusetzen und dieses nicht zwingend als bloßes Label mit beliebigen Konstruktionen zu befüllen. Darüber hinaus kann der Material- und Informationsaufbereitung das Bemühen unterstellt werden, zu verhindern, dass Einsteiger in den Diskurs zu bloßen Nachahmern werden. Indem ihnen der Einstieg erleichtert wird, werden sie motiviert, sich auch selbst mit den Quellen und den Besonderheiten der mittelalterlichen Musik zu beschäftigen.

⁴¹⁸Siehe hierzu Frage 23 der Onlinebandbefragung unter Punkt 7.

Noch einmal eine gesonderte Position nehmen bei diesen Infoportalen die Artikel Wikipedias ein. Hier finden sich Artikel zur „Mittelalter-Szene“,⁴¹⁹ „Musik der Mittelalter-Szene“⁴²⁰ und die Kategorie „Mittelalter-Rockband“⁴²¹, in denen es wiederum Verlinkungen zu weiteren Schlagwörtern und Akteuren gibt. Aufgrund des Corporate Design wird auf jegliches mittelaltertümliche Design in der Webseitenaufmachung verzichtet, die bloße Information steht hier im Vordergrund. Gegenüber den Infoportalen kann hier, wie bei Foren auch, jeder einen Artikel verfassen und veröffentlichen. Dies ist zunächst also kein Garant für eine hohe Qualität und die Richtigkeit der Inhalte, eher im Gegenteil, da es für den Autoren zunächst keine Hürde zu überwinden gibt. Allerdings gibt es eine Reihe von Strategien, um das Niveau der Artikel zu verbessern: Erstens ist Wikipedia das wohl etablierteste frei zugängliche Infoportal des World Wide Web, sodass die Chance hoch ist, dass sich hier eine große Anzahl an Autoren zu einem Thema zusammenfindet. Denn hier kann jeder einen bestehenden Artikel bearbeiten, alle Bearbeitungen werden durch einen Link „Versions-geschichte“ sichtbar gemacht und können somit nachvollzogen werden. Zusätzlich gibt es zu jedem Artikel die Option der „Diskussion“, unter der strittige Fakten oder Ansichten offen von verschiedenen Diskutanten beleuchtet werden. Finden sich darüber hinaus nicht genug Belege in einem Artikel, wird der Rezipient am Anfang des Artikels darüber informiert bzw. der strittige Fakt aus dem Text entfernt. Dies alles hat zur Folge, dass viele Artikel dieser freien Enzyklopädie ein so gut recherchiertes, differenziertes und damit auch objektives Niveau erreichen, das wissenschaftlichen Standards häufig entsprechen kann. Allerdings sind die Inhalte dennoch keineswegs als gesichert zu betrachten, je nach Thema muss es zudem auf Grund des begrenzten Umfangs zu Vereinfachungen, wenn nicht sogar zu Verfälschungen kommen. Problematisch ist hierbei vor allem, dass der Rezipient bereits ein großes Vorwissen zu einem bestimmten Thema haben muss, um den betreffenden Wikipedia-Artikel in seiner Qualität angemessen beurteilen zu können. Nichtsdestotrotz bietet Wikipedia dem Interessierten wie dem Forschenden eine gute Sammlung an Informationen und Links rund um das Thema Mittelalter und vor allem zur Histotainmentmusik sowie Angaben zu Quellen und zur weiterführenden Literatur. Denn um einen Eindruck von Akteuren und Bands oder von Veranstaltungen zu bekommen, um sich über das gesellschaftliche Phänomen Histotainmentdiskurs zu informieren, sind Artikel, die nicht selten von Akteuren dieses Diskurses selbst verfasst

⁴¹⁹Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Mittelalterszene> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

⁴²⁰Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Musik_der_Mittelalterszene [letzter Zugriff: 09.02.2016].

⁴²¹Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Mittelalterrock-Band> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

wurden, ein guter erster Anlaufpunkt. Freilich ist dabei die Möglichkeit einer Einfärbung des Gegenstands durch Selbstdarstellung zu berücksichtigen. Um sich über Histotainmentmusik zu informieren, mag Wikipedia für den Forschenden, aber auch für den Laien eine differenziertere und umfassendere Alternative zu den meisten anderen Infoportalen darstellen, doch sollte bei einer ernsthaften Beschäftigung mit diesem Gegenstand nicht darauf verzichtet werden, im weiteren Verlauf der Recherche den Quellenangaben und Literaturhinweisen dieser Artikel, aber auch anderen Quellen zu folgen und eben den Entstehungshintergrund der Artikel zu berücksichtigen.

Videoclips

Beim gefilmten Material ist hier vornehmlich an die offiziellen Musikvideos zu einzelnen Titeln der Bands, aber auch an professionelle wie amateurhafte Konzert- und Eventmitschnitte, Aufnahmen von Auftritten auf Mittelalterfesten, Tanzchoreographien bis hin zu Sängerwettstreits zu denken. Daneben lassen sich Interviews mit Bands und Akteuren des Diskurses sowie die Arbeit im Studio und Backstage begleitende Reportagen ins Feld führen. Neben den Aufnahmen, die beispielsweise als Bonusmaterial digitalen Medien beigelegt bzw. auf entsprechenden Plattformen zur Verfügung gestellt werden und durch die Band – hier ist die Band als Institution mit allen dahinterstehenden Managern, der Agentur und dem restlichen Team gemeint – selbst erstellt wurden, ist dabei an Mit- und Zusammenschnitte von Publikum und Fans zu denken. Dieses Material gibt es somit als solches der ersten wie der zweiten Kategorisierung. Ferner ist an professionelle wie amateurhafte Aufnahmen von Events und Veranstaltungen zu denken, die über den Bereich der Histotainmentmusik hinausgehen. Dies betrifft vor allem Videoclips von Schaukämpfen, Theatervorstellungen, artistischen Darstellungen, Präsentationen handwerklichen Könnens bis hin zu Homevideos, die den Gang über derlei mittelaltertümliche Festveranstaltungen samt ihren Kulissen festhalten. Die visuellen Eindrücke und die Erschaffung einer andersartigen, fremden, romantischen oder exotischen Atmosphäre, die dann mit dem Label „Mittelalter“ gekennzeichnet wird, stehen hierbei im Vordergrund. Neben Übertragungen von Sportveranstaltungen wie „battle of the nations“⁴²² oder „swordfish“⁴²³, in denen mittelalterliche Kampfkunst in einer Turniersituation ausgetragen wird, oder populärwissenschaftlichen Reportagen im Fernsehen, die alle Themen rund um das Mittelalter und

⁴²²*Botn* ist eine internationale Weltmeisterschaft in historischer, mittelalterlicher Kampfkunst. Siehe hierzu: <http://botn.info/en/> [letzter Zugriff: 10.02.2016].

⁴²³*Swordfish* ist eine der größten Turnierveranstaltungen in historischer europäischer Kampfkunst (kurz: HEMA). Siehe hierzu: <http://swordfish.ghfs.se/> [letzter Zugriff: 10.02.2016].

den Histotainmentdiskurs auf unterschiedlichstem Niveau bearbeiten, scheint sich das Material hier vor allem auf Veranstaltungen des Diskurses zu beziehen. Da die Liste noch lange weitergeführt werden könnte, wird es notwendig, sich im Folgenden auf den Gegenstand dieser Diskursanalyse zu besinnen. Der Fokus soll somit auf den Bereich der Histotainmentmusik beschränkt bleiben.

Schaut man sich zunächst das Material der zweiten Kategorie an,⁴²⁴ also solches, das von den Bands selbst stammt, fällt auf, dass die offiziellen Videoclips zu einzelnen Titeln dem Thema des aktuellen Albums entsprechen. Dieses wird als durchstrukturiertes Gesamtwerk präsentiert und in einheitlicher Gestaltung einem Thema unterworfen, indem die Webseiten der Bands, die Aufmachung der Bandmitglieder, das Styling des Musikvideos und, wie noch zu zeigen sein wird, Albumcover und Booklet aufeinander abgestimmt werden. So treten *In Extremo* beispielsweise im Video zu „Feuertaufe“⁴²⁵ vom Album „Kunstraub“ in ihrer alltäglichen Kleidung im Punkrock-Stil auf, die Aufnahmen zeigen abwechselnd Szenen eines Boxkampfes – passend zum Songtitel – und die Band, wie sie im Musikstudio an Instrumenten und Mikrofonen performt. Bis auf die eingesetzten historisierenden Instrumente, vornehmlich Dudelsäcke, gibt es hier keinerlei Bezug zum Mittelalter. Bei *Saltatio Mortis* zeigt sich das Phänomen eines einheitlichen Konzepts ebenfalls, indem sie bei ihrem Videoclip zu „Wo sind die Clowns?“⁴²⁶ vom Album „Zirkus Zeitgeist“ entsprechend ihres Webseitendesigns (siehe oben) als Clowns und Harlekins in einem alten, verlassenem und teilweise sehr zerstörten Konzertsaal auftreten. Mittelaltertümliche Anleihen finden sich auch hier nur in der Musik – vor allem in der Instrumentierung – selbst. *Corvus Corax* dagegen blieben bis zum zu diesem Zeitpunkt jüngsten Album „Gimlie“ (abgesehen vom Jubiläumsalbum „Corvus Corax – Live 2015“) ihrer Nähe zum „Mittelalter“ treu, wenngleich dieses von Anfang an entsprechend dem Histotainment sehr weit gefasst wurde.

⁴²⁴Material der ersten Kategorie, also von Publikum und Fans getätigte Aufnahmen und Konzertmitschnitte, werden anschließend zusammen mit den amateurhafteren Konzertmitschnitten betrachtet, welche von kleineren Bands durchaus auch selbst getätigt werden und sich dann kaum vom Videomaterial der ersten Kategorie unterscheiden. Der größere Unterschied liegt hier zwischen den professionellen offiziellen Musikvideos und den amateurhaften Livemitschnitten im Rahmen eines performativen Aktes.

⁴²⁵Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=VUtsV8TWKro> [letzter Zugriff: 12.02.2016].

⁴²⁶Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=7J6_YCLj5zg [letzter Zugriff: 12.02.2016].

So treten sie im Musikvideo zu „Derdriu“⁴²⁷ wie gewohnt als Spielleute auf, wenn- gleich das Konzept des Webseitendesigns⁴²⁸ zum Zeitpunkt des Erscheinens von „Gim- lie“ und ihre Aufmachung im Schottenrock vielmehr auf den (hier gälisch inspirierten Mittelalter)Punk verweist, der ihre Wurzeln kennzeichnet. Aber auch hier lässt sich ein einheitliches Stylingkonzept ausmachen, so treten die Spielleute im Musikvideo eben- falls im Schottenrock inmitten einer mittelaltertümlichen Kulisse beim Festgelage zwi- schen Met und Handgemenge auf. Die Szenerie soll augenscheinlich auf das Klischee urig anmutender, „mittel- alterlicher“ Trinkgelage referieren und somit ein freies und unbeschwertes Lebensgefühl nach außen transportieren. Die Anbindung an mittelalter- liche Konstrukte erfolgt hier zur Signalisierung des Bandmottos, unter dem sich die Musik von *Corvus Corax* verkaufen soll. Auch bei anderen Bands kommt je nach Bandkonzept ein bestimmter mit dem Mittelalter assoziierter Aspekt zum Tragen: So bringen *Faun* beispielsweise ihre Naturverbundenheit im Videoclip zum Titel „Wal- purgnacht“⁴²⁹ zum Ausdruck, indem sie durch den Wald reitend oder mit Blumen im Haar um das Feuer tanzend gezeigt werden. Hier zeigt sich emystische, naturbelassene und folkloristisch geprägte Mittelalterstereotyp, man sich wiederum in den Diskurs der Histotainmentmusik einschreibt. Das Konzept der Band *Feuerschwanz* ist dagegen durch einen ironischen Bezug zu ins Offensichtliche übersteigerte Mittelalterklischees geprägt – so spielt die Szenerie im Musikvideo zu „Der Henker“⁴³⁰ auch in einem ste- reotypen „mittelalterlichen“ Folterkeller, die Band trägt Rüstung und Kostüm, wie sie in jedem Kostümverleih zu finden sind, und das gesamte Geschehen wirkt wie ein schwankhaftes Theaterstück. *Heimataerde* zeigt in ihrem Musikvideo zum Titel „Bru- derschaft“⁴³¹ schließlich Szenen frühmittelalterlicher gerüsteter Kreuzfahrer auf ihrem Weg vermutlich in das „Heilige Land“, parallel zu Szenen der Gegenwart – verbindendes Element ist ein Amulett. Neben musikalischen Anleihen aus der Mittelaltermusik, vornehmlich im Instrumentarium, wird hier gemäß dem Songtitel auf die Gemeinschaft mittelalterlicher Kreuzfahrer referiert, deren Stärke sich in einer trostlosen Situation beweist. Diese sollen den Gegensatz bzw. die Verbindung zu unserer Welt heute deut- lich machen, gleichzeitig wird mit den Bildern der im winterlichen, kargen Bergland

⁴²⁷Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=s5lSY2rc8Xc> [letzter Zugriff: 12.02.2016].

⁴²⁸Vgl. <http://www.corvuscorax.de/> [letzter Zugriff: 12.02.2016]. Das Design der Bandwebseiten än- dert sich allerdings je nach Konzept des aktuellen Albums bzw. der aktuellen Tour und ist zum Zeit- punkt dieses Zugriffs bereits erneuert worden.

⁴²⁹Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=nLgM1QJ3S_I [letzter Zugriff: 12.02.2016].

⁴³⁰Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=5KICsPUt8gk> [letzter Zugriff: 12.02.2016].

⁴³¹Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=s_wPtoPu4G8 [letzter Zugriff: 12.02.2016].

marschierenden Ritter eine bestimmte Atmosphäre erzeugt, die Kälte, Härte, Kampfsgeist, Mut und Entschlossenheit ausdrücken soll. Die Mittelalterbilder werden hier somit neben ihrer Funktion als Einschreibung in den Diskurs der Histotainmentmusik dazu benutzt, Inhalte und Stimmung des Liedes zu verdeutlichen.

Neben der unterstützenden Verbreitung des neuen Albumkonzepts und dessen Sichtbarmachung auf möglichst vielen medialen Kanälen – kurz gesagt also neben der werbenden Funktion – wird es mit den Musikvideos möglich, den jeweiligen Musiktitel der Band noch eindrücklicher und wirkungsvoller dem Publikum zu präsentieren. Dies hat den Grund, dass sich hier die klanglichen Reize der Bandmusik mit visuellen verbinden und somit ein intensiveres Erleben der Musik erzielt werden kann. Dies gilt auch für die eingesetzten Mittelalterkonstruktionen. Dabei scheint es sehr plausibel, dass gerade die Bands, die mit ihrer Musik hinsichtlich Text, Melodie und Instrumentierung noch dichter an die mittelalterliche Musik heranreichen, und sei es auch nur hinsichtlich einer thematischen Anbindung an als mittelalterlich assoziierte Klischees, wie beispielsweise *Corvus Corax* mit „Derdriu“ oder auch Faun, die mit „Walpurgisnacht“ auf ein sehr naturverbundenes und magisch-mystisches Mittelalterbild verweisen, auch in ihren Musikvideos passende visuelle Mittelaltersignale einbinden und ein mittelaltertümliches Szenario entfalten. Dabei bieten sich vornehmlich mittelalterliche Kulissen wie Burgen und Festsäle (*Corvus Corax* oder *Wolfenmonds* „Im Morgenrot“)⁴³², aber auch Naturaufnahmen (*Heimataerde*, *Faun*), Großaufnahmen des mittelalterlichen Instrumentariums (*Wolfenmond*) sowie die Einkleidung in historisierende oder mittelaltertümliche Gewandung (*Wolfenmond*, *Corvus Corax*) und Rüstung (*Heimataerde*) an. Auf den ersten Blick erscheint es nun nicht verwunderlich, dass Lieder, die thematisch und auch hinsichtlich ihres Musikstils weiter von Mittelalterlichem entfernt sind, wie beispielsweise *In Extremos* „Feuertaufer“ oder *Saltatio Mortis* „Wo sind die Clowns“, folglich auch modernere Szenarien in ihren Videoclips darstellen. Allerdings wäre eine Anknüpfung auf visueller Ebene an irgendeine Form mittelalterlicher Stereotype insofern erwartbar, als dass man den Bands eine gewollte Einschreibung in den Histotainmentdiskurs weiterhin unterstellen würde. Die Anbindung ist hier lediglich durch das benutzte, historisierende Instrumentarium ersichtlich, das Mittelalter wird hier somit zu einem bloßen Stilmittel reduziert. Es stellt sich demnach die Frage, ob diese Bands, es handelt sich bei beiden Beispielen um zwei der bekanntesten Bands des Diskurses, die Rückversicherung ihrer Diskurszugehörigkeit nicht mehr als notwendig erachten, ob sie sich bewusst vom Diskurs abgrenzen oder ob sie bewusst die

⁴³²Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=T2UkETmMdjM> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

Spielregeln des Diskurses erweitern wollen. Diese Hypothese wird an gegebener Stelle dieser Diskursanalyse noch einmal aufgenommen werden.

Es ließe sich nun eine große Menge an weiteren Videobeispielen ins Feld führen, doch soll dies an dieser Stelle genügen, um einen Eindruck vom Material der offiziellen Musikvideos zu erhalten. Es ist hierbei anzumerken, dass sich scheinbar nur die kommerziell erfolgreicheren und bekannteren Bands offizielle Musikvideos leisten (können), für viele kleinere, unbekanntere Bands existieren an Videomaterial in der Regel eigene oder vom Publikum angefertigte, mehr oder minder qualitativ ansprechende Konzertmitschnitte, meist von Auftritten auf Mittelalterfesten.⁴³³ Hier findet der Auftritt in aller Regel im Zelt oder auf einer Bühne – mit oder ohne Veranstaltungstechnik – inmitten einer mittelalterlichen Kulisse, eines Festgeländes oder auf der Straße statt, zumeist tritt die Band mit ausschließlich historisierendem Instrumentarium und in mehr oder minder mittelaltertümlicher Gewandung auf. Oft wird der gesamte Auftritt gefilmt, wobei dann die performativen Kunstgriffe zur Animierung des Publikums sowie die die Lieder rahmenden Ansagen und Erzählungen – hier lässt sich häufig der oben bereits erwähnte Marktsprech festhalten – mit aufgenommen werden. Es ist zu vermuten, dass sich hier vor allem eine gesonderte Gruppierung von Bands ausmachen lässt, die einen bestimmten Teil des Diskurses darstellen, der sich auf eine Tätigkeit ausschließlich auf Mittelalterfesten begrenzt.

Ein anderer Bereich des Diskurses wird hingegen von Bands geprägt, die ausschließlich auf Konzerten im modernen Sinne auftreten und lediglich durch stilistische Mittel somit in einen anderen Bereich des Histotainmentdiskurses zu zählen sind. Die Strukturierung des Histotainmentdiskurses wird an späterer Stelle noch einmal genauer erfolgen. Festzuhalten ist hier jedoch, dass sich diese Strukturierung auf das Material niederschlägt – letztgenannte Bands werden sich somit eher in Zeitschriften wie der „Sonic Seducer“ wiederfinden, die auf die alternative, rockige und schwarze Szene insgesamt abzielen und von der hier die Histotainmentmusik nur einen kleinen Teil darstellt. Somit bestehen auch die Musikvideos dieser Bands eher aus Konzertmitschnitten oder auch nur aus Bildpräsentationen.⁴³⁴ In diesem Videomaterial sind häufig

⁴³³Siehe hierzu bspw.: *Spectaculatus* „Falkenlied“: https://www.youtube.com/watch?v=4wkrb_i7jE0 [letzter Zugriff: 15.02.2016]. *Elster Silberflug*: <https://www.youtube.com/watch?v=XN68CleBtoY> [letzter Zugriff: 15.02.2016]. *Poeta Magica* „Älskog“: <https://www.youtube.com/watch?v=NXLlkVnwahc> [letzter Zugriff: 15.02.2016]. *Tuivelsminne*: <https://www.youtube.com/watch?v=133-uYZnXsE> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

⁴³⁴Siehe hierzu bspw.: *Eisenfunk* „Das Land des Herrn“: <https://www.youtube.com/watch?v=BxeWCclUGcQ> [letzter Zugriff: 15.02.2016]. *Adaro* „Words never spoken“:

hinsichtlich Licht und Kleidung bzw. Accessoires Einflüsse der schwarzen Szene, vor allem des Elektro und des Goth, aber auch des Metal und Rock zu beobachten, was in der Regel mit den klanglichen Stilen der jeweiligen Band kooperiert. Auch in diesen Arten von Musikvideos wird eine bestimmte Atmosphäre beschworen und der Musikstil des jeweiligen Liedes durch visuelle Reize unterstützt, wie dies auch bei den offiziellen und geskripteten Musikvideos der oben genannten Bands der Fall ist.

Mittelalterliches stellt bei den Mitschnitten von Auftritten auf Mittelalterfesten, das also Material der ersten wie der zweiten Kategorie sein kann, nun die Kulisse dar, in der die Musik der Bands zur Geltung kommt. Diese werden in ihrer Gewandung und der als mittelalterlich inszenierten Umgebung, meist noch durch den performativen Rahmen der mittelaltertümlichen Ansagen unterstützt, eher zu Spielleuten, Minnesängern u.Ä. stilisiert, als es auf dem einfachen Tonträger erreicht werden kann. Das Mittelalter wird erst durch das Medium des Videos, wenn auch nicht so umfänglich wie bei einem Liveauftritt, erlebbar. Bei den Konzertmitschnitten der anderen Bands außerhalb von Mittelalterfesten wird Mittelalterliches wieder eher auf stilistische Anklänge in der Musik selbst reduziert, in diesem Videomaterial steht die Band selbst im Vordergrund und wird nicht durch die Maske des „mittelalterlichen“ Spielmanntums überdeckt.

In jedem Fall aber ist eine Intensivierung der Musik, ein Erleben der Band und somit deren Popularisierung ein wichtiger Zweck für das Entstehen und Verbreiten dieser Musikvideos. Die Distribution auf möglichst vielfältigen Wegen garantiert die Kontinuität der Band, wohinter in der Regel ein kommerzielles Interesse steht.

Albencover und Booklets

Die Betrachtung des die Tonträger begleitenden Materials schließt direkt an die Beobachtungen zu den Musikvideos und Webseiten der Bands an. Bei diesem Material handelt es sich ausschließlich um solches der Kategorie von Bands über die Bands. Dabei ist zu beobachten, dass sich im Falle einer einheitlichen Inszenierung der aktuellen Alben, wie dies oben für *In Extremos* „Kunstraub“, *Corvus Corax* „Gimlie“ oder auch *Saltatio Mortis* „Zirkus Zeitgeist“ angedeutet wurde, auch das Cover der Tonträger diesem Konzept in seiner Aufmachung unterordnet. Dies verwundert nicht, da das Prinzip des häufig wiederholten Signals für eine größere und beständigere Sichtbarkeit

<https://www.youtube.com/watch?v=6S0IOY6IsfA> [letzter Zugriff: 15.02.2016]. *Qntal* „Palästinalied“ <https://www.youtube.com/watch?v=DYvB-iYLUwE> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

3.2 Diskursive Kontexte

des aktuellen Bandprodukts sorgt. Davon abgesehen lassen sich aber weitere Tendenzen in der Albumgestaltung aufführen, die mit dem bisher beschriebenen Diskursmaterial durchaus übereinstimmen. So werden als Elemente für die Albumcover immer wieder Naturdarstellungen, Orte mit historisierender Atmosphäre wie Burgen, gotische Ruinen oder Kathedralen sowie die Abbildung eines historisierenden Instrumentariums oder keltischer Embleme genommen, die als Mittelaltersignale dienen und die Anbindung an den Histotainmentdiskurs herausstellen sollen.



Abbildung 38: *Dunkelschön: Torenvart*. Curzweyhl 2006.

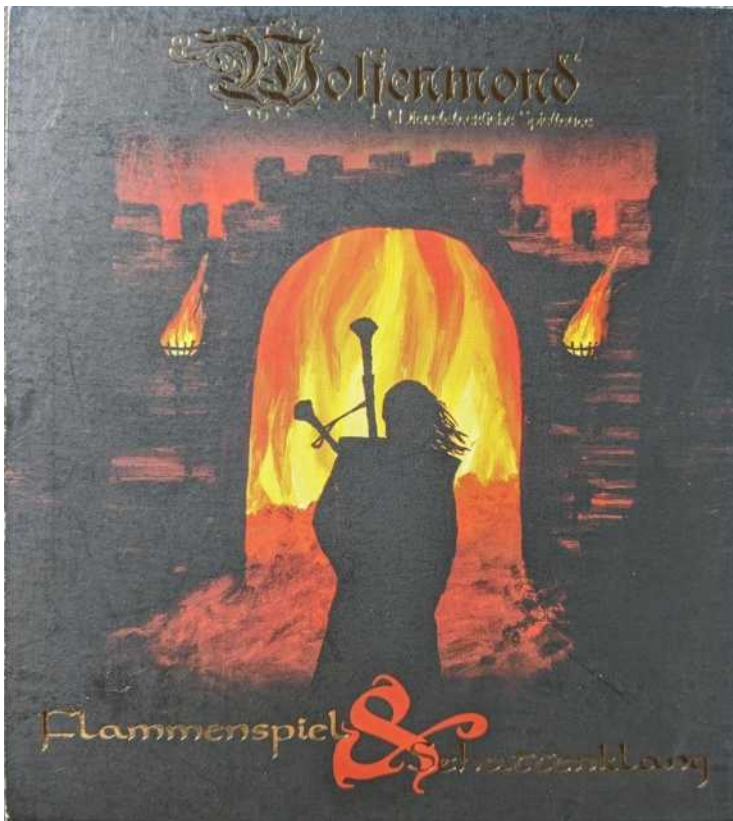


Abbildung 39: Wolfenmond: Flammenspiel und Schattenklang. Trisol 2004.



Abbildung 40: In Extremo: Mein rasend Herz. Universal music 2005.

3.2 Diskursive Kontexte

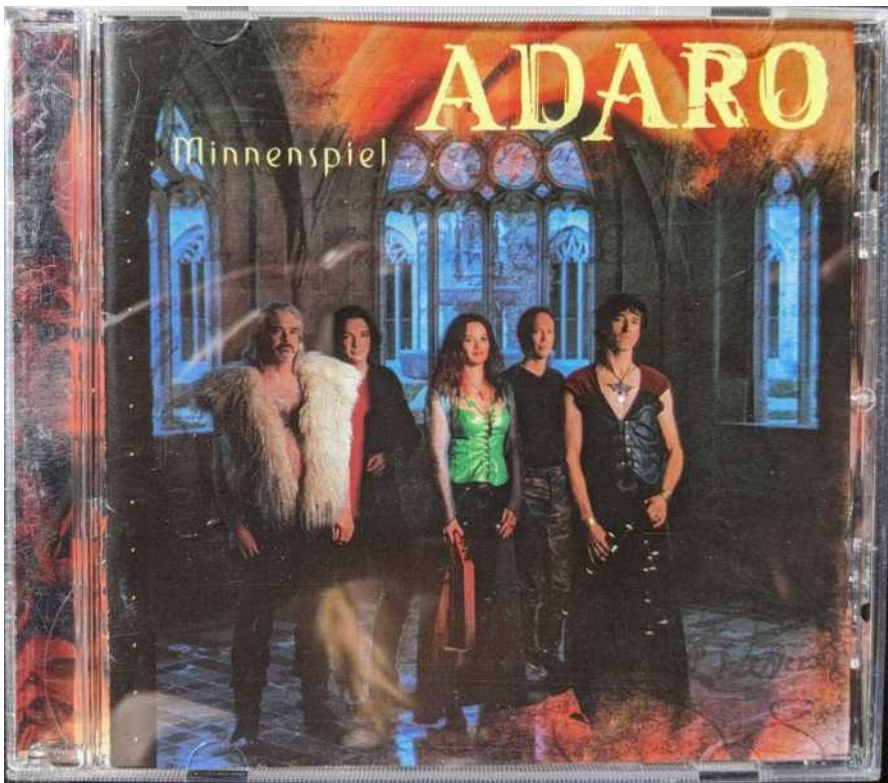


Abbildung 41: Adaro: Minnenspiel. Steamhammer 2002.



Abbildung 42: Vogelfrey: rose varwer munt. Verlag der Spieleute 1999-2007.

Eine weitere Verwendung, in gesteigerter Form vor allem noch beim angrenzenden Mittelalterdiskurs der historisch informierten Aufführungspraxis, finden sich solche Elemente bei der Covergestaltung, die Notationen, Textzeilen und Illustrationen aus Handschriften und Drucken abbilden. Werden in der historisch informierten Aufführungspraxis hier vor allem die Abbildungen der Sänger aus dem Codex Manesse aufbereitet, Histotainmentdiskurs breiter, teilweise werden handschriftliche und auf alt gemachte Schriftzüge und Bilder – meist ohne Angaben der Quellen, sofern vorhanden – als dekorative Schmuckelemente eingesetzt.⁴³⁵ Auf der einen Seite werden handschriftliche Abbildungen beispielsweise wie bei „Minnesang. Die grosse Anthologie. 12.–15. Jhd.“ verwendet, wo verschiedene Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis Lieder verschiedener Minensänger interpretieren. Auch *Estampie* bildet auf „A chanter“ handschriftliche Illustrationen ab.

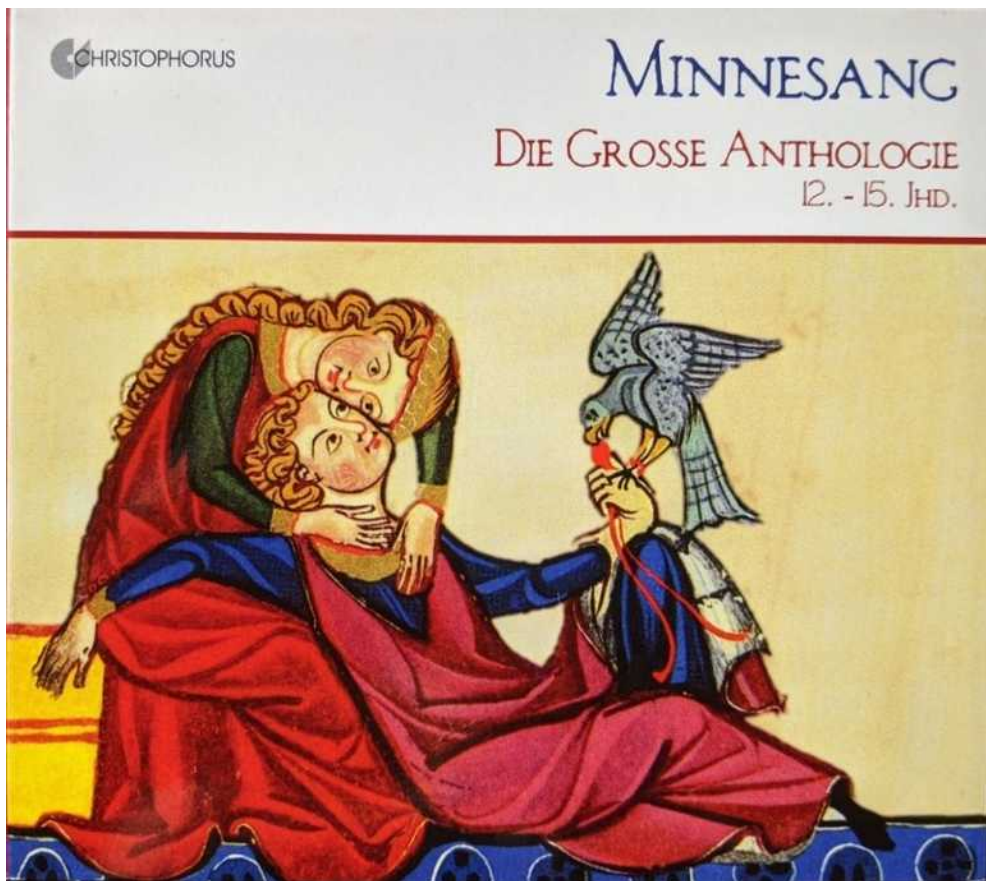


Abbildung 43: Minnesang. Die grosse [sic!] Anthologie. 12.-15. Jhd. Christophorus 2010.

⁴³⁵ Die folgenden Beispiele gehören zum Analysecorpus und finden sich im Anhang unter Punkt 7. Lediglich „Minnesang. Die grosse Anthologie. 12.–15. Jhd.“ sowie *Estampies* „A Chanter“ gehören nicht zum Corpus und werden somit bereits hier abgebildet.

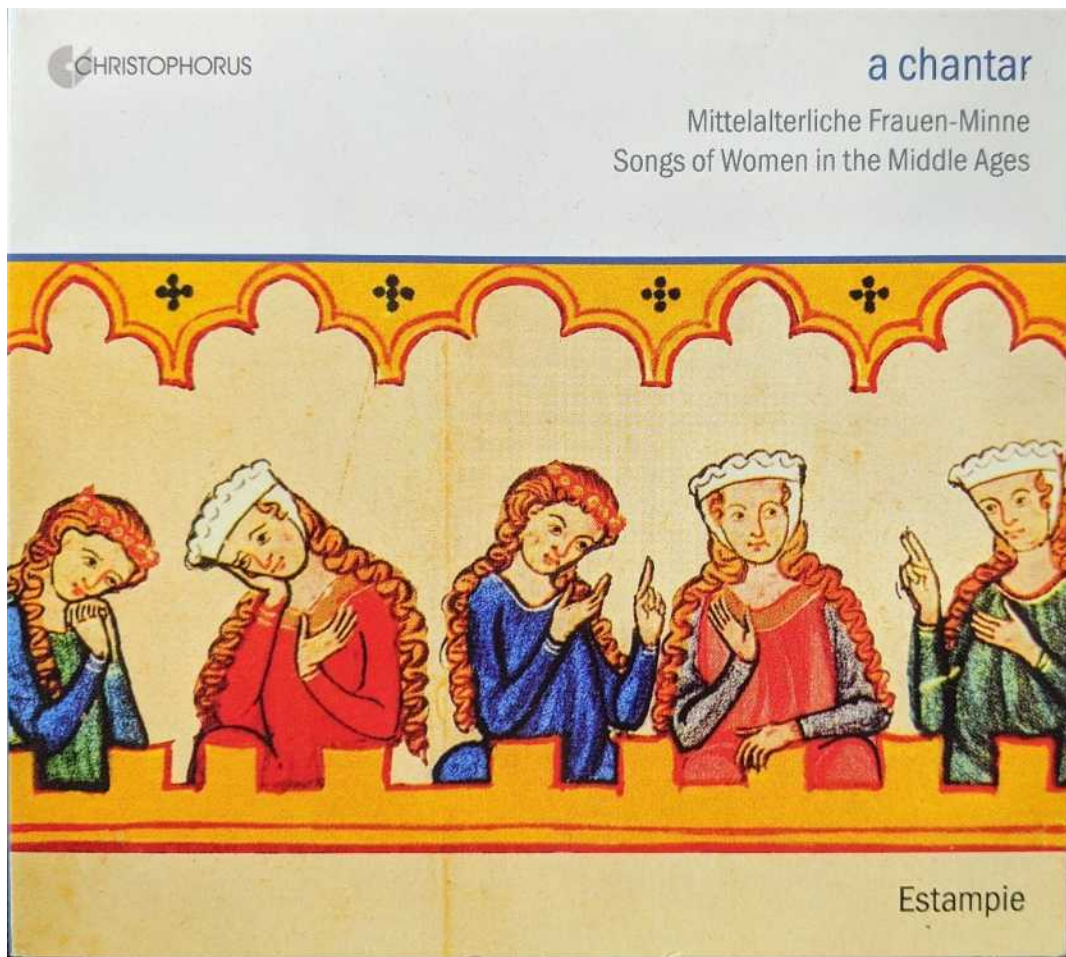


Abbildung 44: *Estampie: A chantar*. Christophorus 2008.

Die *Freiburger Spielleut* stellen für „O Fortuna“ eine Illustration der Fortuna, die am entsprechenden Rad dreht, ins Zentrum. Die Illustration ist eher nach dem Mittelalter zu verorten und scheint aus einem Druck zu stammen. Auf der anderen Seite verwenden beispielsweise *Saltatio Mortis* für „Heptessenz“ ein eigenes Design im Handschriftenstil als Hintergrundgestaltung ihres Covers. Auch *Corvus Corax* verwenden bei „Ante casu peccati“ eine eigene Graphik, die an den Stil frühneuzeitlicher Holzdrucke erinnert und eine eher unzüchtige Assoziation mit scheinbar Mittelalterlichem darstellt.

Das Prinzip der Kategorisierung, wie es bereits bei einigen Bands vorgenommen wurde bzgl. ihrer Crossover zu Bereichen des Elektro, Goth oder Metal, kann ebenso auf das Material der Albumcover überführt werden. Hier finden sich nun nur noch geringe bis gar keine Anbindungen an das Mittelalter, meist durch die Verwendung einzelner Schmuckelemente, wie des Ausschnitts eines gotischen Spitzbogenfensters,⁴³⁶ oder –

⁴³⁶ *Adaro* „words never spoken“, siehe Anhang unter Punkt 7.

wenn auch eher dem zuweilen mittelalterlich angehauchten Goth als dem eigentlichen Histotainmentdiskurs zuzuordnen – durch rote Blumenrankenornamente⁴³⁷.

Neben der häufigen Abbildung der Band, oft samt ihrer historisierenden Instrumente, was eine visuelle Anbindung an die Histotainmentmusik schafft, wird häufig auch der Titel in das Zentrum der Covergestaltung gerückt, der ebenfalls die Zuordnung zum Diskurs erleichtern kann; dies vor allem, wenn er in Latein oder Mittelhochdeutsch gehalten ist, wie beispielsweise „Ante casu peccati“ von *Corvus Corax*, „Cantus corpulatus“ von *Spilwut*, „Orbis alia“ von *Annwn*, „Rose varwer munt“ von *Vogelfrey* oder „Torenvart“ von *Dunkelschön*. Aber auch die thematische Anbindung kann durch den Titel deutlich werden: „Minnespiel“ von *Adaro* oder „Crusaders“ von *Estampie*.

Nicht selten ist den Alben ein Booklet beigegeben, das in seiner Gestaltung das Konzept des jeweiligen Covers in der Regel fortführt. Hier werden meist die Tracklist, die Besetzung, Produktionsinformationen und Impressum aufgeführt. Häufig sind weitere Abbildungen der Bands und ihrer Instrumente eingebunden, manchmal auch nur Schmuckelemente oder ganz puristisch lediglich die auf der CD enthaltenen Texte. Bei überlieferten Texten sind diese meist ohne Übersetzung abgedruckt, doch gelegentlich finden sich neuhochdeutsche und manchmal sogar englische Übersetzungen (siehe beispielsweise *Qntal* „Qntal II“). Es fällt auf, dass entgegen der häufig sehr umfangreichen, aber anspruchslos gestalteten Texthefte der historisch informierten Aufführungspraxis, die meist eine Fülle an historischen Fakten, editionsphilologischen Vorbemerkungen und Quellen beifügen, die Booklets im Histotainmentdiskurs äußerst selten solcherlei Angaben zu den vorliegenden Interpretationen machen. Der Fokus liegt hier vielmehr auf der ästhetischen Gestaltung denn auf dem Inhalt der Booklets. Bei überlieferten Liedern werden entweder keine Aussagen zur Quelle oder lediglich der Vermerk „Traditionell“ – manchmal mit einer groben zeitlichen Einordnung – angehängt. Dies verwundert, da es bei einigen Liedern des Standardrepertoires – wie beispielsweise dem „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide – eindeutige Informationen zum Verfasser gibt. Hin und wieder lassen sich allerdings Einführungen in den historischen Kontext der Lieder finden. Ein Beispiel stellt *Adaros* Album „words never spoken“ dar, in dem sich vorweg eine Zeittafel findet, die den historischen Zeitraum der sich auf der CD befindlichen Lieder beschreibt. Dies mutet gegenüber den mit wissenschaftlichem Anspruch formulierten Einführungstexten der Booklets der historisch informierten Aufführungspraxis wie die Wiedergabe einer Geschichte an, bei der darauf geachtet wurde, dass sie einen Spannungsbogen zwischen den Liedern hinsichtlich ihres Ent-

⁴³⁷ *Annwn* „orbis alia“ siehe Anhang unter Punkt 7.

stehungskontexts beinhaltet und möglichst kurzweilig wiedergegeben wird. Dass hierbei kein wissenschaftlicher Anspruch an Komplexität und Genauigkeit bei der Darstellung historischer Aspekte im Vordergrund steht, verwundert im Kontext eines Diskurses, wo es allem voran um das Erlebnis und die Unterhaltung geht, nicht. Dementsprechend wird in manchen Booklets auch ein Vorwort formuliert, in dem beschrieben wird, welcher künstlerische Anspruch mit der eigenen Musik verfolgt wird. So weist *Van Langen* beispielsweise ein erhebliches Maß an Selbstreflexion auf, wenn er seine Musik bewusst von der Tätigkeit des Musikwissenschaftlers abgrenzt und vielmehr den Anspruch für eine künstlerische Authentizität und Anbindung an die gegenwärtigen Musikinteressen formuliert:

Ganz anders als der Musikwissenschaftler denkt und fühlt der Musiker [...]. Der Musiker darf sich nicht nur für ein bestimmtes Formideal entscheiden, sondern muß es tun, er darf nicht objektiv werden, sondern muß lieben und hassen. Es ist mehr seine Pflicht, als sein Recht, bestehende Formen und Stile zu seinem eigenen Zwecke zu ändern und umzugestalten, sofern sein Verfahren zu etwas Neuem führt. [...] Aus der Fülle der Möglichkeiten muß der Musiker, der Künstler, die eine Möglichkeit greifen, die ihm selbst, seinem Wesen und seiner Zeit gerecht wird.⁴³⁸

Hieran wird ein Verständnis von musikalischer Mittelalterrezeption deutlich, in dem die überlieferte Liedkunst des Mittelalters den Grundstoff für das eigene kreative Schaffen des neuzeitlichen Musikers bildet, an das nicht mit rekonstruierendem „Samthandschuh“, sondern mit „Hammer und Meißel des künstlerischen Gefühls“ zu Werke gegangen werden darf. Demgegenüber steht beispielsweise bei *Spectaculatus* der Spaß und die Anbindung des Mittelalters an die Gegenwart im Vordergrund, wie es in den Vorbemerkungen zu „Mit Lust“ heißt:

Wer uns Speckies kennt, weiß, daß wir es uns auf die musikalische Fahne geschrieben haben, gute Laune auf mittelalterlichen Veranstaltungen zu verbreiten. [...] Ungebeugt halten wir den Willen aufrecht, in spielmännischer Tradition Vergangenes mit dem Zeitgeist zu verbinden, ohne uns etwaigen Moden hinzugeben. Das Verständnis des gesungenen Textes tritt hierbei besonders hervor.⁴³⁹

Die sogenannte spielmännische Tradition erscheint dabei als ein Kostüm für das neuzeitliche, spaßhafte Treiben der Band. Dementsprechend dichten sie überlieferte Texte

⁴³⁸Van Langen: Zeychen der Zeyt. Booklet, Rückseite des Covers. Heckenreiter records 2005.

⁴³⁹Spectaculatus: Mit Lust. Booklet, Rückseite des Covers. Emmuty Records 2010.

im Neuhochdeutschen nach, wodurch die Anbindung an den aktuellen „Zeitgeist“ deutlicher hervortritt, indem ein verfremdendes Element zu Gunsten einer modernen und jedem verständlichen Sprache wegfällt. Dies steht auf den ersten Blick im Gegensatz zu dem selbst angedeuteten gelebten Spielmannstum und der Fokussierung auf Mittelalterfeste als Auftrittsplattform. Doch sagt dies ebenfalls viel über den Charakter dieser „mittel-alterlichen“ Veranstaltungen aus, womit wieder der in der Regel nicht vorhandene Anspruch historischer Rekonstruktion bestätigt ist.

Zwischenfazit

Es wurde versucht, anhand exemplarischer Einblicke das den Histotainment-diskurs begleitende Material hinsichtlich seiner Merkmale und Funktion zu beschreiben. Dabei interessierte grundsätzlich die Frage danach, wie das Material den Diskurs selbst sowie seinen Gegenstand strukturiert bzw. prägt. Diese Sichtung konnte hier nur überblicksartig erfolgen und wäre auf Grund der Materialfülle eine eigene Analyse wert, doch können die grundsätzlichen Prinzipien und Tendenzen dieses Analyseparameters für den Histotainmentdiskurs hiermit formuliert werden.

Zunächst ließen sich mit Blick auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand die verschiedenen Formen des Materials in zwei Kategorien einteilen: In die erste fallen alle Formen des Materials, welche nicht von den Bands selbst stammen. Das können Zeitschriften, Foren und Infoportale sowie weitere Webseiten wie Shops, Videos wie Veranstaltungsmitschnitte, Reportagen und Interviews, aber auch Do-it-yourself-Anleitungen beispielsweise für das Bauen von Instrumenten u.v.m. sein. In die zweite Kategorie fällt all das Material, das von den Bands selbst stammt und in der Regel zu Werbezwecken und als Information über deren aktuellen Tätigkeiten dient. Hierbei handelt es sich um die Webseiten der Bands, Merchandisingprodukte, ihre Tonträger nebst Cover und Booklets, um ihre offiziellen Musikvideos und begleitendes Bonusmaterial wie Reportagen und Interviews im Studio oder Backstagebereich.

Es fällt auf, dass alle Formen des Materials beider Kategorien unterschiedliche Abstufungen der Professionalität besitzen können. Es macht einen Unterschied, ob das Forum, das Musikvideo oder die Webseite als Hobby vom Amateur oder professionell und mit einer ausreichenden Finanzierung erstellt wurde. Auch hinsichtlich des Zweckes lassen sich hierbei Abstufungen ausmachen von der bloßen Informationsbereitstellung bis hin zum kommerziell geprägten Marketing. Die beobachtbaren Qualitätsunterschiede resultieren daraus, dass im Histotainmentdiskurs grundsätzlich jeder den Schritt heraus aus dem passiven Publikum, vom Amateur und Hobbyteilnehmer zum Berufsmusiker und Profi gehen kann. Ob dies jedem gelingt und sich der kommerzielle

Erfolg als Existenzgrundlage einstellt, bleibt zwar offen, doch gibt es für diesen Werdegang sonst keine exkludierenden Hürden zu überwinden. Dieser Aspekt wird an entsprechender Stelle der Diskursanalyse noch einmal eingehender beleuchtet.

Bei der Sichtung des Materials fielen einige wiederkehrende Elemente ins Auge, die die Anbindung an ein wie auch immer geartetes Mittelalter signalisieren sollen. Solcherlei Mittelalterklischees und Signale sind beispielsweise stimmungsvolle Kulissen wie Burgen, Kathedralen und gotische Ruinen, aber auch verlassene Säle aus der Zeit des Barock oder der Renaissance, romantisch anmutende Naturaufnahmen und florale Ranken. Mit diesen Bildern und Schmuckelementen werden Mittelalterassoziationen wachgerufen, die auf Vergangenes, Archaisches, auf Nostalgie und Fremdes, ebenso aber auch auf das Sanfte und Zauberhafte, Stille und Friedvolle anspielen. Weitere Elemente, die als dekorative Beigaben genommen werden, sind alt anmutende, an Pergament erinnernde Hintergründe, Schriftzüge und Graphiken bis hin zu Abbildungen von in Handschriften und Drucken überlieferten Schrift- und Notenbildern sowie deren Illustrationen und Dekor. Neben dem Einsatz als klangliches Stilmittel werden auch mittelalterliche und exotische – zumeist orientalische – Instrumente abgebildet, allen voran der Dudelsack, die Davul und die Moraharpa.

An der Ausrichtung des Materials wird schnell erkennbar, dass sich verschiedene Bereiche innerhalb des Histotainmentdiskurses trotz fließender Übergänge tendenziell voneinander unterscheiden lassen. So sprechen einige Zeitschriften und Foren beispielsweise eher die Musik der alternativ-schwarzen Szene an, von der der Mittelalter-Rock und -Folk nur einen Anteil ausmacht, andere richten sich mehr auf den Bereich LARP und Reenactment aus. Diese verschiedenen Ausprägungen lassen sich auch innerhalb der Histotainmentmusik feststellen. Das Material trägt somit maßgeblich zur Sichtbarmachung der Strukturierung des Diskurses bei. Nicht zuletzt spielen hierbei die unterschiedlichen Archive, aus denen sich die einzelnen Bereiche speisen, eine maßgebliche Rolle. Dies ist an späterer Stelle dieser Analyse noch einmal eingehender zu betrachten. Allen Bereichen gemein ist jedoch die Anbindung an Mittelalterkonstrukte, die zwar verschiedene Ausprägungen annehmen können, jedoch zur Strukturierung und für den Zusammenhalt des Diskurses entscheidend sind, somit gemeinschaftsstiftend wirken und als Konsumierungsanreiz sowie als Verkaufslabel fungieren.

Das Material des Diskurses, so unterschiedlich es in seiner Ausprägung auch sein mag, hat hierbei für die Gestaltung des Diskurses und des Diskursgegenstands – des Mittelalters bzw. der Mittelaltermusik – einen nicht geringen Einfluss, der sich nach der Sichtung wie folgt zusammenfassen lässt: Mit dem Material werden die verschiedenen Produkte des Histotainmentdiskurses und insbesondere die Tonträger und Konzerte der Bands beworben. Es wird gezielt zu Marketingzwecken eingesetzt, womit die eigene

Tätigkeit sichtbar wird. Somit ist es ein tragendes Element zur Erweckung und Befriedigung ökonomischer und kommerzieller Bedürfnisse und Interessen. Dabei kommen die erwähnten Mittelaltersignale zum Einsatz, womit eine bestimmte Zielgruppe angesprochen werden soll. Dabei bestärkt das Material durch die wiederkehrende Anbindung an bestimmte Mittelalterstereotype diese, es hält sie am Leben. Weiterhin unterstützt es den Zusammenhalt des Diskurses und übernimmt eine gemeinschaftsstiftende Funktion. Zu denken ist dabei daran, dass sich Fans einer Band beispielsweise auf den ersten Blick durch das Tragen von Bandshirts, denselben Schmuck, die Frisur bis hin zur Gewandung gegenseitig als Diskurs- und Szenemitglieder erkennen, aber auch die Möglichkeit zum Austausch auf Foren und dergleichen Onlineplattformen ist hierbei zu nennen. Das Material unterstützt somit die Ästhetisierung des Lebensstils innerhalb des Diskurses. Weiterhin übernehmen viele Formen des diskursbegleitenden Materials die Aufgabe der Information über aktuelle Trends und Veranstaltungen, wodurch der Diskurs aktualisiert und ständig am Laufen gehalten wird. Darüber hinaus wird hiermit eine Rückversicherung, was noch zum Diskurs gehört, möglich.

Es ist somit der Schluss zu ziehen, dass das Material das Aushängeschild des Histotainmentdiskurses ist, durch welches die Strukturen, die Umrisse und die Regeln, unter welchen der Diskurs existiert und den Gegenstand konstruiert, sichtbar werden.

3.2.2 Orte

Nach der Betrachtung des Materials, durch das die Ausprägungen des Histotainmentdiskurses sichtbar werden, sollen nun als ein weiterer Kontext die Orte, an denen sich diese Art von populärem, unterhaltsamen und konstruiertem Mittelalter abspielt, betrachtet werden. Allem voran ist hierbei an Schauplätze zu denken, an denen Events, die in Verbindung mit dem Histotainmentdiskurs stehen, veranstaltet werden, seien es Festivals, Stadt- und Jubiläumsfeste, Festumzüge, Konzerte, Turniere, LARP-Conventions, TV-Shows oder Mittelaltermärkte.⁴⁴⁰ In Bezug auf den Gegenstand Mittelalter unterstützen diese Orte somit das für die Inszenierung von Geschichte. Weniger relevant werden im Folgenden die privaten Räume sein, in denen sich ebenfalls eine Hinwendung zum Histotainmentdiskurs bzw. eine Teilhabe am Diskurs vollziehen kann – zu denken ist an den Konsum und Einsatz von Produktionsgütern der verschiedenen Szenen, von Tonträgern, Filmen, Computer- und Brettspielen etc. für sich allein oder

⁴⁴⁰Genau genommen stellen auch die Onlineforen einen öffentlichen Ort des Austauschs dar. Da es sich hierbei aber um einen virtuellen Ort handelt, es im Folgenden hingegen um reale Schauplätze geht, wurde dieser bereits unter dem Punkt Material verhandelt.

in Gruppen bis hin zum Erwerb und zu der privaten Ausstellung von Dekogegenständen, der Anfertigung von Ausstattungsstücken wie Rüstung, Gewandung oder Instrumenten sowie der Durchführung von Mottopartys. Hierfür ist anzunehmen, dass in diesem privaten Bereich den Regeln des Diskurses zwar gefolgt, der ästhetische Lebensstil ausgeführt wird und der Konsum der Güter sowie die Beschäftigung mit dem Diskurs diesen in seinem Bestehen sichert und somit eine Grundvoraussetzung für dessen Existenz darstellt, jedoch ist dies für die Analyse des Histotainmentdiskurses insofern nicht weiter relevant, da der Einfluss dieser Ausführungen im Privaten auf die Gestaltung und Strukturierung des Diskurses und die Ausprägung des Diskursgegenstands weniger greifbar werden. Einfluss auf den Diskurs hat hierbei mehr das Kaufverhalten der Güter als die Nutzung dieser im privaten Raum, indem sich hieran herauskristallisiert, was im Diskurs Erfolg hat und somit eine Verbreitung findet und was nicht. Erst mit der Kommunikation und Darstellung im öffentlichen Raum werden diese Handlungen sichtbar und können einen Einfluss auf das Verhalten anderer Diskursteilnehmer ausüben. Erst hier wird das, was vielleicht im Privaten geboren wurde, nachvollziehbar und für die analytische Betrachtung nutzbar.

Neben dem Museum als Ort, wo öffentliches Geschichtsinteresse verhandelt wird und auch der Histotainmentdiskurs Eingang findet – zu denken ist an Events wie Mittelaltermärkte, die im Rahmen von Freilichtmuseen veranstaltet werden –, spielt eine Reihe weiterer Schauplätze für die Histotainmentmusik eine Rolle. Hierbei handelt es sich in der Regel um stimmungsvolle und historisch oder historisch konnotierte Orte wie Burgen und Schlösser, Altstädte, Kirchen und Kathedralen, aber auch Plätze in der Natur wie Wälder, Wiesen und Strände können einen Anreiz und schlicht den Platz bieten, dort Veranstaltungen aufzuziehen. Hierbei stellt sich nun einerseits die Frage, welche Funktionen die Events des Histotainmentdiskurses als Orte ihrer Zurschaustellung, und andererseits, welche Funktion dabei insbesondere die Orte selbst, an denen diese Events stattfinden, inne haben.

Nach Hitzler und Niederbacher, die sich mit den gesellschaftlichen Phänomenen in Szenen auseinandergesetzt haben, ist ein Event als „vororganisierte Veranstaltung mit unterschiedlichen Unterhaltungsangeboten nach szenetypischen ästhetischen Kriterien“⁴⁴¹ zu begreifen. Solcherlei interaktive Spektakel hätten hierbei den Anspruch, den Teilnehmern ein ganzheitliches Erlebnis zu bieten, und seien latent für die Herstellung,

⁴⁴¹Vgl. Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. Aufl. Wiesbaden 2010 [Erlebniswelten Bd. 3]. S. 21 f. Auf das Verhältnis der diskursiven Formation Histotainmentmusik zum Szenebegriff wird im Laufe der Diskursanalyse noch einmal gesondert eingegangen.

Aktualisierung und Intensivierung des Wir-Gefühls verantwortlich.⁴⁴² Dies scheint plausibel, da durch den Austausch und die Vergemeinschaftung die Grenzen des Diskurses immer wieder neu verhandelt und gestärkt, der Diskurs selbst in seiner Struktur gefestigt wird. Und für solcherlei Kommunikation stellen Events als Treffpunkte der Szenen im Diskurs eine essentielle Möglichkeit dar.

Zum spezifischen Event der Mittelaltermärkte gibt es in der Forschung bereits eine Reihe von Untersuchungen, die unter anderem die Zielsetzung und den Charakter dieses Teilbereichs des Histotainmentdiskurses unter die Lupe nehmen: Mit Kommer, der in einem Sammelband zu populären Mittelalterrezeptionen solcherlei Veranstaltungen untersucht, werden unter dem Begriff der Mittelaltermärkte

öffentliche oder teilweise öffentliche Mittelalter-Inszenierungen verstanden, bei denen Szene-Mitglieder auf ein breites Publikum treffen. Ausgeklammert sind dabei alle Veranstaltungen des Fantasy-Bereichs wie Life Action Role Playings (LARPs) und andere Conventions (CONs).⁴⁴³

Museums- oder Reenactment-Veranstaltungen zählt Kommer nicht mehr zu den Mittelaltermärkten,⁴⁴⁴ obgleich auch Freilichtmuseen Events mit Living-History-Charakter veranstalten, wobei solcherlei Reenactment-Veranstaltungen neben Handwerks-, Musik- und Kampfdemonstrationen sowie der Darstellung des Lagerlebens durchaus auch Verkaufsstände integrieren. Allerdings ist bei diesen Veranstaltungen in der Regel der Qualitätsanspruch höher sowie ein Interesse an Geschichtsvermittlung vorhanden. Kommer begreift unter dem Label Mittelaltermarkt offenbar Veranstaltungen ohne Bildungsanspruch, wobei diese nach ihm trotzdem auch (oder gerade dann?) zur Konstruktion eines populären Mittelalterbildes in der Geschichtskultur beitragen.⁴⁴⁵ Allerdings sieht Kommer die Frage nach dem historischen Bezug bei Mittelaltermärkten als

⁴⁴²Vgl. ebd. S. 22.

⁴⁴³Kommer, Sven: Mittelalter-Märkte zwischen Kommerz und Historie. In: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis. Hrsg. von Thomas Martin Buck, Nicola Brauch. Münster 2011. S. 183–200. S. 186. Um die Ausprägungen des Histotainmentdiskurses im Fantasy-Bereich wie den LARP-Conventions wird es an späterer Stelle noch einmal gehen. Als Auftrittsplattform für die verschiedenen Ausprägungen der Histotainmentmusik lassen sie sich gut mit Mittelaltermärkten vergleichen, auf denen ebenfalls häufig Einflüsse aus dem Fantasy nachweisbar sind – je nach Anspruch der jeweiligen Veranstaltung, die Übergänge sich also sehr fließend darstellen. An dieser Stelle ist also Kommer zu widersprechen, ein Ausklammern des Fantasy aus dem Bereich Mittelaltermarkt als Histotainmentevent ist nur schwer vorzunehmen.

⁴⁴⁴Vgl. ebd. S. 185 f.

⁴⁴⁵Vgl. ebd. S. 186.

unangebracht an, da sie als Spektakel Teil der aktuellen Eventkultur seien und zu dem Zwecke veranstaltet würden, die Erlebnisdichte für den Besucher, also den Grad des emotionalen Erfahrens, in unserer Erlebnisgesellschaft zu erhöhen.⁴⁴⁶ Diese Motivation ist jedoch sicherlich in verschiedenen Abstufungen anzusetzen und zu ergänzen, zu den Motivationen für eine Hinwendung zur Mittelaltermusik im Histotainmentdiskurs insgesamt wird an späterer Stelle der Diskursanalyse noch einmal gesondert eingegangen. Diese Eventperspektive bezieht außerdem die Seite der Akteure nicht mit ein, aus dieser Perspektive bleiben das Mittelalter und der Ort, an dem das Fest veranstaltet wird, bloße Kulissen für den Besucher. Für die Akteure zielt der Mittelaltermarkt nach Kommer hingegen auf eine möglichst weitreichende Immersion, auf das Eintauchen in das Konstrukt einer historischen (oder zumindest exotischen) Lebenswelt, die zugleich performativ hervorgebracht wird. Allerdings bleibt zu vermerken, dass diese Motivation allein zu einseitig wäre und auch hier Abstufungen und Ergänzungen im Anspruch und in der persönlichen Zielsetzung der einzelnen Gruppen von Akteuren vorzunehmen ist. In jedem Fall aber erfüllt der Markt als Ort des Histotainmentdiskurses eine maßgebliche Aufgabe, wie auch Kommer erkannt hat, und das ist seine Nutzung im Sinne einer Szene, in der soziale Interaktion immer einen zentralen Stellenwert haben muss, da an solcherlei Treffpunkten der Austausch, die Vergemeinschaftung und die Rückversicherung über Spielregeln der diskursiven Gemeinschaft erfolgen und ausgehandelt werden können.

Hoffmann, der in einer soziologischen Ausrichtung die Abstufungen für eine Hinwendung zu derlei Mittelalterrezeptionen im Rahmen von Mittelalterfesten untersucht hat, stellt heraus, dass die Zielsetzung dieser Veranstaltungen je nach Perspektive und Veranstalter verschieden gewichtet sein kann.⁴⁴⁷ Dabei ergab seine Befragung, dass 49 Prozent der Veranstalter kulturelle Zielsetzungen wie Brauchtumspflege und Geschichtsvermittlung und nur 32 Prozent ökonomische Gründe veranschlagen, ferner spielen Besucherorientierung, soziale Gründe und Spaß eine Rolle. Hinsichtlich des Qualitätsanspruches gibt es laut Hoffmanns Ergebnissen je nach Veranstalter graduelle

⁴⁴⁶Im Folgenden nach Kommer, Sven: *Mittelalter-Märkte zwischen Kommerz und Historie*. S. 195 f. Sind nach Kommer nun also eher soziologische Betrachtungen dieser Mittelalterfeste sinnvoll, bleibt jedoch zu ergänzen, dass abseits einer Wertung über fehlende historische Authentizität die Frage, welche Art von Mittelalterkonstruktionen hier denn Eingang findet – im Vergleich zum mediävistischen Mittelalterbild –, durchaus einer Untersuchung würdig ist, da dies Aufschluss darüber gibt, wie Geschichte in unserer Gesellschaft erinnert wird.

⁴⁴⁷Vgl. hier und im Folgenden: Hoffmann, Erwin: *Mittelalterfeste in der Gegenwart – Die Vermarktung des Mittelalters im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung*. Stuttgart 2005. S. 84 ff., 148, 151 ff., 276 f.

Abstufungen: Veranstalter in öffentlichen Einrichtungen erstrebten hierbei eine historische Authentizität durch eine gelungene Programmmischung, wobei der Authentizitätsgrad des wiedergegebenen Mittelalterbildes hier vom jeweiligen Veranstalter und nicht etwa von objektiven wissenschaftlichen Richtlinien abhinge, ökonomische Gründe spielten hier nur bei 40 Prozent eine Rolle. Vereine als Veranstalter seien mit der Selbsteinschätzung der erreichten Authentizität eher vorsichtig, hielten diese für gering, strebten jedoch am meisten danach, jedoch gäben 55 Prozent auch ökonomische Gründe als Zweck ihrer Veranstaltungen an. Privat-wirtschaftliche Veranstalter sähen offenbar das Bestreben nach Authentizität dadurch gehindert, dass ihr Fokus vielmehr darauf liege das Unterhaltungsbedürfnis des Besuchers zu decken. Das Mittelalterbild wird hier am Kunden orientiert – somit verwundert auch nicht, dass 75 Prozent der Befragten ökonomische Gründe für ihre Veranstaltungen angeben.

Bei den Teilnehmern (im Sinne von Akteuren) stünden der Spaß und das Zusammensein mit Gleichgesinnten im Vordergrund, und somit über dem Bestreben das Mittelalter nachzuleben, etwas über das Mittelalter zu lernen bzw. zu vermitteln und somit auch über einem etwaigen Anspruch der Annäherung an historische Authentizität, am wenigstens spielten ökonomische Gründe eine Rolle. Hierbei ist jedoch zwischen der Art der Teilnehmer zu unterscheiden, ob die Existenz eines Ausstellenden und Standbetreibers von den Markteinnahmen abhängen oder der Akteur lediglich in seiner Freizeit mit oder ohne geschichtlichem Vermittlungsinteresse als Gaukler, Musiker oder Schaukämpfer auftritt. Hoffmann postuliert, dass ein umso geringerer kultureller Beweggrund angenommen werden kann, je eher ökonomische Motivationen hinter der Teilnahme an einer derartigen Veranstaltung stehen.

Hinsichtlich dieser Motivationen lässt sich einiges für das Schema, nachdem solche Events ablaufen, ableiten: Hiernach kann für die Mittelaltermärkte postuliert werden, dass das Mittelalter als Thema inszeniert und als Projektionsfläche fungiert, in die bestimmte Imaginationen gefüllt werden können, um dem Besucher ein möglichst abwechslungsreiches Unterhaltungsprogramm sowie die Möglichkeit zu bieten, emotional in eine andere Welt einzutauchen. Die Veranstaltung zielt auf das Erlebnis und nicht bis wenig auf die Vermittlung von Wissen. Kommerzielle Bedürfnisse sind dabei unterschiedlich ausgeprägt aber notwendigerweise immer relevant. Für die Akteure wie auch für das Publikum bietet sich darüber hinaus mit den Events die Möglichkeit, sich über die Spielregeln des Diskurses, aktuelle Trends und den diskursiven Gegenstand rückzuversichern, auszutauschen und das Zugehörigkeitsgefühl zu stärken. Dieses Schema lässt sich ebenfalls auf Festivals und Konzerte des Histotainmentdiskurses anwenden, allerdings unter der Eingrenzung des Themas allein auf die Musik.

Der Ort bzw. die Art der Veranstaltung prägt dabei den Diskursgegenstand maßgeblich, indem zum einen bei dem Event entweder der Versuch einer historischen Rekonstruktion oder das Streben nach einer unterhaltsamen Wirkung im Vordergrund steht und die Art der Mittelalterrezeption somit beeinflusst. Insbesondere aber ist hierbei auch daran zu denken, dass sich das Arrangement der Band sowie die Auswahl des vorzutragenden Repertoires danach richten wird, ob ein Bankett begleitet, auf einer kleinen Bühne auf einem Mittelaltermarkt oder vor tausenden Leuten auf einem Festival oder Konzert gespielt wird. Hierbei spielt es zudem eine Rolle, ob Veranstaltungstechnik vorhanden ist, wodurch leise Instrumente verstärkt und mit lauten gemischt oder sogar elektronische Instrumente verwendet werden können. Fällt die Möglichkeit elektronischer Verstärkung weg, nähert sich das Arrangement wieder mehr der mittelalterlichen Aufführungspraxis an, da beispielsweise eine Gesangsstimme oder Laute von Dudelsäcken übertönt würde, weshalb hierbei in performativer Hinsicht gewisse situative Vorgaben berücksichtigt werden müssen. Die Antworten beim Onlinefragebogen⁴⁴⁸ bestätigen diese Annahme, kreuzten alle Bands doch auf die betreffende Frage an, dass zwar jeder seine festen Instrumente habe, je nach Aufführungssituation aber zwischen ihnen wechseln könne; ebenfalls gaben alle bis auf eine Band an, dass das Arrangement von den Rahmenbedingungen wie dem Vorhandensein von Veranstaltungstechnik, dem Bestreben einer größtmöglichen (historischen) Authentizität, dem Ambiente etc. abhängt.

Dass nun solcherlei Events, also Mittelalteffeste ebenso wie Stadt- und Jubiläumsfeste, Konzerte und Festivals, besonders an Orten mit historischer Konnotation veranstaltet werden, ist mit Rumpf, die Formen populärer Mittelalterrezeption an Orten wie Burgen und Schlösser betrachtet hat, damit zu erklären, dass diese Orte das passende Ambiente liefern.⁴⁴⁹ Romantische, wilde und urige Naturschauplätze scheinen hierbei ebenso wie Kirchen und historische Altstädte mittelalterliche, historisierende Assoziationen hervorzurufen. Diese Orte, nach Rumpf insbesondere die Burg, werden mit bestimmten Mittelalterbildern assoziiert und schaffen als Kulissen für die Events einen Rahmen, der es dem Besucher, aber auch dem Akteur, möglich macht, tiefer in die konstruierte Anderswelt einzutauchen, die Veranstaltung aber auch überhaupt erst einer bestimmten Epoche zuzuordnen. Je nach Wahl des Veranstaltungsortes kann somit ein zusätzliches Mittelaltersignal geschaffen werden. Dieses ist insofern erforderlich, da es den Veranstaltungen des Histotainmentdiskurses inhärent ist, weniger das realhistorische Mittelalter als vielmehr die Probleme, Sehnsüchte und Erfahrungen der Gegenwart zum

⁴⁴⁸Vgl. Onlinefragebogen an die Bands im Anhang unter Punkt 7, Frage 19.

⁴⁴⁹Im Folgenden vgl. Rumpf, Marguerite: Im Schatten von Burgen und Schlössern. Populäre Formen der Mittelalterrezeption. In: Die Burg im Blick: Volkskundliches zu einem populären Ort. Marburg 2013. S. 116–123.

Thema zu machen. Ebenso wie Freizeitparks ein Thema brauchen, vereinigt hierbei der historisch konnotierte Ort wie die Burg die „diffusen Strömungen“ zu einem Mittelalterevent. Das wird umso ganzheitlicher möglich, wenn die Kulisse stimmt, andersherum erhält aber auch die Kulisse ihre Bedeutung durch die Art der Veranstaltung, für die sie den Rahmen bildet. Der Veranstaltungsort ist also gleichsam Bedingung der Interaktion, wie die Interaktion Bedingung für den Veranstaltungsort ist.

Das Mittelalter stellt hierbei wiederum das verbindende Element dar, indem Veranstaltungen, die darauf Bezug nehmen, bzw. Veranstaltungsorte, die wie auch immer gear-tete Mittelalterassoziationen wachrufen, zum Histotainmentdiskurs gezählt werden. Damit verbindet sich beim Besucher in der Regel eine Erwartungshaltung an die Veranstaltung, die durch das äußerliche Signal des Ortes bereits wachgerufen wird. Dies hat den Grund, dass es für bestimmte Veranstaltungsarten in der Regel einen gängigen Katalog an Veranstaltungsorten gibt, und Veranstaltungen der gleichen Art dann meist nach einem relativ festen Schema ablaufen. So weiß jeder, was er zu erwarten hat, wenn er schon einmal auf einem Mittelaltermarkt oder auf einem Konzert war. Dies trägt zur Stabilisierung der diskursiven Strukturen bei, denn wie im Kapitel zur Diskursanalyse bereits erläutert wurde, kommt hier eine Art Selbstläufer in Gang, da solche Erwartungshaltungen im Diskurs erfüllt und somit gleichzeitig bestärkt werden. Der Ort der Veranstaltung fungiert somit als Kulisse, als Signal, dass es hier um das Mittelalter geht, die Veranstaltung selbst jedoch als Ort der Szenen fungiert als Ort des Treffpunktes und des Austausches, an dem über den Diskursgegenstand, also das Mittelalter, und die diskursiven Regeln verhandelt werden kann. Somit kann das Mittelalter je nach Art des diskursiven Ortes selbst zum Thema gemacht oder zum bloßen visuellen Rahmen heruntergebrochen werden. Im zweiten Fall kann der Diskursgegenstand Mittelalter jedoch durch den Schauplatz, an dem die Veranstaltung stattfindet, eine bestimmte Prägung erhalten – romantisch, wild, düster oder festlich – wodurch der Diskursgegenstand auch durch diese Art des Ortes mitgestaltet wird.

3.2.3 Medien

Es wird nun hinsichtlich des Kontextes des Histotainmentdiskurses notwendig, den Begriff des Mediums zu reflektieren. Dieses stellt eines der Rahmenbedingungen der diskursiven Gemeinschaft dar, prägt den diskursiven Gegenstand der Mittelaltermusik und ist zudem als eine wichtige Voraussetzung für dessen Distribution und somit für die Strukturierung des Diskurses anzusehen. Daher soll im Folgenden ausgehend von einigen Forschungsimpulsen das Medium hinsichtlich seiner prägenden Funktion beleuchtet werden. Dabei gilt, ebenso wie schon beim Abschnitt zum Begriff der Popu-

lärkultur, zu beachten, dass sich der Forschungsdiskurs sehr umfassend mit dem Medienbegriff auseinandergesetzt hat. An dieser Stelle kann und soll keine umfassende Betrachtung erfolgen, sondern es werden einzelne Ansätze lediglich mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand diskutiert. Die Ausführungen beziehen sich somit besonders auf den Begriff der Massenmedien, die Wirklichkeitskonstruktion durch Medien, hinsichtlich elektronischer und digitaler Medientechnologien und insbesondere auf das Problem der Musik als Medium. Es erscheint somit von Relevanz, den Begriff hinsichtlich der diskursiven Formation um die Mittelaltermusik zu reflektieren und auf Grundlage der Forschungsdiskussion Hypothesen aufzustellen, die anschließend am Diskurs und insbesondere am Untersuchungscorpus zu prüfen sind.

Im Laufe der Forschungsgeschichte wurde der Begriff des Mediums viel und aus verschiedenen Perspektiven diskutiert, das Bedeutungsspektrum hat sich stark erweitert, und es wurden eine Reihe von Modellen entwickelt, um den Begriff zu erfassen.⁴⁵⁰ Die unterschiedlichen Ansätze lassen sich kaum vereinen, jedoch mit Fokus auf das Mittelalter bzw. auf Musik weiterdenken. Dabei fällt schnell ins Auge, dass im Falle der Musik, diese selbst ein Medium, als „Gefäß zur Vermittlung von Inhalten“⁴⁵¹ von der Medientechnologie, mittels derer sie distribuiert wird, unterschieden werden muss. So ist mit Rösing,⁴⁵² der sich besonders mit populärer Musik auseinandergesetzt hat, darauf hinzuweisen, dass das Medium Musik Inhalte und Botschaften konstruiert – zu sprechen ist von der Komposition, der Improvisation, der Musikproduktion, dem Sound. Technische Medien hingegen leiten diese Inhalte vom Sender zum Empfänger, wobei mit McLuhans Ansatz, das Medium sei die Botschaft, darauf hinzuweisen ist, dass die Inhalte abhängig von den Eigenschaften des Übertragungsmediums sind. Insbesondere sei hierbei nach Rösing zu unterscheiden zwischen technischen Medien mit einer rein weiterleitenden Funktion und solchen, in denen Musik zusammengestellt, kommentiert und bewertet wird. Der Einfluss des Mediums auf den Inhalt erfolgt hierbei somit willkürlich gegenüber den unwillkürlich beeinflussenden technischen Gegebenheiten.

⁴⁵⁰An dieser Stelle soll nicht der gesamte Forschungsdiskurs referiert werden, zur weiterführenden Lektüre wird auf die in der Bibliographie in Kapitel 6.1 an entsprechender Stelle aufgeführte einführende und einschlägige Literatur verwiesen.

⁴⁵¹Rösing, Helmut: Zur medialen Konstruktion musikalischer Lebenswelten. In: Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. S. 12.

⁴⁵²Vgl. hierzu im Folgenden: Rösing, Helmut: Zur medialen Konstruktion musikalischer Lebenswelten. In: Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Hrsg. von Helmut Rösing, Thomas Phleps. Karben 2000 [Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26]. S. 11–23.

Hinsichtlich populärer Musik nimmt dabei das Massenmedium eine besondere Rolle ein, da dieses gewissermaßen die Grundlage für die Breitenwirksamkeit dieser populären Musikkultur darstellt, unter Voraussetzung der Entwicklung elektronischer und digitaler Medientechnologien und Tonträgern, auf die im weiteren Verlauf ebenfalls eingegangen wird.⁴⁵³ Jacke, ebenso wie Rösing auf dem Gebiet der populären Musikkultur forschend, fordert einen Medienbegriff, der seine Komplexität bis hin zum für die Populärmusik relevanten Massenmedienbegriff repräsentiert.⁴⁵⁴ Dafür böte sich der Medien-Kompakt-Begriff von Schmidt an, der den massenmedialen Kommunikationsprozess (Produktion, Distribution, Rezeption, Weiterverarbeitung) auf vier Ebenen anlegt, welchen Jacke aufnimmt. Dessen Ansatz soll im Folgenden für den Gegenstand der Populärmusik nutzbar gemacht und mit folgender Aufzählung zusammengefasst werden:

1. Kommunikationsinstrumente: Hierunter sind die materialen Gegebenheiten zu verstehen, die durch ihre Zeichenfähigkeit zur gesellschaftlich geregelten, wiederholbaren und dauerhaften Sinnproduktion genutzt werden. Neben der Sprache ist insbesondere die Musik als Gefäß für Inhalte zu verstehen.
2. Medientechnologien: Diese durchliefen im Laufe der Geschichte eine rege Entwicklung – hinsichtlich der Musik ist von der rein mündlichen Musizierpraxis über die Fixierung in einer immer ausdifferenzierteren Notenschrift schließlich an das Aufkommen von Tonträgern bis hin zu digitalen Formaten zu denken. An dieser Stelle verweisen Schmidt bzw. Jacke nochmals auf den Einfluss der jeweiligen Technologie auf die Ebenen der Produktion, Distribution, Rezeption und der Weiterverarbeitung. Dem folgend, ist es ein Unterschied, ob Musik schriftlich, klanglich oder sogar audiovisuell fixiert und distribuiert wird, ermöglicht es dem Produzenten andere Möglichkeiten der Umsetzung, dem Rezipienten der Interpretation sowie der Weiterverarbeitung.

⁴⁵³Es ist hierbei darauf zu hinzuweisen, dass die Begriffe Massenmedium und Breitenwirksamkeit im Diskurs zur Histotainmentmusik relativ zu fassen sind. Es handelt sich bei diesem zwar um eine populäre Musikkultur, dessen Gegenstand durch die neuen Medientechnologien und durch ökonomische Strategien des Musikmarktes breiter zugänglich gemacht wird und möglichst viele Rezipienten ansprechen soll. Dennoch handelt es sich noch immer um eine eher periphere Nische der Popkultur, deren Charts ganz andere Fanzahlen aufweisen. Die Begriffe sind somit quantitativ auf den Diskurs zu beziehen und im Übrigen eher qualitativ zu fassen.

⁴⁵⁴Vgl. im Folgenden: Jacke, Christoph: keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? Pop(-Kulturwissenschaft) aus medienwissenschaftlicher Perspektive. In: PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen, Rolf Grossmann. Bielefeld 2008. S. 135–152. S. 140 ff.

3. Sozialsystemische Organisationen: Hierunter ist die Durchsetzung eines bestimmten Kommunikationsinstrumentes zu verstehen, wofür der Aufbau einer Medientechnologie erforderlich ist, welche wiederum an die Möglichkeiten der sie tragenden sozialen Einrichtung gebunden ist. Dabei ist auf das Stichwort Leitmedium zu verweisen, was bedeutet, dass in jeder historischen Phase ein spezifisches Einzelmedium dominiert, dem eine Hauptfunktion in der Konstitution gesellschaftlicher Kommunikation zukommt.⁴⁵⁵ Mit Jost ist darauf hinzuweisen, dass Medientechnologien eine wichtige Rolle bei der Entstehung und Weiterentwicklung von Genres und Szenen innehaben:⁴⁵⁶ Auf der einen Seite ist hierbei an die Möglichkeiten der massenhaften Distribution zu denken, die durch Tonträgermedien⁴⁵⁷ und die Digitalisierung in Verbindung mit dem World Wide Web bis dahin ungeahnte Ausmaße annehmen konnte, zum anderen kann die digitale Wende und die Computisierung von Musikproduktion aus der ästhetischen Perspektive durch die Technik des Copy-and-paste eine immer Gleiche“ mit sich bringen.⁴⁵⁸

4. Medienangebote: Hierunter fassen Schmidt bzw. Jacke die professionell und institutionell erstellten Träger von Texten bzw. Inhalten jedweder Art, durch die diese dem Markt und somit dem Rezipienten verfügbar gemacht werden. Insbesondere für die Mittelaltermusik ist hierbei an die Musiklabels und Institutionen zu denken, durch die die Musik der Histotainmentbands in Form von Tonträgern und audiovisuellen Formaten auf den Markt gebracht wird. Ausführlich hat hierzu bereits Elste die Anfänge des systematischen Versuchs, Alte Musik als

⁴⁵⁵Vgl. Göttlich, Udo: Massenmedium. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Helmut Schanze, Susanne Pütz. Stuttgart 2002. S. 193–195. S. 194.

⁴⁵⁶Vgl. Jost, Christofer: Zwischen den Stühlen. Populäre Musik im Schnittfeld von Musikanalyse und Kulturanalyse – Bestandsaufnahme und Ausblick. In: Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Hrsg. von Marcus S. Kleiner, Michael Rappe. Berlin 2012. S. 211–246. S. 222.

⁴⁵⁷Vgl. u.a.: Elste, Martin: Die Popularisierung mittelalterlicher Musik durch Schallplatten. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986. S. 547–554. S. 547.

⁴⁵⁸Vgl. Jost, Christofer: Zwischen den Stühlen. S.232.

„historisches Klanggeschehen“ zu dokumentieren, untersucht, was nach ihm zunächst noch rein zu Archivierungszwecken und ohne Adaptionen des zeitgenössischen Musikgeschmacks erfolgte.⁴⁵⁹

Diese Komponenten wirken nach Jacke vor den spezifischen soziohistorischen Hintergründen wechselseitig aufeinander ein und können somit lediglich analytisch voneinander getrennt werden. Auf die einzelnen Aspekte wird im Folgenden noch ausführlicher einzugehen sein.

Dass die gesellschaftlichen Hintergründe im Laufe der Historie einem Wandel unterliegen, ebenso wie die Entwicklung der Medientechnologien, ist ebenfalls in enger wechselseitiger Beziehung zu sehen. In Bezug auf die Histotainmentmusik als populäre Musik sieht Grosch in Referenz auf Tagg und Wicke, wie im Kapitel zur Genealogie bereits angeführt wurde, die Geburtsstunde der populären Musik in der entstehenden Industriegesellschaft des späten 18. Jahrhunderts.⁴⁶⁰ Mit Verweis auf McLuhans, aber auch Gieseckes Betrachtungen des kommunikations- und medienhistorischen Epochenmodells sei ein wichtiger Einschnitt, „bei dem bereits Lieder technischer Reproduktion, industrieller Herstellung und kommerzieller Vermarktung unterworfen“⁴⁶¹ seien, im Buchdruckzeitalter anzusetzen. Urbanität und die Anbindung an die jeweils modernen Massenmedien seien demnach früh als Kriterien zur Definition populärer Musik eingesetzt worden, da die medialen und ökonomischen Bedingungen der Musik regelrecht eingeschrieben werden, die Lieder auf eine technische Reproduzierbarkeit hin angelegt und ihre ganze Entstehung, Verbreitung und Rezeption durch die jeweilige Medientechnologie ihrer Gegenwart geprägt seien.⁴⁶² Wie sich dies genau für die His-

⁴⁵⁹Elste, Martin: Mittelalter auf alten Schallplatten. In: Mittelalter-Rezeption III. 3. Salzburger Symposium. „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“. Hrsg. von Jürgen Kühnel, Dieter Mück, Ulrich Müller. Göttingen 1988. S. 421–436. S. 422 ff.

⁴⁶⁰Vgl. Grosch, Nils: Lied, Medienwechsel und populäre Kultur im 16. Jahrhundert. Münster 2013. S. 35.

⁴⁶¹Ebd. S. 38. Siehe hierzu auch Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis: das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf 1968. Zum Verlust der Aura des Kunstwerkes durch dessen Angelegtsein auf eine massenhafte, technische bzw. industrielle Reproduzierbarkeit siehe: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hiernach biete die technische Entwicklung eine Wandlung der sozialen Funktion von Medien hin zu einer Ästhetik des Kollektiven, berge jedoch auch die Gefahr der politischen Vereinnahmung. Diese Ausführungen sind jedoch im Kontext ihrer Zeit – der Aufsatz wurde 1935 im politischen Exil verfasst – zu verstehen.

⁴⁶²Vgl. Grosch, Nils: Lied, Medienwechsel und populäre Kultur im 16. Jahrhundert. S. 32 ff. Siehe hierzu auch die Ausführungen zur Beziehung zwischen Medien und Wirklichkeitsvorstellungen von

totaltainmentmusik gestaltet, bleibt am konkreten Beispiel in der Corpusanalyse zu untersuchen. Anzunehmen ist an dieser Stelle jedoch ein eingängiges und wiederkehrendes „Schema F“, nach dem die Lieder des Histotainmentdiskurses konstruiert werden.

Die Entstehung der Massengesellschaft ist das Ergebnis verschiedener Phasen der Entwicklung der Medientechnologien (vor allem Print-, elektronische und dann digitale Medien), die im Zusammenhang mit dem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext zu sehen ist und schließlich als die Folge dessen zu bezeichnen, nachdem die Einzelmedien zu einer neuen Funktionalität zusammenwuchsen.⁴⁶³ Als Leitmedium des 21. Jahrhunderts sind dabei am ehesten die Multimedia, also die Vernetzung der Medienvielfalt vor allem durch die Computertechnik (Digitalisierung), anzusehen.⁴⁶⁴ Digitale Musikproduktion bezeichnet dabei „Produktionsverfahren computergestützter Studios, in denen automatisierte programmgesteuerte Prozesse zur Gestaltung von Musik verwendet werden“.⁴⁶⁵

Die Frage nach dem Zusammenhang von Medien und sozialem Wandel ist dabei im Forschungsdiskurs sehr aktuell, lässt sich mit dem entsprechenden Eintrag in „Metzlers Lexikon“ zu Medientheorie und Medienwissenschaft jedoch gut überblicken: Hier wird eine Individualisierung des Massenkonsums durch neue Medien, allen voran des Internets, postuliert und die Frage danach angeschlossen, wie die intra- und intermediären Beziehungen des Mediensystems die Struktur der Massenkommunikation und der Massenmedien verändern. Dabei wird ein „durch organisatorische, institutionelle, rechtliche, technische, ökonomische Veränderungen erzwungener Wandel der Rahmenbedingungen für den Betrieb und Vertrieb von Medien“ konstatiert, der unter dem Einfluss global agierender Unternehmen erfolgt, die die Entwicklung einer Kommunikations- und Informationsindustrie vorantreiben.⁴⁶⁶ Dies klingt zunächst unkonkret, soll jedoch im Folgenden an entsprechender Stelle noch einmal genauer beleuchtet werden. Von Relevanz ist an dieser Stelle, dass sich der damit einhergehende soziale

Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Hrsg. von Sybille Krämer. Frankfurt a.M. 1998. S. 73–94.

⁴⁶³Vgl. Göttlich, Udo: Massenmedium. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 194.

⁴⁶⁴Vgl. ebd.

⁴⁶⁵Vgl. Scherfer, Konrad: Musikformat. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 270–271. S. 271.

⁴⁶⁶Vgl. Göttlich, Udo: Medien und sozialer Wandel. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 202–203. S. 202 f.

Wandel auf die „Ausweitung von Mediennutzungszeiten und zunehmender Mediatisierung aller Alltagsbereiche, aber auch auf Prozesse der kulturellen Identitätsbildung“;⁴⁶⁷ für die die Medienangebote eine nicht zu verachtende Funktion einnehmen, erstreckt.

Zu klären ist an dieser Stelle der Begriff des Massenmediums, da dieser für die Populärkultur eine wichtige Rolle einnimmt: Wie oben bereits ausgeführt wurde, stellt die massenhafte Distribution, ermöglicht durch die Entwicklung entsprechender Medientechnologien, ein wichtiges Kriterium dar und weist auf eine Art Kulturindustrie.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷Ebd. S. 203.

⁴⁶⁸Das System der Massenmedien wurde zunächst vor allem durch die Frankfurter Schule, insbesondere durch Adornos und Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“ beleuchtet, die diese Form der „Kulturindustrie“ kritisch und auch polemisch in den Blick nehmen. Vgl. Horkheimer, Max; Theodor Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 22. Aufl. Frankfurt a.M. 2016: Mit dem Begriff der „Kulturindustrie“ als kritische Bezeichnung für die kapitalistische Verwertung von Kultur in der Industriegesellschaft der 1930er und 1940er Jahre verweisen Horkheimer und Adorno auf die hier zum Konformismus tendierende „Populärkultur“ der Zeit, deren trivialisierte Konsumgüter nichts mehr mit den spontanen und subjektiven Ausdrucksformen der Volkskultur gemein haben. Vgl. hierzu: Grundbegriffe der Medientheorie. Hrsg. von Alexander Roesler, Bernd Stiegler. Paderborn 2005. S. 132. Mit dem Begriff sollte ursprünglich der von ihnen als irrtümliche Bezeichnung angesehene Begriff der Massenkultur überwunden werden. Vgl. Grundbegriffe der Medientheorie. S. 132. Die politische Dimension eines totalitären Staates, der diese Art der industriellen Produktionsgüter als Herrschaftsinstrument gebraucht, um standardisierte Bedürfnisse der Rezipienten nur immer neu zu erwecken, sie lediglich scheinbar stillt und damit von den tatsächlichen Bedürfnissen ablenkt, ist im Kontext der Entstehung ihrer Schrift zu sehen und gilt heute grundsätzlich als überwunden bzw. anders geartet. Vgl. Grundbegriffe der Medientheorie. S. 133 sowie: Göttlich, Udo: Kulturindustrie. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 172–173. S. 172 und Schicha, Christian: Kritische Medientheorien. In: Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Hrsg. von Stefan Weber. 2. Aufl. Stuttgart 2010. S. 104–123. S. 106. Lässt man die politische Diskussion der Schrift Horkheimers und Adornos einmal außen vor und damit ihre Kritik, dass dem „unbedarften“ Rezipienten ein kulturindustrielles Konsumgut vorgesetzt wird, um die relative Zufriedenheit im kapitalistischen System aufrechtzuerhalten, lässt sich dennoch in der von ihnen postulierten antiaufklärerischen Konsequenz der „Kulturindustrie“ eine parallele Überlegung zur Histotainmentmusik anstellen: So ist bspw. der Vorwurf des Wissenschaftlers zu nennen, dass der unkritische und undifferenzierte Umgang mit dem Mittelalter beim unreflektierten Publikum zu einem sehr klischeebehafteten und vereinfachenden Bild vom Mittelalter führt. Eine weitere Überlegung Adornos und Horkheimers regt zum Nachdenken an: Nach ihnen ließen sich die Rezipienten vom kulturindustriellen Warenangebot verführen, da der inszenierte Unterhaltungscharakter nur scheinbar eine Flucht aus dem Alltag verspricht, dabei jedoch zur Resignation des Flüchtenden immer wieder nur denselben anbieten kann. Vgl. Grundbegriffe der Medientheorie. S. 133. Auch wenn die Betrachtung des Begriffes der „Kulturindustrie“ einige Anregungen bietet, muss man dennoch davon absehen, diesen für die Angebote des Histotainmentdiskurses zu verwenden; dies nicht zuletzt aus dem Grund, dass mit dem Begriff eine nicht mehr geltende politische Dimension verknüpft ist, die nur schwer außen vor gelassen werden kann, da sie der Haltung seiner Schöpfer gegenüber der Po-

Dennoch sollte bei allen Überlappungen Massenkonsum bzw. Massenkommunikation nicht mit Populärkultur gleichgesetzt werden. Nach Maletzke, der den Begriff des Massenmediums in den 1960er Jahren nach Deutschland bringt,⁴⁶⁹ bedingen diese die Massenkommunikation, also jede Form der Kommunikation, bei der Aussagen öffentlich durch technische Verbreitungsmittel indirekt an disperse Publika vermittelt werden.⁴⁷⁰ Diese Kommunikationsform ist auch für die populäre Musikkultur grundsätzlich anzusetzen, da hier Musik über technische Mittler an ein breites Publikum distribuiert und damit einer Öffentlichkeit indirekt zugänglich gemacht wird. Dabei ist diese Form der Kommunikation nicht durch eine bestimmte Rezeptionsform, wohl aber durch spezifische Produktionsformen und -werte und durch sich daraus ableitende Beeinflussungsmöglichkeiten gekennzeichnet.⁴⁷¹ Allerdings muss festgehalten werden, dass sich auch für die Rezeptionsästhetik bestimmte Konsequenzen ergeben, da nun zwischen Produzent und Rezipient eine größere Distanz, durch die Vielzahl an Rezipienten jedoch auch eine ungleich größere Menge an Rezeptions- bzw. Interpretationsmöglichkeiten vorliegt als beispielsweise noch bei der Face-to-Face-Kommunikation.

In der Systemtheorie Luhmanns⁴⁷² besteht die Funktion der Massenmedien im Dirigieren der Selbstbeobachtung des Gesellschaftssystems, wodurch sie allen Funktionssystemen eine gesellschaftsweit (in Zeiten des World Wide Web somit durchaus mit globaler Ausprägung) akzeptierte, auch den Individuen bekannte Gegenwart bietet, von

pulärkultur ihrer Zeit untrennbar zu eigen ist. Nichtsdestotrotz ließen sich einige Gedanken herauskristallisieren, die als Merkmale der Populärkultur und somit auch des Histotainmentdiskurses unleugbar zu eigen sind: Zum einen betrifft dies den Öffentlichkeitscharakter des Diskursgegenstandes, der in der Massenkommunikation verhandelt wird, zum anderen die Erweckung von Bedürfnissen, die schließlich nie wirklich gestillt werden, sondern nur zu weiteren Bedürfnissen anregen – zu denken ist an die zahlreichen Konsumgüter von Tonträgern, Ausstattungsgegenständen, über Lebensmittel bis hin zu Merchandisingprodukten sowie an das Bedürfnis nach Geschichtstourismus und Eventerlebnissen. Und hiermit ist eine dritte Parallele angesprochen, indem das Erlebnis einer „Anderswelt“ versprochen, im Endeffekt jedoch nur das Eigene und das immer Gleiche angeboten wird. All diese Thesen, die sich mit dem Begriff der „Kulturindustrie“ verbinden, sind ebenfalls auf die Populärkultur des Histotainmentdiskurses zumindest als Denkfigur anwendbar und spielen für die folgenden Überlegungen eine Rolle.

⁴⁶⁹Ein knapper Überblick dazu, wie der Begriff in den verschiedenen Medientheorien Eingang erhält, findet sich in: Grundbegriffe der Medientheorie. Hrsg. von Roesler und Stiegler. S. 137–141.

⁴⁷⁰Vgl. Göttlich, Udo: Massenmedium. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 193.

⁴⁷¹Vgl. ebd. S. 193.

⁴⁷²Luhmann: Die Realität der Massenmedien. Berlin 1995.

der sie ausgehen können.⁴⁷³ Dies ist besonders für die Betrachtung des Histotainmentdiskurses von Bedeutung, da mit der Grundlage des gemeinsamen Diskursgegenstands der Histotainmentmusik, die durch ihre Popularität innerhalb der diskursiven Gemeinschaft öffentliche und massenkommunikative Funktionen erfüllt, eine Kontrolle und Bestätigung der diskurseigenen Regeln erfolgt. Erst durch diese Art der medienvermittelten „Massendynamik“ wird es möglich, dass ein bestimmtes Repertoire an Liedern Popularität erlangt und im Diskurs geradezu omnipräsent wird – zu sprechen ist hier von den sogenannten Marktklassikern, den Hits der Szene, die immer wieder auf Events und Mittelaltermärkten begegnen. Ebenfalls führt die Möglichkeit der vernetzten Massenmedientechnologie dazu, dass bestimmte Bands Popularität erlangen, während andere in die Peripherie des Diskurses abrutschen. Auf diese Strukturierung des Diskurses wird an gegebener Stelle gesondert eingegangen.

Ein Aspekt soll hierbei jedoch noch einmal herausgegriffen werden. Es handelt sich dabei um den Gedanken, dass der Diskursgegenstand der Mittelaltermusik durch Medien geprägt ist: zum einen durch die Distribution der Medientechnologien, zum anderen aber werden die Vorstellungen vom Mittelalter selbst durch das Medium Musik, also dem Gefäß für ganz bestimmte Inhalte, beeinflusst. Mit Schmidts Worten sind Medien nach heute verbreitetem Konsens unsere alltäglichen Instrumente der Wirklichkeitskonstruktion: Medien, als System von Kommunikationsinstrumenten, Technologien, sozialsystemischen Ordnungen und mit ihren Angeboten, disziplinieren unsere Wahrnehmungen durch die von ihnen erzwungene Anpassung an ihre Nutzungsbedingungen.⁴⁷⁴ Medien selektieren dabei die Selbstbeobachtung der Gesellschaft durch den konstitutiven Filter des (medien)technischen Möglichen als Veröffentlichung des Inszenierbaren und des Kommerzialisierbaren.⁴⁷⁵ Dies muss umso mehr zutreffen, wenn es sich um eine Diskursgemeinschaft handelt, die bestimmten Regeln folgt und in der bestimmte Strategien der Begrenzung zum Tragen kommen. Nach Schmidt können soziale Gruppierungen in ihrer gemeinsamen Sprache, ihren Themen, Werten oder Lebensstilen durch die gemeinsame Mediennutzung und die daraus resultierenden Modi der Wahrnehmung aufgebaut und erhalten werden.⁴⁷⁶ Medien tragen somit zur

⁴⁷³Vgl. Göttlich, Udo: Massenmedium. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 194.

⁴⁷⁴Vgl. Schmidt, Siegfried J.: Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist 2000. S. 43.

⁴⁷⁵Vgl. ebd. S. 43 f.

⁴⁷⁶Vgl. ebd. S. 116.

Festigung der Inhalte, der Regeln, der Strukturierung und der Begrenzung des Diskurses bei, der Diskursgegenstand wird durch die gemeinsame, mediatische Rezeption und Distribution der Diskursmitglieder geprägt und gestärkt.

Unsere Kulturindustrie⁴⁷⁷ ist im Laufe der Entwicklung mit Internet und Fernsehen, Netflix und YouTube noch bunter und vielfältiger und wahrscheinlich auch allgegenwärtiger geworden. So stellt sich die Frage, inwiefern unsere Populärkultur und insbesondere der Histotainmentdiskurs mit diesem Begriff zu fassen ist und ob der Rezipient im Umgang mit dem Überangebot eventuell souveräner geworden ist.⁴⁷⁸ Steinert erfasst eine grundsätzliche Bedeutungsdimension des Begriffes ganz richtig, wenn er meint, dass es hier um das schwierige Verhältnis von elitären Gruppen zum weiten Feld der Warenförmigkeit von Kultur geht.⁴⁷⁹ Eine Parallele lässt sich hierbei für das Verhältnis der historisch informierten Aufführungspraxis, der Akademiker und des Bildungsbürgertums zum Histotainmentdiskurs und dessen lauten, wilden und alternativen Bands und den vermeintlich immer gleichen Mittelalteradaptionen aufmachen. Und an dem Punkt, wo Kulturproduktion und -rezeption scheinbar voraussetzungslos stattfinden, geht es auch immer um das Selbstverständnis als Künstler⁴⁸⁰ sowie um die schwierige, wenn nicht unmögliche Trennung von Kunst, Massen, Volks- und Populärkultur. Bei der Betrachtung der Akteure des Diskurses muss genau diese Frage gestellt werden, inwiefern sich die Bands als eigenständige, neu schaffende Künstler verstehen und in welchem Verhältnis dazu sie an einer Publikumswirksamkeit und Popularität interessiert sind.

Ein weiterer Aspekt regt im Zusammenhang mit dem Begriff der Kulturindustrie zum Nachdenken an: Aufgrund ihrer Omnipräsenz fungiere die Kulturindustrie als Instanz, die unsere gesellschaftliche Wirklichkeit konstruiere,⁴⁸¹ indem nur scheinbar Neues entstehe, sich aber auf das immer Gleiche zurückbeziehe, was zumindest innerhalb der diskursiven Gemeinschaft um die Histotainmentmusik, am deutlichsten sicherlich auf der temporären und lokal begrenzten Insel der Mittelaltermärkte zutreffen kann. So ist das Mittelalter im Histotainmentdiskurs nur scheinbar eine andere Welt und präsentiert in Wirklichkeit die eigenen, aktuellen Bedürfnisse im mittelaltertümlichen Gewand.

⁴⁷⁷Der Begriff hier nun nach Steinert, Heinz: Kulturindustrie. Münster 2008.

⁴⁷⁸Vgl. ebd. S. 14.

⁴⁷⁹Vgl. ebd. S. 72.

⁴⁸⁰Vgl. ebd. S. 72 f.

⁴⁸¹Vgl. Grundbegriffe der Medientheorie. Kulturindustrie S. 132–134. S. 133.

Dabei müsse der Unterschied zwischen inszeniertem Bild und Realität verwischen,⁴⁸² und so wird in der Mittelalterrezeption im Histotainmentdiskurs die realhistorische Epoche doch vielmehr von Imaginationen, Klischees und aus dem Kontext gerissenen Adaptionen überformt.

Mit Karpenstein-Eßbach sei an dieser Stelle auf die Möglichkeiten medialer Inszenierungen verwiesen, die es ermöglichen, durch artifizielle Komprimierung und ästhetische Gestaltung die Intensität der Erfahrung zu steigern und somit den als Ort der Enttäuschung empfundenen Alltag im Nachbild zu verdichten und zu übersteigern.⁴⁸³ In der Spannung zwischen Interessantheit, Konventionalität und Serialität können diese medial verdichteten Nachbilder jedoch ihre Bedeutung für die intensivierte Erfahrung verlieren, Langeweile hervorrufen oder sogar lästig werden.⁴⁸⁴ Die Realität dauerhaft erscheinen zu lassen, stößt hierbei also an seine Grenzen. Auch der Histotainmentdiskurs ist vor dieser Art der Resignation nicht gefeit, wenn er zwar das exotische oder verloren geglaubte Fremde verspricht, auf Dauer jedoch immer nur wieder dieselben aktualisierten Vorstellungen und Konstrukte vom Mittelalter anbietet.

Welche Bedeutung die Entwicklung der Medientechnologie nun für die Mediävistik, insbesondere für die Mittelaltermusik, hat, wurde in der Wissenschaft vielfach diskutiert.⁴⁸⁵ Wenzel verweist dabei auf die Überlegungen McLuhans, dass das gesprochene und gesungene Wort zusammen mit dem Bild vom Sprecher bzw. Sänger durch die Elektrotechnik – weitergedacht auch durch die digitale Technik bzw. durch Multimedia – seine alte Bedeutung zurückerhalte.⁴⁸⁶ Dabei vergleicht er die

⁴⁸²Vgl. ebd. S. 133.

⁴⁸³Vgl. Karpenstein-Eßbach, Christa: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. Paderborn 2004. S. 205 ff.

⁴⁸⁴Vgl. ebd. S. 212.

⁴⁸⁵Siehe hierzu: Lug, Robert: Minne, Medien, Mündlichkeit. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Materiale Bedingungen der Sprachwissenschaft. Heft 90/91. Hrsg. von Brigitte Schlieben-Lange. Stuttgart/Weimar 1993. S. 71–87. Elste, Martin: Die Popularisierung mittelalterlicher Musik durch Schallplatten. S. 547–554. Mertens, Volker: Das Mittelalter im Hörfunk. Selbstreflexion eines freien Mitarbeiters. In: Mittelalter-Rezeption 4. 1991. S. 155–167.

⁴⁸⁶Vgl. Wenzel, Horst: Zum Stand der germanistischen Mediävistik im Spannungsfeld von Textphilologie und Kulturwissenschaft. In: Mediävistik im 21. Jahrhundert – Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung. Hrsg. von Hans-Werner Goetz, J. Jarnut. München 2003. S. 149–162.

sekundäre Oralität der neuen Kommunikationsmedien mit der primären Oralität der Face-to-Face-Kommunikation, die Audiovisualität der technisch vermittelten Bilder und Töne mit der Audiovisualität der körpergebundenen Aufführungskultur.⁴⁸⁷

Zuvor verwies Wenzel bereits auf die wechselseitige Referenzialität von materieller Schrift und körpergebundenem Wort, die der mittelalterlichen Literatur zu eigen ist: Für die mündlich geprägte und an die Aufführung gebundene mittelalterliche Literatur sei die Textualisierung zunächst eine Reduktion, denn der überlieferte Schrifttext werde erst durch die Aufführung vervollständigt.⁴⁸⁸ Deren Niederschrift bietet nun die Möglichkeit für immer neue körpergebundene Aktualisierungen, was wiederum in neuerliche textliche Festlegungen münden kann (siehe die Ausführungen zu Eigenheiten des mittelalterlichen Literaturbetriebs, insbesondere die Problematik der *variance* und *mouvance* im vorherigen Kapitel). Somit sei nach Wenzel der mittelalterliche Text durch eine doppelte Lesbarkeit charakterisiert: In der gedächtnisförmigen Organisation einer Memorialkultur für die Hörer, für die Leser hingegen finden sich im Schriftbild komplexere Informationen. Mit dem Verweis auf McLuhans Überlegungen wird für Wenzel hier nun der Auftakt für die Forschung markiert, das semiorale Mittelalter und die Neuzeit unter mediengeschichtlicher Perspektive aufeinander zu beziehen.

Jedoch hat schon Lug in Bezug auf die Mittelaltermusik und ihre Rezeption viel früher die Relevanz der neuen Tonträgermedien für das Phänomen, das er als Neumündlichkeit bezeichnet, erkannt: Nach ihm haben

Mikrophone, Verstärker und Computer, Schallplatten, CD und Videoclip [...] neue Formen erzeugt und neue Standards gesetzt. Mit der neumündlichen Medienlandschaft koexistieren ursprünglich-mündliche Weltmusiktraditionen, auch sie vielfältig auf Tonträgern verbreitet. Demgegenüber wird das Reich musikalischer Schriftlichkeit als die Insel sichtbar, die sie immer gewesen ist.⁴⁸⁹

Nach ihm fordern diese neumündlichen Tonträgermedien durch das Festhalten einer bestimmten Liedinterpretation eine stetige Veränderung vom Künstler, da die immer wieder gleiche Wiedergabe derselben Interpretation irgendwann ihren Reiz verliere.⁴⁹⁰ Jedoch wird das genaue Nachspielen durch die Möglichkeit des unbegrenzt wiederholbaren Hörens einer Liedinterpretation erst durch die Fixierung auf Tonträgermedien

⁴⁸⁷Ebd. S. 157.

⁴⁸⁸Im Folgenden vgl. ebd. S. 153–157.

⁴⁸⁹Lug, Robert: *Minne, Medien, Mündlichkeit*. S. 72.

⁴⁹⁰Vgl. ebd. S. 73.

möglich, die Abwandlung der eigenen Bearbeitung erfolgt somit entgegen der mittelalterlichen mündlich distribuierten Aufführungspraxis gezielter bewusst, Zufälligkeiten und sogar Fehler oder Lücken können nun vermieden werden. Diese Praxis des Hörens und Nachspielens ist bei den Bands der Histotainmentmusik äußert gängig, wie noch zu zeigen sein wird. Und diese neumündliche Praxis ist der mittelalterlichen Aufführungspraxis wieder recht nah, da auch hier der Sänger übernimmt, was ihm gefällt, ändert, was er für nötig hält oder was sein eigenes Können bzw. der Aufführungskontext hergibt, und somit durchaus auch bewusst zur Herausbildung verschiedener Interpretationsvarianten beiträgt. Durch diese Praxis bildet sich ein relativ begrenztes Standardrepertoire im Histotainmentdiskurs heraus, da plausiblerweise nur nachgespielt wird, was gefällt. Dass zu diesen Hits jedoch nur selten neue hinzukommen, liegt an der Begrenzung des aufgearbeiteten Materials durch den Vorfilter der historisch informierten Aufführungspraxis, da nur wenige Bands der Histotainmentmusik selbst forschen. Lieder, die somit neu ins Repertoire aufgenommen werden, erlangen auf diesem Weg nur schwer Popularität, da sie nicht an vielen Stellen zugleich in den Diskurs integriert werden, was einer größeren Verbreitung jedoch zuträglicher wäre.

Nach dieser Betrachtung der Forschungsdiskussion zum Medienbegriff und dem Bezug auf den Untersuchungsgegenstands lässt sich Folgendes festhalten: Sowohl die Musik selbst als Medium, als Gefäß, das seine Inhalte formiert, wie auch die Medientechnologie, mittels derer die Lieder transportiert werden, prägen die Musik und somit auch die Vorstellungen vom Mittelalter. Da die Histotainmentmusik als Populärkultur Eigenschaften der Massenkommunikation aufweist, der Massenmedien zugrunde liegen, wird dem in der Regel nicht vorgebildeten Rezipienten eine Reihe von Konstrukten und Imaginationen vom Mittelalter in einer immer wiederkehrenden und damit eingängig gewordenen musikalischen Form geradezu omnipräsent angeboten. So muss angenommen werden, dass sich eine zumindest im Histotainmentdiskurs geltende öffentliche Meinung vom Mittelalter, aber auch von dem, was als Zentrum des Diskurses anzusehen ist, herausbildet. Dadurch werden die Grenzen und Strukturen des Diskurses geprägt und verfestigt. Inwiefern dies zu einer Formierung des kollektiven Gedächtnisses führt, die Histotainmentmusik also eine erinnernde Funktion übernimmt, soll an späterer Stelle ausgeführt werden. Jedenfalls bilden Massenmedien eine wichtige Grundlage dafür, dass so etwas wie Popularisierung von Bands (und Hits) in der diskursiven Gemeinschaft überhaupt stattfinden kann, darüber hinaus schaffen Medien die Möglichkeit, das Erlebnis und die Vorstellungen und Inszenierungen vom Mittelalter deutlich zu intensivieren und somit wiederum breitenwirksamer werden zu lassen. In diesem Zusammenhang ist auch darauf zu verweisen, dass es insbesondere durch audiovisuelle Medien und ihre digitale Vernetzung möglich wird, Aufführungen von der konkreten Situation, dem Ort und vom Live-Erlebnis zu lösen und wiederholbar zu

machen, was eine breitere Distribution mit sich bringt. Darüber hinaus haben Tonträgermedien das Potential, die Rezeption von Mittelaltermusik von der performativ-visuellen Dimension zu lösen und diese auf das reine Hörerlebnis zu begrenzen. Hierfür muss angenommen werden, dass sich die Rezeption, allein auf die auditiven Eigenschaften der Interpretation beschränkt, ändern muss, da nun die eigene Vorstellungskraft des Rezipienten gefragt ist und nicht durch eine gewisse Bühnenpräsenz beeinflusst wurde. Für den Interpreten selbst kann dies sogar neue Möglichkeiten im Schaffensprozess eröffnen, die im Live-Act vielleicht nicht möglich wären.

3.3 Akteure im Diskurs

Folgend sollen die Akteure des Histotainmentdiskurses in den Blick genommen werden. Wie oben bereits begründet wurde, muss die Diskursanalyse der Histotainmentmusik auch die Mitglieder des Diskurses, das handelnde Subjekt, wieder in den Fokus rücken, da diese Akteure den Diskurs mitgestalten, zu seiner Festigung und Begrenzung beitragen, und dies im vollständigen Bewusstsein ihrer gestalterischen und prägenden Kraft. Hierbei ist jedoch immer darauf zu verweisen, dass sich die Akteure selbst im Diskurs zum Teil als äußerst diskursprägend präsentieren, dabei jedoch übersehen, dass sie immer auch und vor allem den Vorgaben des Diskurses verhaftet bleiben müssen, um Teil desselben zu bleiben. Im Folgenden wird also die Frage nach der Art der Teilnehmer und nach dem Grad ihrer prägenden Kraft relevant. Hierbei muss hinsichtlich des Diskursgegenstands, der Histotainmentmusik, zwischen produzierenden Musikern, den Bandakteuren und dem aktiven wie passiven Publikum, den Rezipienten, unterschieden werden. Bei Zweiteren lassen sich noch weitere Unterteilungen machen, durch die schnell deutlich wird, dass auch die Rezipienten aktiv an der Gestaltung des Diskurses teilhaben können. Dies wird im nächsten Abschnitt genauer ausgeführt.

Rezipienten/Publikum – Szenemodell

Die Rezipienten, also die Empfängerinstanzen im Diskurs, können zum einen der Laie, Szenetourist (beispielsweise der sporadische Besucher von Events) und der passive Mitläufer, zum anderen der aktive, kommunikative und kundige Fan oder das organisierende, aktive Mitglied sein. Alle diese Arten von Rezipienten sind Teil des Diskurses, Erstere haben aber weniger Einfluss auf die Gestaltung des Diskurses und folgen vielmehr dessen Vorgaben, festigen diesen durch seine Teilhabe somit aber.

Mit Schmidts und Neumann-Brauns Untersuchung zur schwarzen, alternativen Szene⁴⁹¹ lässt sich die große Menge des Publikums, das grundsätzlich immer Inhalte der Szene rezipieren kann, genauer unter die Lupe nehmen und kann noch einmal auf die Szenegänger, somit den Szenekern, eingegrenzt werden. Dieser nimmt sowohl aktiv als auch passiv, zumindest mit einer gewissen Regelmäßigkeit, am Szenediskurs teil und verfügt über ein gewisses Wissen zu den Szeneinhalten, der Lebensform, dem Stil, den Trends etc. Innerhalb der Gruppe dieser Szenegänger wiederum lässt sich die Organisationselite (Orga-Elite) ausmachen, die nach Neumann-Braun und Schmidt einen besonderen Grad an Aktivität, Kundigkeit und langer Mitgliedschaft innerhalb der Szene aufweist und eine gewisse Exklusivität besitzt. In dieser Elite gibt es allerdings aus dem Publikum und dem Szenekern Einschübe und Überlappungen durch Freunde der Elite bzw. durch professionell Interessierte. Die Bands treten als Akteure zwar zeitweise in der Szene auf, prägen ihre Inhalte maßgeblich und teilweise bewusst innerhalb der diskursiven Vorgaben, müssten in diesem Modell jedoch noch ergänzt werden als eine eigene Gruppe außerhalb der Szene, abgegrenzt durch gewisse materielle Voraussetzungen und musikalische Expertise. Der Grad an Ganzheitlichkeit und Professionalität kann hierbei den Unterschied machen, ob der Produzent noch Teil der Szene ist oder bereits über dieser steht, wie an entsprechender Stelle noch zu erläutern sein wird. Trotzdem ist es jederzeit jedem Szenemitglied möglich, aus dem Bereich des passiven Publikums in den Szenekern und von dort in die Eliten und schließlich sogar hinüber in den Bereich der Bandakteure zu wechseln.

Zu fragen ist an dieser Stelle, wie der Szenebegriff zu definieren ist: Szenen sind vor allem anderen als Interaktionsgeflechte zu betrachten, in denen ausgehandelt wird, welche Typen von Akteuren wie und unter welchen Rahmenbedingungen miteinander zu tun haben. Die Szenestruktur lässt sich also mit dem Szenekern innerhalb des Publikums, der wiederum eine Orga-Elite enthält, beschreiben.⁴⁹² Die Arrangements von Akteuren teilen dabei nach Schmidt und Neumann-Braun zwar einerseits die dem szenischen Kern zugehörige mentale Disposition und Ausdrucksform – im Falle der Histotainmentmusik wäre es demnach ein Interesse an dieser Form der Musik und Mittelalterrezeption –, jedoch lassen sich auf Grund bestimmter Stilrichtungen und Ausprägungen dieser Disposition und Ausdrucksformen unterschiedliche Positionen, Motive und Kompetenzen ausmachen, durch die sich die Szene strukturiert.⁴⁹³ Diese sind

⁴⁹¹ Vgl. im Folgenden: Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz. Hrsg. von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun. Wiesbaden 2004. S. 184 ff.

⁴⁹² Vgl. ebd. S. 184.

⁴⁹³ Vgl. ebd. S. 184.

durch die verschiedenen Archive vorgeprägt, auf die an späterer Stelle noch eingegangen wird. In dieses lockere Netzwerk einer unbestimmten Anzahl an Personen wird man nicht hineingeboren oder hineinsozialisiert, sondern man fühlt sich einer Szene auf Grund des thematischen Schwerpunktes, auf Grund gemeinsamer Interessen zugehörig.⁴⁹⁴ Somit sind die Ränder einer Szene auch unscharf, es gibt keine Zulassungsbeschränkung, die thematisch fokussierte Kommunikation, die szenetypischen Einstellungen und Handlungsweisen können entsprechend auch über die diffusen Ränder der Szene nach außen getragen werden. Dabei seien nach Hitzler und Niederbacher Szenen in der Regel lediglich Teilzeitgesellungsformen, die lediglich einen Teil des Alltags des Szenegängers ausmachen – wer jedoch täglich mit Szeneinhalten, im vorliegenden Fall also mit Mittelaltermusik, zu tun hat, arbeitet in der Regel in dem Bereich. Ein wichtiges Kriterium für Szenen scheint somit zu sein, dass sie als ein Interesse, als ein Hobby zu betrachten sind, wer professionell in der Szene zu tun hat – dies ist lediglich innerhalb der Orga-Elite und der Bandelite vorstellbar –, hat sich bereits vom einfachen Publikum oder Freizeitszenegänger abgegrenzt und damit selbst als Akteur der Szene aus dieser aus- oder über-gelagert. Innerhalb des Diskurses prägt er zwar die Inhalte der Szene mit, ist selbst aber nicht mehr Teil dieser. Für die Bands lässt sich der Grad ihrer Professionalität gemäß ihres Standes innerhalb der Szene als Hobby-Amateur-Musiker oder als professionelle Künstler außerhalb dieser anhand der Verortung ihrer Musik Zentrum oder in die Peripherie des Diskurses ableiten.

In diesem Zusammenhang wird aber bei der Betrachtung der Ausführungen Hitzlers und Niederbachers⁴⁹⁵ ein Aspekt sehr interessant: Szenen erscheinen als äußerst labile und diffus begrenzte Gesinnungsgemeinschaften, die die Mitglieder weniger auf Grund kollektiv auferlegter Lebensumstände vereinen. Dementsprechend gibt es auch kaum szeneeigene Sanktionsinstanzen zur Verhinderung von Ein- und Austritten. Die Existenz einer Szene ist Diskursanalyse noch genauer ausgeführt werden. Das Leben in einer Szene besteht aus dem Zusammentreffen mit Gleichgesinnten und darin, persönliche Erfahrungen zu machen, Wissen zu sammeln und Fertigkeiten zu erlernen. Je nach Dauer und Ausprägung dieser Qualifikationen unterscheidet sich dann der Szenegänger vom bloßen Nachahmer und passiven Publikum. In Szenen werden dabei für die Szenegänger Deutungsmusterangebote manifestiert und geteilt, dem Mitglied ist die Möglichkeit zur Selbstinszenierung und zur sozialen Verortung gegeben. Dies kann

⁴⁹⁴Vgl. im Folgenden: Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: *Leben in Szenen*. S. 15–17.

⁴⁹⁵Vgl. im Folgenden: ebd. S. 17 ff.

jedoch unterschiedliche existentielle Reichweiten ausbilden und wird kaum Gewissheiten und Verbindlichkeiten für alle Lebensbereiche und Lebenssituationen beanspruchen.

In diesem Sinne erscheinen Szenen als die Vergemeinschaftung von Personen, die auf Grund gleicher Interessen an einer Szenekultur teilnehmen und im Laufe der Zeit durch mehr oder minder aktive Teilhabe ihre Freizeit bzw. Teile ihres Lebens dieser widmen. Wenn das Hobby, das Interesse, der zeitweilige Lebensstil jedoch zur Lebensgrundlage wird, ganzheitlich und damit professionell betrieben wird, ist nicht mehr von einer bloßen Szenemitgliedschaft zu sprechen. Die Orga-Elite erscheint hier als Szenemotor, weil sie sich aus langjährigen und erfahrenen Szenegängern zusammensetzt und Events und Profit für die Szene produziert.⁴⁹⁶ Professionelle Bands hingegen sind hierbei eine Entwicklungsstufe weiter und damit abgegrenzter – sie haben sich meist aus Amateurbands und Szeneeliten rekrutiert, jedoch auch hinsichtlich ihrer Tätigkeit rein auf den Gegenstand der Histotainmentmusik weiter begrenzt und nutzen offizielle und zum Teil kommerzielle Institutionen für ihre eigene Gestaltung der Szene. Mit Übergang in einen professionalisierten Lebensbereich, in dessen Zentrum die bewusste und aktive Gestaltung der Szenekultur bzw. des Diskurs-Gegenstandes steht, ist hierbei nicht mehr vom Szenemitglied zu sprechen, sondern von einem Diskursführer.

In diesem Zusammenhang wird es notwendig, die Eignung des Szenebegriffs für die diskursive Gemeinschaft der Histotainmentmusik zu klären. Hinsichtlich des Umstandes, dass das Subjekt beim Szenemodell im Zentrum steht, ist die Arbeit mit dem Begriff sehr vorteilhaft. So wurde es möglich, die große Menge des Publikums hinsichtlich passiver und aktiver Szenegänger und dann noch einmal auf den Szenekern hin auszudifferenzieren, der sowohl die amateurhafte und professionelle Orga-Elite als Szenemotor wie auch die amateurhaften Bands als handelnde und direkt die Szeneinhalte prägenden Akteure beinhaltet. Somit kann die diskursive Gemeinschaft in all diesen Ausprägungen nicht als Szene bezeichnet werden, die Kriterien der interessegebundenen Interaktionsgemeinschaft mit diffusen und labilen Grenzen sind durchaus zutreffend. Der Szenebegriff trug also unter der auf den Untersuchungsgegenstand bezogenen Modifikation dazu bei, die Menge der handelnden Subjekte im Bereich der Empfängerinstanz, der Rezipienten, zu strukturieren. Für die Produzenten jedoch ist der Szenebegriff mit zunehmender Professionalisierung und ganzheitlichem Wirken nicht mehr anwendbar, stehen diese doch innerhalb des Diskurses außer- und oberhalb der Szene, gestalten deren Gegenstand durch ihre Tätigkeit jedoch bewusst mit.

⁴⁹⁶Vgl. ebd. S. 22 f.

In einem Diskurs, und gerade bei einem populärkulturellen, in der die Bandakteure ebenso wie das Publikum, also alle Diskursteilnehmer, mehr oder minder interaktiv miteinander verflochten sind und über den Diskursgegenstand kommunizieren, ist die Rolle der Rezipienten für die Prägung des Diskursgegenstands ebenfalls von großer Relevanz. So konstatiert schon Jacke bei seinen Betrachtungen zur Pop(-Kulturwissenschaft) aus medienwissenschaftlicher Perspektive, dass vor allem Pop-Musik offen ist, die Rezipienten also ganze Arbeit leisten müssen: Musik und Popmusik seien nach ihm soziale Konstrukte, offene Texte innerhalb diverser (diskursiver) Kontexte, die sich dem kommunikativen Handeln verdanken.⁴⁹⁷ Schon in den Cultural Studies wurde sich dem Modell des aktiven Zuschauers zugewandt und insbesondere in Nachfolge zu Halls *encoding/decoding*-Modell zeigten schließlich Brunsdon, Morley und Ang in ihren Studien, dass die Interpretation von Texten keine einsame Tätigkeit eines Rezipienten, sondern kulturell und sozial verankert ist.⁴⁹⁸ Dem gegenüber steht der Forschungsstrang der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik, bei der es um die Vermittlung des künstlerischen Gehaltes in der Rezeption geht, bereits in langer Tradition.⁴⁹⁹ Rösing schließlich fasst die Leistung des Rezipienten, dessen Ergebnis die Konstruktion von Wirklichkeit ist, ausgelöst durch Außenreize, bei seiner Betrachtung „zur medialen Konstruktion musikalischer Lebenswelten“ treffend zusammen, indem sich nach ihm

die Konstruktionsleistung auf Produktionsebene des Musikmachens ohne Frage von den auf der Distributionsebene inszenierten Konstruktionsangeboten und von der kreativen Konstruktionsleistung des Individuums auf Rezeptionsebene⁵⁰⁰

unterscheide. Anders gesagt wird auf den Gegenstand der Hightainmentmusik dreidimensional eingewirkt: zum Ersten durch die innovative und bewusst gesteuerte Schaffenskraft des Produzenten, zum Zweiten durch die Art der weiteren Verteilung und zum Dritten durch die Interpretation des in einem bestimmten sozialen Kontext stehenden und spezifisch motivierten Rezipienten. Für eine diskursive Gemeinschaft, insbesondere eine populärkulturelle Musikszene, müssen die Rezipientenseite und ihr Einfluss auf den diskursiven Gegenstand besonders hervorgehoben werden, die Verbindung zu

⁴⁹⁷Vgl. Jacke, Christoph: Keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? S. 139.

⁴⁹⁸Vgl. Göttlich, Udo: Rezeption. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 314–315. S. 314.

⁴⁹⁹Vgl. ebd. S. 314. f.

⁵⁰⁰Rösing, Helmut: Zur medialen Konstruktion musikalischer Lebenswelten. Eine kritische Bestandsaufnahme. In: Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Hrsg. von Helmut Rösing, Thomas Phleps. Karben 2000 [Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26]. S. 11–23. S. 12.

kommunikativen und medialen Gegebenheiten, hier insbesondere der Massenmedien und -kommunikation, dürfen dabei ebenfalls nicht außer Acht gelassen werden. Das Zusammenspiel dieser Konstanten und die daraus resultierende diskursive Konstruktionsleistung führt schließlich dazu, dass sich gewisse Elemente, ein gewisses diskursives Regelwerk etabliert und zur Herausbildung eines diskursiven Zentrums führt, in dem sich der Popularitätsgrad der Histotainmentmusik und ihrer ausführenden Bandakteure an dieser Stelle verdichtet zeigt.

Es gibt also innerhalb des Histotainmentdiskurses verschiedene Arten von Rezipienten. Mit dem Szenemodell können Mittelaltertouristen und passives Publikum vom aktiven Szenegänger und der Orga-Elite unterschieden werden, wie bereits gezeigt wurde. Je nachdem, in welchen Bereich des Diskurses zur Histotainmentmusik sich die Rezipienten einordnen und mit welchem Anspruch an die Musik, mit welcher Erwartung und aus welcher Motivation heraus sie sich dieser zuwenden, wird sich ihre Rezeptionsleistung gestalten. Es macht hierbei einen Unterschied, ob jemand zum bloßen Vergnügen und nur für das Erlebnis am Diskurs teilnimmt oder als Teil einer Gemeinschaft aktiv etwas bewirken will. Der Punkt der Motivation wird an späterer Stelle noch einmal untersucht. Hinsichtlich des Anspruches an die Musik sei an den Versuch der Abgrenzung zur historisch informierten Aufführungspraxis erinnert, der sicherlich auch beim Publikum sichtbar wird. So ist damit zu rechnen, dass sich auf Mittelaltermärkten und Konzerten eine andere Art von Publikum mit dem Bedürfnis nach Spaß und dem emotionalen Erlebnis findet, als bei Konzerten der akademischen Ensembles, wo es eher um die Rekonstruktion historischer Klänge, um den Genuss von virtuoser Kunst, um die Alteritätserfahrung, verknüpft mit einem Bildungsanspruch, geht.

Produzenten/Bandakteure

Es konnte bereits konstatiert werden, dass der Szenebegriff, so wie er vor allem in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen verhandelt wird, einen amateurhaften und privatisierten Zugang des Szenegängers zu den Szeneinhalten suggeriert. Die Szenekultur gestaltet sich hiernach gewissermaßen als Hobby und Freizeitlifestyle. Sobald die Tätigkeit des Subjekts jedoch in einen professionalisierten Bereich übergeht, durch die Beschäftigung mit dem diskursiven Gegenstand der Lebensunterhalt bestritten wird, öffentliche Institutionen mit ins Spiel kommen und Kommerzialisierung nicht mehr nur eine Tendenz ist, sondern die Basis bildet, ist die Aktivität zur Gestaltung der Histotainmentmusik mit dem Diskursbegriff und unter Einbezug der diskursanalytischen Parameter umfassender und somit angemessener zu erfassen. So lässt sich hierbei eine Reihe diskursiver Strategien zur Begrenzung, Kontrolle, Strukturierung und ein diskursives Regelwerk, durch das sich der Diskursgegenstand prägt, ausmachen,

welches im Szenemodell nicht vorgesehen ist bzw. allein vom Szenegänger getragen würde. Jedoch muss konstatiert werden, dass der Akteur vom Diskurs mindestens ebenso geprägt wird, wie zumindest die diskursführenden Akteure den Diskurs prägen. Die diskursführenden Bands sind dabei vom einfachen Szenemitglied zu unterscheiden, da selbst der aktivste Rezipient den Diskursgegenstand nicht so direkt und bewusst prägen kann wie die Band mit ihrem schöpferischen Wirken und die dahinterstehende Musikindustrie.⁵⁰¹ Der Übergang vom bloßen Szenegänger und peripheren Akteur zum diskursprägenden Akteur scheint dabei fließend zu sein. Die Strukturierung des Diskurses vom Zentrum zur Peripherie sowie die Diskurssymbole, die durch die Akteure geprägt wurden, werden an gegebener Stelle dieser Diskursanalyse noch genauer beleuchtet.

Mit Aufkommen der elektronischen und digitalen Medien werden für die Bandakteure dabei ganz neue Möglichkeiten erschaffen, den Diskursgegenstand zu gestalten und weitreichend zu prägen. Auch im Umfeld der Bands erhalten beispielsweise die Rollen der Tonmeister und Produzenten eine Neudefinition im Sinne der Teilhabe am gestalterischen Prozess der Musikproduktion.⁵⁰² Die digitale Musikproduktion ermöglicht es hierbei wiederum dem Künstler, ohne Band und in Eigenproduktion Musik am Computer zu schaffen und zu verteilen. Das gesamte ökonomische Netzwerk der Studios, Labels und des kommerziellen Musikmarkts kann dabei umgangen bzw. in den eigenen Privatbereich verlegt werden. Es scheint jedoch trotzdem so zu sein, dass die Bands, die sich in das ökonomische Netzwerk integrieren, kommerziell erfolgreicher, sichtbarer, ja populärer und somit auch diskursprägender sind. Zu denken ist dabei an Bands wie *Saltatio Mortis* oder *In Extremo*, die eine größere Bekanntheit erlangt haben als beispielsweise Hans Hegener oder Knud Seckl, wie noch zu zeigen sein wird.

In diesem Zusammenhang ist die Rolle des Künstlers und des Produktionsapparates um ihn herum mit zu betrachten. Steinerts Überlegungen dazu, die er in Bezug auf seine Untersuchung zur Kulturindustrie anbringt, bieten hierbei einige Anregungen: So würden nach ihm nur wenige Produzenten sich selbst als Künstler verstehen, wobei es

⁵⁰¹ Auch wenn nach Hitzler und Niederbacher mehrere Orga-Eliten im Mittelpunkt stehen können, ist zu konstatieren, dass die Kategorie der Bands nicht als bloße Orga-Elite zu fassen ist, sondern als handelnde Akteure im engeren Sinn, die durch ihre Tätigkeit den Diskursgegenstand noch einmal viel direkter gestalten und prägen, als die Masse der wie auch immer aktiven Szenemitglieder, die dabei noch immer der großen Kategorie Publikum angehören. Vgl. Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: *Leben in Szenen*. S. 22 f. Die Kategorie der Bandakteure grenzt sich demgegenüber mit Eintritt in einen eigenen Szenekern dabei von der Kategorie Publikum deutlich ab.

⁵⁰² Vgl. Großmann, Rolf: *Musik und Medien*. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 267–270. S. 268.

sich um eine beruflich festgelegte Sozialfigur handle.⁵⁰³ Hierbei ist davon auszugehen, dass sich die Bandakteure, die sich professionell mit Mittelaltermusik beschäftigen, in der Regel auch als Künstler selbstdefinieren, verschiedene Organisationen der künstlerischen Produktion (Musiklabels und -studios, Musikproduzenten, Marketing, Vertrieb etc.), der Beruf des Kunstproduzenten konnte überhaupt erst mit dem Bedarf an Kunst entstehen, und mit Steinert ist schließlich festzuhalten, dass in dem Maß, in dem ein Künstler einem anonym werdenden Publikum gegenüberstehe, die Organisation des Zugangs zu ihm ein Teil seiner Produktionsmittel werde.⁵⁰⁴ Wer in das System der Produktions- und Vertriebsmittel einsteigen will, um auf dem kommerziellen Musikmarkt Fuß fassen zu können, sieht sich einem verzweigten Apparat von Kunstunternehmern, einem großen Publikum, den Organisatoren des Publikumsinteresses und Kritikern wie Förderern gegenüber. Sich von diesem Apparat unabhängig zu machen und die Produktion und Distribution selbst in die Hand zu nehmen, führt auf der anderen Seite jedoch eher dazu, in die Peripherie des Diskurses abzugleiten.

Bandakteur zu sein, bedeutet, den Diskurs um die Mittelaltermusik maßgeblich und bewusst durch das eigene kreative Schaffen mit zu prägen. Das Standardrepertoire des Histotainmentdiskurses, die Marktklassiker, müssten sich demnach durch eine gewisse Produzentenvarianz auszeichnen, wenn jede Interpretation ein und desselben Liedes durch die verschiedenen Interpreten und je nach Aufführungskontext bzw. das Arrangement der Bands beeinflusst wird und schließlich als eigenes künstlerisches Produkt gilt.

Dass sich trotzdem wiederkehrende stilistische Elemente und Stereotype ausmachen lassen, muss unter dem entsprechenden Parameter dieser Diskursanalyse und anschließend ebenfalls in der Corpusanalyse eigens beleuchtet werden. Hier ist gewissermaßen ein Regelwerk anzunehmen, nach dem sich vor allem die Bearbeitungen richten, die besonders populär werden, das Zentrum des Diskurses bilden und diesen somit maßgeblich prägen. Ebenso wie bei den Abstufungen innerhalb der Rezipienten gibt es auch bei den verschiedenen Produzenten innerhalb des Diskurses, vom professionellen Künstler oberhalb der Szene bis zum Amateurmusiker innerhalb dieser, unterschiedliche Motivationen und Ansprüche, die bereits mit der Abgrenzung zur historisch informierten Aufführungspraxis bzw. mit der Definition des Begriffs der Populärkultur kurz angeklungen sind, auf die aber an gegebener Stelle noch einmal gesondert eingegangen wird. Bei den Produzenten lassen sich jedenfalls Versuche der Abgrenzung zu anderen

⁵⁰³Vgl. Steinert, Heinz: Kulturindustrie. S. 72.

⁵⁰⁴Vgl. ebd. S. 72.

Diskursen sowie Erwartungen an die eigene Musik bzw. das (Nicht)Befolgen der Publikumserwartungen ausmachen, was für die Strukturierung der Akteure innerhalb der diskursiven Gemeinschaft wichtig wird. Von größter Relevanz ist hierbei der Umstand, dass eine Reihe der Bandakteure diese Abgrenzungen und das Befolgen oder Nichtbefolgen von Erwartungshaltungen an die eigene Musik bewusst vornimmt: So beantworten von den befragten Bands lediglich *Die Streuner* die Frage danach, ob sie sich bewusst bei ihren Bearbeitungen nach der Publikumserwartung richten, positiv.⁵⁰⁵ Allen anderen befragten Bands ist es, obgleich sie sich dessen bewusst sind, welche Erwartung das Publikum an ihre Musik hat, wichtiger, sich auszuprobieren und zu experimentieren.⁵⁰⁶ Sie wollen also die Möglichkeiten innerhalb des Diskurses ausloten, anzunehmen ist jedoch, dass sie dabei in aller Regel, sofern sie schon zum Zentrum des Diskurses gehören, noch immer darauf achten, nach den diskursiven Regeln zu spielen, um nicht in die Peripherie des Diskurses zu rücken. Eine gewisse Anpassung an die Erwartungshaltung wird sicherlich grundsätzlich trotzdem noch vorgenommen, auch wenn die Selbstdarstellung anders formuliert wird. Es ist hierbei zu bedenken, dass die Bandakteure höchstwahrscheinlich davon ausgehen, dass ihre Art der Interpretation mittelaltertümlicher Musik zum Erfolg führt bzw. sich dies bereits bewährt hat. *Corvus Corax* beispielsweise geben zwar zu, dass sie bewusst Musik machen, „wo die Leute auch was mit anfangen können“, die also nicht zu kompliziert ist, sondern einfach Spaß macht und tanzbar ist, trotzdem sehen sie sich selbst auch als Trendsetter und seien „sonst überall auf der Welt [...] Götter“, von denen andere Bands viel übernehmen.⁵⁰⁷ Und in diesem Sinne sind sie sich ihres Einflusses auf den Diskurs rund um die Histotainmentmusik bewusst, indem sie nach eigener Aussage folkloristisches Repertoire in den Histotainmentdiskurs einführten, welches durch die Übernahme und Verbreitung durch weitere Bands schließlich zu Hits wurde – neumündliche Tradierungspraxis par excellence.⁵⁰⁸ Auch auf diesen Punkt der Marktklassiker wird im Laufe der Diskursanalyse noch einmal gesondert eingegangen. An dieser Stelle ist noch einmal in aller Deutlichkeit darauf zu verweisen, dass sich hier Mitglieder des Diskurses, die seinen Regeln unterworfen sind, zu Wort melden, sie also nicht objektiv sein können. Um es mit de Saussures wohlbekannten Begriffen zu erläutern, könnte der Diskurs hierbei auch als *langue* bezeichnet werden, er ist gesetzt; die Akteure darin bedienten

⁵⁰⁵Vgl. Anhang unter Punkt 7, Onlinefragebogen, Frage Nr. 15.

⁵⁰⁶Vgl. Anhang unter Punkt 7, Onlinefragebogen, Frage Nr. 14 und 15.

⁵⁰⁷Vgl. Anhang unter Punkt 7, Interview mit Corvus Corax, Frage Nr. 15 und 8.

⁵⁰⁸Vgl. Anhang unter Punkt 7, Interview mit Corvus Corax, Frage Nr. 21/22.

dann die *parole*, welche die Varianten produziert, aber immer im Rahmen des Diskurses bleibt. Präsentieren sich nun einige der und vor allem die diskursführenden Bands, wie beispielsweise *Corvus Corax*, als Trendsetter, verschweigen sie die diskursiven Vorgaben, rücken aber strategisch ihre Prägung des Diskursgegenstands in den Vordergrund.

In Extremo stellen hierbei ein Beispiel für Bandakteure des Diskurses dar, die sich selbst strategisch in das Zentrum des Diskurses rücken und vor allem anderen ihre Bearbeitungen dem Ziel der Massenwirksamkeit und des kommerziellen Erfolgs unterstellen:

André Strugala alias Dr. Pymonte: Und sonst [in Ergänzung zu dem Umstand, dass das aktuelle Album wieder viele traditionelle Stücke aufweist] ganz klar, dass wir viele Eigenwerke haben [...]. Das hat das Ansinnen, dass du auch mit der GEMA [Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte] Geld verdienen willst. Also dazu muss man auch schon sagen, dass es jetzt – früher war das wirklich Musik, rumziehen, Spaß – das ist heute viel Business. Ganz klar.⁵⁰⁹

Offensichtlich hat sich die Motivation der Band im Laufe ihrer Entwicklung geändert, indem sie nun ihr Repertoire weniger nach dem Maßstab Spaßfaktor, sondern vielmehr nach ökonomischen Zielen auswählen. Dabei sehen sie deutlich ihren Einfluss auf den Histotainmentdiskurs in ihrer Verbindung von Rock mit Mittelaltermusik, wobei die Sparte Rock nach eigener Aussage eine andere Kaufkraft mit sich brachte, als dies für Bands wie *Corvus Corax* möglich war, die ihre spielmännischen Wurzeln ausweiteten und die Elektrosparte mit einem Crossoverprojekt, nämlich *Tanzwut*, bedienten.⁵¹⁰

In diesem Zusammenhang, ob Bandakteure bewusst die Regeln des Diskurses ausweiten und diesen damit mitgestalten, wird auch die Frage beantwortet, ob im Falle von übereinstimmendem Repertoire versucht wird, sich von den Bearbeitungen anderer Bands abzugrenzen. Dabei fällt auf, dass von den befragten Bands lediglich *Corvus Corax* und *Heimataerde* von sich behaupten, dass sie unabhängig von den Interpretationen anderer Bands ihren Stil verfolgen und sich in jedem Fall treu bleiben, auch wenn es dann zu Überschneidungen kommt. *Furunkulus* beantworten die Frage demgegenüber damit, dass sie durch ihre Art, Lieder zu komponieren, eine Abgrenzung schaffen, *Saltarello* und *Finisterra* erreichen nach eigener Aussage durch die individuelle Art der Instrumentierung und des Arrangements, die Formation *Spilwut* hält ihre

⁵⁰⁹Vgl. Anhang unter Punkt 7, Interview mit In Extremo, Fragebogen 5.

⁵¹⁰Vgl. Anhang unter Punkt 7, Interview mit In Extremo, Frage 5 (speziell die Fragen an In Extremo).

eigenen Ideen für Abgrenzung genug.⁵¹¹ Bis zu einem gewissen Grad mag dies auch zutreffen, jedoch muss sich in der Corpusanalyse zeigen, ob diese Eigenheiten wirkliche Unterschiede darstellen oder doch lediglich als Facetten innerhalb eines relativ festen diskursiven Regelwerks anzusehen sind. Solcherlei Aussagen sind im Übrigen eben auch immer mit der Vorsicht zu genießen, bewusst für ein bestimmtes Image getätigt worden zu sein.

Zu bedenken gilt es dabei zudem, dass bei den älteren, etablierten Bands, wie *Corvus Corax* oder auch *In Extremo*, diese Abgrenzungsproblematik mit Blick auf die Corpusanalyse weniger eine Rolle spielt, da sie das „Palästinalied“ in aller Regel in ihrer Anfangszeit interpretiert haben, es hier sowieso noch wenig Bandakteure im Diskurs gab und das Repertoire in den Anfängen einer noch kleinen Szene keine solche Omni-präsenz hatte. So berichten *Ougenweide* davon, dass sie sich einer Abgrenzungsproblematik gar nicht erst gegenübersehen, da es sonst zumindest in Westdeutschland keine Band gab, die eine solche Musik machte.⁵¹² In dieser Hinsicht hätten sie nach eigener Aussage Glück gehabt, dass das Publikum ihre Musik mochte, auch wenn sie dieses manchmal „in der Hinsicht strapaziert“ hätten, da sie nicht in Schubladen gesteckt werden und sich vielmehr ausprobieren wollten.⁵¹³ Hieran zeigt sich, dass *Ougenweide* noch am Anfang einer sich etablierenden Szene standens

Jacke verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass der tägliche Umgang mit Popmusik und Popkultur eine spezifische Sensibilität bei den Aktanten hinsichtlich einer Anpassungsfähigkeit gegenüber Wandlungen, einer Reduktionsfähigkeit gegenüber der Komplexität und einer Entscheidungsfähigkeit gegenüber von Kontingenzen provoziert.⁵¹⁴ Dies hat nach ihm den Grund, dass Popmusik in Bezug auf die Stilvielfalt und vor allem die Massenwirksamkeit gesamtgesellschaftlich als Seismograph für die alltäglichen Aneignungen und Kämpfe um Bedeutungen zwischen Kunst und Kommerz, unter besonderem Zeit- und Innovationsdruck, aufgefasst werden kann.⁵¹⁵ Das heißt, der Akteur, sei es die Band, der Manager oder das Label, muss ein Gespür für die Trends und Entwicklungen, im Endeffekt also für den Bedarf der populärkulturellen Gesellschaft besitzen.

⁵¹¹Vgl. Anhang unter Punkt 7, Onlinefragebogen, Frage Nr. 4, 4a.

⁵¹²Vgl. Interview mit Ougenweide im Anhang unter Punkt 7, Frage 4.

⁵¹³Vgl. Interview mit Ougenweide im Anhang unter Punkt 7, Frage 7.

⁵¹⁴Vgl. Jacke, Christoph: Keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? S. 147.

⁵¹⁵Vgl. ebd. S. 147.

Qntal hingegen stellt ein Beispiel dafür dar, dass sich manche Bands ganz bewusst und vor allem von der historisch informierten Aufführungspraxis abgrenzen wollen:

Michael Popp: Das was hörbar war für uns [als die erste *Estampie*-CD veröffentlicht wurde] [...], das waren wirklich nur so ganz akademische Versionen und die wollten wir dezidiert nicht, also das war nicht wirklich das, wo wir hin wollten. Das war unser Abgrenzungsvorgang.⁵¹⁶

Dies hat den Grund, dass sich der Histotainmentdiskurs außerhalb der historisch informierten Aufführungspraxis erst einmal etablieren musste und das Spannungsverhältnis zwischen dem Diskurs, in dem es um Publikumswirksamkeit, Unterhaltung und Spaß geht, und der akademischen Mediävistik mit ihrem wissenschaftlich rekonstruierenden Anspruch noch sehr aktuell war. Kommer sieht in Anlehnung an Bourdieus Feldtheorie den Ausgangspunkt für dieses Spannungsverhältnis, das die Akteure zum Teil bis heute prägt, im Feld der Mittelalterdeutungen, in welchem sich ein Machtkampf um die Deutungshoheit und den Wert von historischem Wissen und Kompetenz abspielt⁵¹⁷ Diese Problematik wurde oben in Kapitel 1 bzw. 3.1 unter anderem bereits mit Groebner, Goetz und auch Voltmer angesprochen⁵¹⁸. Hinsichtlich der Akteure denkt Kommer jedoch weiter, indem er den Eindruck des Relevanzverlustes der Mediävistik der zum Teil im Histotainmentdiskurs noch formulierten Authentizitätsfixierung gegenüberstellt – aus Ersterer immer existierende pejorative Deutung des Histotainmentdiskurses, Zweitere⁵¹⁹ Auf beiden Seiten lässt sich jedoch zunehmend ein Abbau dieses Spannungsverhältnisses feststellen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der mit dem Abgrenzungsbestreben der Bands anzusprechen ist, stellt die Möglichkeit einer Selbst- bzw. Fremdzuordnung in Genres und Subszenen dar. Es ergibt sich hiernach also die Frage, ob Bands sich selbst in den Histotainmentdiskurs, vielleicht sogar in die Mittelalterszene einordnen oder ob dies durch das Publikum erfolgt. Nur wer sich selbst als Teil einer diskursiven Gemeinschaft sieht, kann das Regelwerk bewusst mitprägen. Für *Ougenweide* beispielsweise gab es noch

⁵¹⁶Vgl. Interview mit *Qntal* Anhang unter Punkt 7, Frage 4.

⁵¹⁷Vgl. Kommer, Sven: Mittelaltermärkte zwischen Kommerz und Historie. S. 200.

⁵¹⁸Vgl. Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen. München 2008. S. 146. Goetz, Hans-Werner: Einführung: Die Gegenwart des Mittelalters und die Aktualität der Mittelalterforschung. In: Die Aktualität des Mittelalters. Hrsg. von Hans-Werner Goetz. Bochum 2000. S. 7–24. S. 17. Voltmer, Ernst: Das Mittelalter ist noch nicht vorbei ... Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen. In: *Ecos Rosenroman*. Hrsg. von Alfred Haverkamp, Alfred Heit. München 1987. S. 185–225. S. 194.

⁵¹⁹Vgl. Kommer, Sven: Mittelaltermärkte zwischen Kommerz und Historie. S. 200.

keinen etablierten Histotainmentdiskurs, in den sie sich hätten einordnen können. Somit konnten sie kein diskursives Regelwerk befolgen oder bewusst prägen, es musste im Spannungsfeld zwischen innovativem Schaffen und Publikumserfolg erwachsen. Äußere Umstände zur Genese des Diskurses wurden oben bereits erläutert. Dass sie schließlich in die Mittelaltersparte geschoben wurden, sehen sie nicht zuletzt darin begründet, dass sie anfangs eine Art Gewandung trugen – nicht um sich in eine Szene zu einzuordnen, sondern weil es zur Musik passte. Diese Gewandung betrachten sie im Nachhinein recht kritisch, da sie nach eigener Aussage ein Provisorium darstellte.⁵²⁰ Das Tragen von Gewandung und von Künstlernamen sowie die Übernahme einer Spielmannsrolle hat sich im Diskurs und vor allem in der Mittelaltermarktszene jedoch als Signal für die Zuordnung der Musik oder der Performance in den Histotainmentdiskurs durchgesetzt. So wurde die Frage nach dem Grund für diesen Usus von den befragten Bands häufig ähnlich wie folgend beantwortet:

Die Streuner: Um eine mittelalterliche Wirkung auch nach außen zu tragen, zur performativen Unterstützung in unseren Aufführungen, für das Image als Mittelalterband. Wir sind keine Folkies und keine Touries.⁵²¹

Bei der Frage danach, ob die Bandmitglieder eine Rolle übernehmen, wurde häufig auf Parallelen zur Geschichte, die sie vertonen, bzw. auf die Übereinstimmung zum Aufführungsort – Markt, Taverne – verwiesen.⁵²² Auf die Etablierung des Spielmannsgefühls wurde bereits mit *Corvus Corax* im Kapitel zu Popularisierung eingegangen. Es lässt sich hierbei festhalten, dass vor allem Bands, deren Aufführungsplattform Bankette, Mittelaltermärkte und Tavernen sind, die Rolle des Spielmanns und Vaganten verkörpern, um ihrer Musik mehr Authentizität zu verleihen – dies vielleicht auch im historischen, vor allem aber im künstlerisch-performativen Sinn. Sie begreifen ihr Tun, ähnlich wie es schon für *Corvus Corax* dargestellt wurde, als Lebensgefühl, ihr künstlerisches Schaffen am Rande der Gesellschaft (und vor allem in Abgrenzung zu den akademischen Ensembles) als dem Diskurs zugrunde liegende Freiheit, einfach Spaß zu haben und Unterhaltung, Erlebnis und emotionale Erfahrbarkeit zu bieten. Durch das Tragen von Gewandung und außergewöhnlicher Namen wird dies auf den ersten Blick deutlich und eine Zuordnung der Akteure zur Histotainmentmusik eindeutig.

Auf das Problem der Strukturierung des Diskurses sowie auf die Strategien der Begrenzung wird in der folgenden Diskursanalyse noch einmal gesondert eingegangen,

⁵²⁰Vgl. Interview mit Ougenweide im Anhang unter Punkt 7, Frage Nr. 12.

⁵²¹Vgl. Anhang unter Punkt 7, Onlinefragebogen Frage Nr. 12.

⁵²²Vgl. Anhang unter Punkt 7, Onlinefragebogen Frage Nr. 13.

an dieser Stelle konnte mit den Ausführungen jedoch der wichtige Umstand aufgezeigt werden, dass die Bandakteure sich häufig bewusst im Diskurs positionieren und ihre Bearbeitungen strategisch innerhalb des Spannungsfeldes zwischen Publikumserwartung sowie nach den diskursiven Regeln einerseits und auf der anderen Seite hinsichtlich eines innovativen Schaffensbedürfnisses gestalten. Dies trifft vor allem für Bands zu, die sich im Zentrum des Diskurses befinden, hier können unterschiedliche Gewichtungen, beispielsweise hin zum kommerziellen Erfolg, hin zur Abgrenzung vom ewig Gleichen oder hin zum rekonstruierenden Spielmannstum, vorgenommen werden. Wer sich dabei nach den diskursiven Regeln richtet, hat eher die Chance, den Diskurs mitgestalten zu können, da er eher Gehör finden wird. Wer sich bereits ins Abseits katapultiert hat, wird kaum mehr die Wirkkraft aufbringen, zur Gestaltung des Diskurses effektiv etwas beizutragen.

3.4 Diskursive Grenzen

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits immer wieder das Thema Abgrenzung angesprochen. Für die Diskursanalyse ist es von Relevanz zu untersuchen, mittels welcher Prozeduren der Kontrolle und durch welche Strategien der Begrenzung ein Diskurs umrissen werden kann. Dabei ist zwischen den von den Diskursteilnehmern aktiv vorgenommenen, gegenüber den vom Diskurs diktierten Begrenzungsmaßnahmen sowie zwischen solchen von innen gegenüber jenen von außen zu unterscheiden. In diesem Zusammenhang soll nochmals an das von Hassemer mit dem Begriff der Hyperrealität⁵²³ beschriebene Phänomen erinnert werden, indem sich das Mittelalter des Histotainmentdiskurses oft nicht mehr auf Überliefertes gründet, sondern auf Basis populärer und massenmedial verbreiteter Stereotype und Vorstellungen mittels diskursiver Praktiken im Hier und Jetzt konstituiert.⁵²⁴ Es kommt dabei zu einer wechselseitigen Rezeption, Vorstellungen referieren auf Vorstellungen, die auf Vorstellungen referieren, wobei in einer Art sich selbst erfüllenden Prophezeiung eine „synchron-reziproke Form der Mittelalterrezeption“ entsteht.⁵²⁵ Zumindest ein Teil des Diskursgegenstandes wird

⁵²³Unter Punkt 2 wurde dies bereits mit Kellers Theorie von der unsichtbaren Hand angeführt, ebenfalls ist hierbei auf Groebners Begriff des Sekundärmittelalters zurückzuverweisen.

⁵²⁴Vgl. Hassemer, Simon Maria: Das mittelalter der Populärkultur. In: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis. Hrsg. von Thomas Martin Buck, Nicola Brauch. Münster 2011. S. 129–140. S. 136.

⁵²⁵Vgl. ebd. S. 132 f.

somit ohne bewusstes Zutun vom Diskursteilnehmer – dieser fungiert hier lediglich als Vermittler – von innen durch den Diskurs selbst immer wieder bestätigt, damit am Leben erhalten und somit auf ein Repertoire an Diskurssymbolen begrenzt.

Ein weiteres Phänomen spielt für die Begrenzung des Diskurses eine Rolle, bei dem der Akteur ebenfalls zum Spielball, aber auch zum Träger der diskursiven Gesetzmäßigkeiten wird, der Diskursgegenstand sich somit in einer Art Selbstläuferprozess von innen bestätigt und eingrenzt: Dieses Phänomen lässt sich am ehesten mit Schmidt erläutern, der bei seinen Untersuchungen zum öffentlichen bzw. kollektiven Gedächtnis in der mediengeprägten Gesellschaft das Prinzip der Schematisierung anführte.⁵²⁶ Hierzu wird es notwendig festzuhalten, wie sich die Kommunikation im Diskurs gestaltet. Diese ist im diskursiven Rahmen als öffentlich anzusehen, was hier so viel heißen soll, dass sie aus dem rein privaten Umfeld herausgetragen und jedem zugänglich gemacht wird. Dieser Zugang wird durch Material und Medien, durch Austauschplattformen, online wie an realen Orten, und auf Events gewährleistet. Mit dem Szenemodell wurden die diffusen Begrenzungen dieser Kommunikation bereits für die Szenegänger angesprochen, die grundsätzlich jeder durchdringen kann, wobei sich jedoch ein Kern mit besonders ausgeprägtem diskursiven Wissen auszeichnet.

Wurde der öffentliche Diskurs zum Thema Mittelaltermusik nun auf diese Weise definiert, lässt sich das Prinzip der Schemata von Schmidt hierauf anwenden. Dieses besagt, dass in der Kognition wie Kommunikation Schematisierungsprozesse ablaufen, die gewisse Aspekte fokussieren und andere ausschließen. Dies erscheint angesichts einer diskursiven Formation zu einem konkreten Gegenstand, in der eine Reihe von Themen von besonderem Interesse ist, nur allzu plausibel. Dabei komme es nach Schmidt jedoch zu Sinnformungsprozessen, die aufeinander Bezug nähmen, ohne jedoch deswegen in Übereinstimmung münden zu müssen. Da in der diskursöffentlichen Kommunikation nur darüber gesprochen werde, was als bekannt vorausgesetzt werden könne, würden Themen nur dann eine Rolle spielen, wenn sie schematisiert seien, mit anderen Worten, wenn sie zum Diskurs passten. Dies führt jedoch dazu, dass nur ganz bestimmte Mittelalterbilder, eben jene, die sich im Diskurs bestätigt finden, verbreitet, andere jedoch ausgeschlossen werden. Im Diskurs setzt sich somit von innen her ohne jedes aktive Zutun und allein durch die Art, wie die Kommunikation aufgenommen und weiter betrieben wird, ein bestimmtes Mittelalterschema fest, das in sich begrenzt ist. Die Mitglieder des Diskurses wissen nach Schmidt hierbei, zu welchem Schema

⁵²⁶Vgl. hierzu und im Folgenden: Schmidt, Siegfried J.: *Kalte Faszination*. S. 120–123. Auf die Funktionen des Historienentertainmentdiskurses in Bezug auf das öffentliche Gedächtnis und die Erinnerung von mittelalterlicher Musik wird an späterer Stelle noch einmal gesondert eingegangen.

sie eine Meinung gebildet haben und an der diskursöffentlichen Kommunikation teilnehmen können, ohne befürchten zu müssen, nicht verstanden zu werden.

Man könnte diesen Gedanken weiter ausführen, indem man darauf verweist, dass, je weiter man in den Kern des Histotainmentdiskurses vordringt, die Kommunikation umso spezifischer wird. Der Schematisierungsprozess gründet sich hier bereits auf einiges Vorwissen, weshalb die Kommunikation wahrscheinlich nicht mehr ohne weiteres von jedem verstanden werden kann, wodurch die Kommunikation sukzessive abgeschlossener wird. Auch dabei handelt es sich um einen Prozess der Begrenzung des Diskurses. Gegenüber der realhistorischen Epoche des Mittelalters führen diese Schematisierungsprozesse jedoch auch dazu, wie Schmidt ebenfalls bereits anmerkte, dass die hochkomplexe Wirklichkeit durch diese Schematisierungen unberücksichtigt bleibt und reduziert bzw. vergessen wird.

Im Folgenden wird ausgeführt, welche Strategien der Kontrolle und welche Mechanismen der Begrenzung konkret im Histotainmentdiskurs zum Tragen kommen. Dabei ist an das vorangehende Kapitel zu erinnern, in dem anhand von Interviewziten angeführt wurde, dass manche Bands bewusst versuchen, ihre Bearbeitungen von denen anderer Bands des Histotainmentdiskurses, aber auch von Ensembles angrenzender Diskurse abzugrenzen. Diese Strategien werden dann bewusst und aktiv von innen aus dem Diskurs heraus vorgenommen. Für diese Abgrenzungsstrategien spielt das Material des Diskurses eine wichtige Rolle, da hiermit deutliche Signale gesendet werden, ob sich die Band zum Histotainmentdiskurs und in welchen Bereich dieser doch sehr heterogenen Ansammlung von Genres und Subgenres eingeordnet sehen will. Mittels Gewandung, der Aufmachung auf den Webseiten und der Verbreitung des neuen Albummottos bzw. Bandimages in den Zeitschriften erleichtern visuelle Anreize die Zuordnungen. Allerdings kann dies auch in eine Fremdzuordnung umschlagen, indem Bands durch ihre Aufnahme in Szenemagazinen oder auf Onlineforen ohne eigenes Zutun durch Publikum und Szenegänger immer wieder einem bestimmten Bereich zugewiesen werden.⁵²⁷ Als ein klares Zuordnungskriterium, ob eine Band zum Histotain-

⁵²⁷So haben auch Schmidt und Neumann-Braun schon für die schwarze, alternative Szene festgestellt, dass, so ungern sich Bands auch meist in Schubladen stecken lassen, Orientierungspunkte für Plattenfirmen, Labels und die Vertriebe von Musikmagazinen unumgänglich sind, um die Musik angemessen bewerben zu können. Allerdings steht dies in einem Spannungsverhältnis zu dem Umstand, dass künstlerische Ausdrucksformen nun einmal einem ständigen Wandel sowie einer permanenten Erneuerung unterliegen und darüber hinaus subjektiv sehr unterschiedlich wahrgenommen werden können; dies vor allem in einem so heterogenen Diskurs wie dem zur Histotainmentmusik, die sich aus den verschiedenen Subgenres speist, deren Grenzen fließend sind. Vgl. *Die Welt der Gothics*. Hrsg. von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun. S. 260 f.

mentdiskurs gehört oder nicht, fungiert dabei immer die Verwendung mittelaltertümlicher Versatzstücke. Hierbei können sich allerdings je nach Ausmaß dieser historisierenden und verfremdenden Elemente in ihrem Verhältnis zu solchen, die aktualisieren, Abstufungen hin zum Zentrum oder eher in die Peripherie des Histotainmentdiskurses auf tun. Die Band kann sich zudem selbst in die verschiedenen Bereiche des Diskurses verorten oder auch von außen durch die Zuschreibung bestimmter Archivprägungen verortet werden. Auf beides wird unter den entsprechenden Parametern dieser Analyse eingegangen.

Die Abgrenzung zu anderen Diskursen kann dabei ebenfalls aktiv und von innen heraus durch den Akteur vorgenommen werden, wie oben bereits ausgeführt wurde. Van Langens Formulierung eines emotionalen Zugangs zur mittelalterlichen Musik, die er als Gegenstück zum wissenschaftlichen Zugang aufmacht, bietet hierfür ein gutes Beispiel:

Bringt man die Kunst, die ganz ein Teil des Willens ist[,] auf das Gebiet wissenschaftlicher Erkenntnis, so büßt sie dort ihre beste Kraft, die instinktive Entscheidung und Unbefangenheit ein. Ganz anders als der Musikwissenschaftler denkt und fühlt der Musiker. Er kann aus Nichts Neues und aus Altem Lebendiges nur erschaffen, wenn er seine Wahl trifft und rücksichtslos ablehnt, was seine Triebe hemmt. Der Musiker darf sich nicht nur für ein bestimmtes Formideal entscheiden, sondern muss es tun, er darf nicht objektiv werden, sondern muss lieben und hassen.⁵²⁸

Hierbei wird insofern eine unwissenschaftliche Bearbeitungsweise formuliert, dass nicht die objektive Rekonstruktion mittelalterlicher Musik im Vordergrund steht, sondern ein innovatives Wiederbeleben und Erneuern einer gefühlten musikalischen Wirklichkeit. Die Abgrenzungen und Übergänge zur akademischen Aufführungspraxis wurden schon mehrmals diskutiert, weshalb an dieser Stelle vor allem auf den Umstand hingewiesen werden soll, dass diese eher emotional-kreativen Strategien durchaus bewusst vom Akteur angestrebt werden können. Andererseits kann es ebenfalls vorkommen, dass sich andere Diskurse bewusst und mit aller Deutlichkeit vom Histotainmentdiskurs abgegrenzt sehen wollen. Vor allem bei Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis begegnet dieser Umstand, der hier mit der bereits erwähnten Skepsis und Kritik der Akademiker gegenüber dem klischeebehafteten Histotainmentdiskurs zu tun hat.

Diese Abgrenzungen zu anderen Diskursen sind jedoch, wie am Beispiel der historischen Aufführungspraxis bereits erläutert wurde, nicht immer klar vorzunehmen. Im

⁵²⁸Marcus van Langen: Vorwort im Textheft zum Album *Zeychen der Zeyt*. Heckenreiter records 2005.

Gegenteil sind die Grenzen eines Diskurses und insbesondere der zur Histotainmentmusik als recht diffus zu betrachten und durch eher fließende Übergänge zu anderen Diskursen gekennzeichnet. Die aktive Zuordnung zum Histotainmentdiskurs von innen wie von außen spielt hierbei also maßgeblich eine Rolle, doch stellt sich die Frage, wann eine Band der Mittelaltermusik zugeordnet wird. Entscheidend für die Zuordnung einer Band sind die Kriterien, nach denen sich die Zuordnung richten soll. Für die Abgrenzung des Histotainmentdiskurses von der akademischen Musizierpraxis wurden oben bereits diejenigen ins Feld geführt, die maßgeblich die historisch verifizierbare Zielsetzung der Bearbeitung und den wissenschaftlichen Anspruch der Band thematisieren. Innerhalb des Diskurses lassen sich Bands jedoch häufig nur schwer dem einen oder anderen Subgenre eindeutig zuordnen, da diese Genres in der Regel innerhalb und außerhalb der Histotainmentmusik existieren. Ein Artikel der „Miroque Edition – Lebendige Geschichte“ bringt diesen Umstand gut auf den Punkt, wo es heißt:

Die Grenzen zwischen Mittelalterrock und den benachbarten Genres Folkrock, Folkmetal – mit seiner Subkategorie Paganmetal – und dem Mittelaltermetal sind fließend. Einzelne Bands lassen sich oft keiner bestimmte [sic!] Schublade zuordnen. Die Folkkategorien beziehen sich auf die Kultur einer jeweiligen Region, nicht aber auf einen bestimmten Zeitraum. Der Begriff „Pagan“ verweist explizit auf vorchristliche Themen.⁵²⁹

Hiermit sind nur einige der Subgenres genannt, die Liste ließe sich fortführen. Das Zuordnungsproblem wird jedoch hier auch aus der Insight-Perspektive noch einmal auf den Punkt gebracht. Im Kapitel zu den Interrelationen wird dies noch einmal eine Rolle spielen.

Für die Zuordnung der Bands zum Mittelalter-Rock führt der Artikel nun folgende Kriterien ins Feld:

Zum einen das Spielen von überlieferter Musik mit Rockinstrumentarium und zum anderen das Schaffen neuer Musik, die kompositorische Elemente der frühen Musik beinhaltet. Eine dritte Möglichkeit ist die Aufnahme des Klangs von mittelalterlicher Musik in Rocklieder, durch entsprechende Gesangstechniken, die Nutzung charakteristischer Instrumente wie Drehleiern, Nyckelharpa, Lauten und Schalmei oder die Simulation der Klänge früher Musik auf Rockinstrumenten.⁵³⁰

⁵²⁹Miroque Edition. Lebendige Geschichte. Oberhausen 12/2014. S. 76.

⁵³⁰Ebd. S. 76 f.

Diese Kriterien lassen sich über den engen Bereich des Mittelalter-Rock hinaus auch grundsätzlich für eine Zuordnung zum Histotainmentdiskurs anwenden: Ein Signal für die Beteiligung an diesem Diskurs ist die Verwendung von überliefertem Text und Melodiematerial, die Verwendung historischer oder historisierender Instrumente, Kompositionen, Sing- oder Spieltechniken.⁵³¹ Zum anderen ist jedoch auch die Schaffung neuer Klänge und aktueller musikalischer Elemente von größter Relevanz, um eine Abgrenzung zur reinen Rekonstruktion zu erlangen.

Mit Verweis auf die fließenden Übergänge lässt sich festhalten, was bereits am Szenemodell erläutert wurde: Die Grenzen des Histotainmentdiskurses sind diffus. Das diskursive Zentrum ist zwar deutlicher umrissen, doch nicht hermetisch abgeriegelt. Umso wichtiger ist für die Stärkung der diskursiven Gemeinschaft die Formulierung und Bestätigung von diskursiven Regeln und Praktiken, die das Wir-Gefühl stärken und zur Abgrenzung gegenüber anderen Diskursen beitragen. Mit Fokussierung auf ein gemeinsames Thema okkupieren Szenen dabei nicht geographische, sondern vielmehr symbolische Räume, in denen sie dann Definitionsmacht beanspruchen.⁵³² Das Wir-Gefühl entsteht dabei nach Schmidt und Neumann-Braun weniger durch eine sich konstitutiv-programmatisch gestaltende Distinktion nach außen, sondern diese tritt stattdessen spontan dann auf, wenn andere Szenen in den eigenen symbolischen Raum eindringen.⁵³³ Man könnte also sagen, die Diskursteilnehmer verdeutlichen immer dann Grenzen der Szene bzw. stärken die vergemeinschaftenden Strukturen des Diskurses, wenn sie in den Kontakt mit anderen Szenen bzw. Diskursen treten. Welche Signale genau dabei ausgesandt werden können, wird an entsprechender Stelle dieser Diskursanalyse noch einmal beleuchtet. Hier kann bereits festgehalten werden, dass es sich dabei neben den musikalischen Elementen vor allem um visuelle Statements und Szenesymbole handelt. Insbesondere Fashion, also ein gemeinsamer Modestil in Kleidung, Schuhen und Accessoires, befriedigt das Verlangen nach und die Expression von Gemeinschaft.⁵³⁴ Die Verwendung szenetypischer Zeichen, Symbole, aber auch Rituale

⁵³¹Dabei beschränkt sich die Adaption traditioneller und historischer Elemente nicht ausschließlich auf die Epoche des Mittelalters: In der Regel werden auch Lieder akzeptiert, die auf fremde Elemente egal welcher Art rekurren, das heißt, es können ebenso Versatzstücke anderer vergangener Epochen wie der Klassik, Renaissance, Romantik oder auch der Antike verwendet werden. Darüber hinaus bieten Exotisierungen aller Art, also die Verwendung überregionaler, exotischer Elemente, ein Fremdheitspotential, das beim Rezipienten Assoziationen mit Altem, Vergangenem auslöst.

⁵³²Vgl. Die Welt der Gothics. Hrsg. von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun. S. 191.

⁵³³Vgl. ebd. S. 191.

⁵³⁴Vgl. Niederer, Elizabeth; Rainer Winter: Fashion, Culture, and the Constructing of Identity. In: Cultural Studies. An Anthology. Hrsg. von Michael Ryan, Hanna Musiol. Malden/MA 2008. S. 687–697. S. 690.

und Verhaltensweisen spielen für die Inszenierung der Szenezugehörigkeit eine maßgebliche Rolle.⁵³⁵ Da es kaum Sanktionsinstanzen gegen das Verlassen der Szene bzw. den Eintritt in diese gibt, das Wir-Gefühl sich zudem nicht durch gemeinsame Lebenssituationen, sondern auf Grund gemeinsamer Ideen und Interessen konstituiert, wird dieses auch nur im Rahmen der Szene produziert.⁵³⁶ Das heißt, bestimmte Kommunikationsformen und kollektive Verhaltensweisen sind für den Erhalt des sonst nur latent vorhandenen Wir-Gefühls von Relevanz, wodurch gerade Szenetreffpunkte eine wichtige Rolle einnehmen,⁵³⁷ zugleich damit aber auch eine Form der Begrenzung der Szene darstellen. Diese Punkte lassen sich jedoch eher für die Szenegänger und Rezipienten, weniger für die Bandakteure und Produzenten im Diskurs ins Feld führen.

Für die Gestaltung des Diskursgegenstandes Histotainmentmusik sind also eine Reihe weiterer Faktoren wichtig, bei denen es um Abgrenzung geht: Oben wurde bereits anhand von Interviewziten darauf eingegangen, dass sich manche Bands bewusst nicht nach der Publikumserwartung richten, mit dieser brechen und experimentieren wollen. Gerade in der Entstehungsphase des Histotainmentdiskurses sollte die Musik eine Alternative zum Mainstream der Populärkultur bieten. Hierbei handelt es sich also um aktive Abgrenzungsstrategien von innen. Genauso kann aber auch das Bewusstsein darüber, was das Publikum von einer Band erwartet, die Bearbeitungen prägen: Der Musikmarkt und die Tendenzen, was innerhalb des Histotainmentdiskurses Erfolg hat, üben von innen her einen Einfluss auf die Gestaltung des Diskursgegenstandes aus. In Szenemagazinen finden sich Chart-Rankings, besonders angesagte Bands zieren geradezu omnipräsent die Cover. Anhand der Interviewaussagen von *In Extremo* wurde bereits deutlich gemacht, dass auch ökonomische Interessen für die Gestaltung der Histotainmentmusik eine Rolle spielen. Hierbei werden also strategisch Lieder und stilistische Möglichkeiten ausgeschlossen, die wenig erfolgversprechend sind. Auch dies sind aktive Strategien der Begrenzung aus der Eigendynamik des Diskurses selbst heraus. Allerdings können die ökonomisch-kommerziellen Interessen ebenfalls vom über den Diskurs hinausgehenden Musikmarkt geleitet sein.

Die Bands bewegen sich im Histotainmentdiskurs als Teil der populären Musikkultur also immer im Spannungsfeld zwischen dem eigenen innovativen Anspruch – sofern

⁵³⁵Vgl. Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: Leben in Szenen. S. 19.

⁵³⁶Vgl. ebd. S. 19.

⁵³⁷Vgl. ebd. S. 19.

gegeben – und dem Streben nach kommerziellem Erfolg bzw. einer Massenwirksamkeit.⁵³⁸ Die Positionen der Bands im Histotainmentdiskurs richten sich dabei je nach der Gewichtung des persönlichen Anspruchs, worauf mit dem Parameter zur Strukturierung genauer einzugehen sein wird. Populärmusik – vor allem im Formatradio – zeichnet sich hierbei dadurch aus, dass die Musik eine hohe Wiedererkennbarkeit und somit Vertrautheit aufweist und Stimmung wie Geschmack des Zielpublikums gezielt anspricht.⁵³⁹ Innerhalb der Zielgruppe der Histotainmentmusik soll dabei eine möglichst breite Wirkung erlangt werden, die Bezeichnungen Massenpublikum oder Mainstream bleiben hierbei jedoch in der Regel auf den Diskurs bezogen. Die Ausrichtung nach einem bestimmten Erfolgsrezept kann somit auch einschränkend darauf Einfluss nehmen, was in der Histotainmentmusik wie bearbeitet wird. Hoffmann begreift in seiner Untersuchung der Mittelalterfeste die für den Histotainmentdiskurs typische Verschmelzung von Rückgriffen auf Vergangenes mit Elementen der Gegenwart als postmoderne Pastiche: Seine Befragung ergab, dass es den Teilnehmern und Veranstaltern aber um eine „gute Mischung“ gehe, da eine „falsche“ störend wirke, die Pastiche-Bildung also gewollt sei.⁵⁴⁰ Bei den Teilnehmern der Mittelalterfeste stehe in diesem Sinne ein „Mittelalter“ mit modernen Inhalten im Vordergrund, das Vermeiden von zu wenig oder falsch platziertem Programm erhielt hingegen bei den Veranstaltern einen größeren Stellenwert.

Bei diesen Begrenzungsstrategien, also der Maßgabe, sich zum Zwecke des kommerziellen Erfolgs nach dem Erfolgsrezept zu richten, das sich gewissermaßen durch die Eigendynamik des Diskurses selbst bestätigt, handelt es sich um von innen aktiv vorgenommene Strategien. Hierbei bewegt sich die Band jedoch zusätzlich in einem Spannungsfeld zwischen ihrem Streben nach Erfolg und den situationsbedingten Möglichkeiten, die einerseits vom Diskurs gegeben, andererseits aber auch äußere Umstände betreffen können. So haben viele Newcomerbands von heute ebenso wie die Bands zur Zeit der Gründung des Histotainmentdiskurses damit zu kämpfen, dass die finanziellen

⁵³⁸Vgl. hierzu die Ausführungen zum Begriff der populären Musikkultur unter Punkt 3/Teil A. Besonders mit Grosch, der den Lied- und Medienwechsel unter dem Aspekt einer Populärkultur im 16. Jahrhundert untersucht, ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass Industrie und Marktbeziehungen „der populären Musik immanent, die von den hier dominanten Verbreitungsmedien gesetzten Bedingungen das Moment der Musizierpraxis“ seien. Auf die populären Medien und Medientechnologien als Begrenzungsfaktor wird weiter unten noch einmal explizit eingegangen. Grosch, Nils: Lied, Medienwechsel und populäre Kultur im 16. Jahrhundert. Münster 2013. S. 32 f.

⁵³⁹Vgl. Scherfer, Konrad: Musikformat. In: Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. S. 270–271. S. 270 f.

⁵⁴⁰Vgl. Hoffmann, Erwin: Mittelalterfeste in der Gegenwart. S. 105 ff.

Mittel begrenzt sind. Dies führt zu einer Beschränkung der Musikproduktion, Auftrittsgestaltung und der Sichtbarmachung und Bewerbung der eigenen Produkte. In einem Interview des Jahres 2000 berichten so beispielsweise *Kramer Zunft und Kurtzweyl*, die zu den frühesten Marktveranstaltern des Diskurses gehören, über die Entwicklungen:

Das finanzielle Risiko ist heute größer, die Durchführung der Märkte wegen kleinerer Budgets schwieriger. Wir müssen professioneller werden. Zwangsläufig benötigen wir deshalb einen Wirtschaftsbetrieb.⁵⁴¹

Bei der angesprochenen Pastiche-Bildung kommt es auch zu geographischen Vermischungen mittelalterlicher Überlieferungen innerhalb der verschiedenen europäischen Kulturen, wie den skandinavischen, baltischen oder mediterranen, aber auch zu Vermischungen mit Elementen aus dem Nahen und Fernen Osten. Darüber hinaus spielen ebenfalls diachrone Vermischungen eine Rolle, indem Elemente anderer Epochen, wie des Barock, der Renaissance oder der Romantik, Aufnahme finden. Beides wurde bereits im Zusammenhang mit Exotismus und Hybridisierung angesprochen. An dieser Stelle ist es jedoch wichtig, noch einmal darauf hinzuweisen, dass regionale oder zeitliche Ab- und Ausgrenzungen nicht zwingend stattfinden müssen. Vielmehr bestimmen die Akteure der Histotainmentmusik selbst – innerhalb der diskursiven Regeln –, was zum Diskurszentrum gehört und was eher in der Peripherie verloren geht.

Ein Beispiel dafür bieten *Saltatio Mortis*, deren neues Image mit ihrem Album „Das schwarze Einmaleins“ mehr in Richtung Steampunk⁵⁴²-Fantasy weist, was ihnen den Vorwurf der Abkehr vom Mittelalter von Seiten der Fans einbrachte. Doch für die Band stellt diese neue Ausrichtung keinen Bruch mit dem Diskurs dar, vielmehr reagieren sie mit Stolz auf ihre Vielseitigkeit, was von den Szenemagazinen entsprechend aufgenommen wird:

Saltatio Mortis haben sich schon seit ihren ersten Tonversuchen als wandelbar gezeigt, versuchten sich neben der traditionellen Marktmusik an elektronischen Spielereien und wechselten schließlich ins kernige Rocklager über. Ihren mittelalterlichen Wurzeln sind sie dabei stets treu geblieben – so auch hier. Sie entfliehen nur dem Alltäglichen, den Normen und Standards. „Für mich persönlich war es einfach an der Zeit. Ich wollte nicht noch ein Märchen vertonen und ich hatte

⁵⁴¹Karfunkel Wald-Michelbach 30/2000. S. 62.

⁵⁴²Steampunk trat zuerst in den 1980er Jahren als literarisches Genre auf und erhält heute neuen Aufschwung in der Populärkultur. Im Wesentlichen geht es um die Verbindung futuristischer und moderner Technologien mit Materialien aus dem Kontext des viktorianischen Zeitalters. Vgl. hierzu weiterführend u.a.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Steampunk> [letzter Zugriff: 05.07.2016].

auch keine Lust mehr, mich ausschließlich in mittelalterlich anmutender Sprache zu bewegen“, schließt Trommeltitan *Lasterbalk* ab. „Letztlich ist es doch so: Wir sind moderne Spielmänner. Wir nutzen auch E-Gitarren und moderne musikalische Strukturen. Wir suchen eine Verbindung, eine Symbiose aus beidem.“⁵⁴³

An diesem Zitat wird deutlich, dass eine jüngere Band wie *Saltatio Mortis* nicht mehr das mittelaltertümliche Signal aussenden muss wie noch die Gründerbands, um sich in dem Diskurs zu verorten. Vielmehr wird hieran ein Bedürfnis nach Ausweitung der Grenzen spürbar, die wieder über das als beengend empfundene Mittelalterkonstrukt des Diskurses hinausweist und sich mit anderen Bereichen wie dem des Fantasy vermischt. Dass die Band dennoch zu den einschlägigen und erfolgreichen Akteuren der Histotainmentmusik zählt, verdeutlicht die Dehnbarkeit des hier geltenden „Mittelalter“-Begriffs.

Eine weitere Strategie der Begrenzung wird durch die oben bereits angesprochene neu-mündliche Tradierung, durch welche sich der Histotainmentdiskurs auszeichnet, gewährleistet. Dieses Phänomen, dass Bands das nachspielen, was sie bei anderen hören, bewirkt zum einen die Etablierung eines gewissen Standardrepertoires, da nur nachgespielt wird, was als wert erachtet wird, anderes wird damit ausgeschlossen. Zum anderen lässt dieses Covern zwar eine ganz bewusste Variantenbildung zu, doch gleichzeitig geraten Elemente ins Abseits, die schon die Wegbereiter wegließen bzw. werden Fehler und Hinzudichtungen durchaus fortgeführt, wenn sie sukzessive immer unkritischer übernommen werden. Auf diese Weise hat sich ein gewisses Standardrepertoire, eine Ansammlung an geradezu omnipräsenten Marktklassikern herausgebildet, welches vor allem aus weltlichen und tänzerisch instrumentalisierten Stücken besteht. Dass sich diese auf eine Quelle oder die Überlieferung gründen müssen, stellt hierbei jedoch keine Einschränkung dar, wie sich am Beispiel der „Merseburger Zaubersprüche“ zeigt: Die eigens komponierte Melodie wurde auf einen aus dem Althochdeutschen überlieferten Text durch *Ougenweide* erarbeitet und fand im Diskurs rasch Verbreitung. Heute gehört die Interpretation zu den Hits der Histotainmentmusik. Ein anderes Beispiel stellt der frei erfundene, instrumentale „Traubentritt“ von Roman Streisand dar, den heute nahezu jede Band des Histotainmentdiskurses einmal interpretiert hat und der häufig als „traditionell“ gehandelt wird, wie einige CD-Booklets behaupten. Die Omnipräsenz dieser Marktklassiker bestärkt ihre Verbreitung immer wieder aufs Neue selbst und entwickelt somit eine Art Eigendynamik, die andere Stücke in die Peripherie

⁵⁴³Zillo Medieval. Magazin für Mittelalter und Musik. Ratekau August/September 2013. S. 45.

des Diskurses schiebt und somit das, was als zentraler Diskursgegenstand wahrgenommen wird, beeinflusst und begrenzt.

Dabei ist es dem Charakter der populärkulturellen Musik eigen, dass sich das durchsetzt, was eine breitere Masse anspricht, eine unterhaltende Wirkung erzielt, an das Eigene anknüpfbar und eingängig ist. Das Publikum gibt hierbei in aller Regel direkt und indirekt Rückmeldung darüber, indem es beeinflusst, was auf dem Musikmarkt kommerziellen Erfolg hat. Somit stellt die prognostizierte Publikumserwartung oft – wenn auch nicht immer, wie oben gezeigt wurde – die Maßgabe für den Bandakteur dar. Ein Beispiel bietet hierfür die Aussage der Gruppe *Die Spielleute* auf die Frage, warum sie neben mittelalterlicher Musik auch Renaissancestücke im Repertoire führen:

Gert: Das liegt daran, weil die Stücke aus der mittelalterlichen Literatur sehr schwer zu spielen sind. Bei der Renaissance-Musik waren die städtischen Spielleute zum Großteil eher bessere Laien, die somit ganz einfache Stücke spielten.

Willi: Es gibt zwei Anhaltspunkte: Zum einen mußt du die Musik selbst aufführen können, zum anderen kommt es auf dein Publikum an. Wir spielen eben hauptsächlich in Schänken und auf Plätzen, wo das Publikum eingängigere Melodien lieber mag als komplizierte.

Gert: Ja, echte Mittelaltermusik ist für uns Menschen von heute schwer zu begreifen ...⁵⁴⁴

Neben dem Umstand, dass die Band hier offen die Schwierigkeiten reflektiert, die mit der Aufarbeitung mittelalterlicher Musik verbunden sind, fällt auf, dass „echter“ mittelalterlicher Musik hier noch der Status „zu kompliziert“ zugesprochen wird. Bei anderen Bands wurde dies zwar ebenfalls, aber nur für Einzelfälle thematisiert, insgesamt scheint mittelalterliche Musik, wie sie im Histotainmentdiskurs inzwischen ausgeübt wird (das obige Zitat stammt aus einem Artikel von 2001), jedoch nicht mehr mit diesem Prädikat behaftet zu sein, was nicht zuletzt daran liegen mag, dass sich diejenigen Interpretationen als Standardrepertoire durchgesetzt haben – ob auf mittelalterlicher Überlieferungsgrundlage oder nicht –, die eine gewisse Eingängigkeit aufweisen. In der Corpusanalyse muss in diesem Zusammenhang ebenfalls der Frage nachgegangen werden, ob mittelalterliche Melodien in den Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses den Trend zur Vereinfachung aufweisen.

So ist also aktiv von innen konstituiert, was sich an Repertoire, stilistischen Elementen und Mittelalterkonstrukten durchsetzt, gleichzeitig lässt sich hier jedoch eine Reihe

⁵⁴⁴Karfunkel Wald-Michelbach 35/2001. S. 37.

von Begrenzungen festmachen, die dem Diskursteilnehmer und Akteur diskursiv von außen auferlegt werden. Hierbei spielt es eine maßgebliche Rolle, was durch die vor allem materiellen Gegebenheiten und Bedingungen der Überlieferung auf uns gekommen oder eben verloren gegangen bzw. schwer oder nur unzureichend aufzuarbeiten ist. Auf die Eigenheiten des mittelalterlichen Literaturbetriebs und die Melodieüberlieferung wurde oben bereits ausführlich eingegangen. Die Problematik der materiellen Überlieferung mit ihren Freistellen, Varianten und deren Rekonstruktionsmöglichkeiten ist hiermit nochmals ins Gedächtnis zu rufen. Gerade Musik ist dabei etwas, das in ihrer Tradierung und Distribution, in Produktion wie Rezeption von den materiellen Gegebenheiten abhängig und auf eine Übersetzung in eine andere Materialität angewiesen ist: ob nun in Schrift als System der Reproduzierbarkeit, in Mündlichkeit, die Gehörtes individuell einfärbt oder in technisch identische Wiedergabemöglichkeiten mittels Klangaufzeichnung – immer wird dabei jeweils nur ein Teilbereich der Musik abgebildet.⁵⁴⁵ Die Medien, wie das gesamte System der Überlieferung, haben somit einen durchaus begrenzenden Einfluss auf die Art der mittelalterlichen und mittelaltertümlichen Liedkunst, die heute rezipiert und produziert wird. Aber auch eine soziale Dimension spielt dabei eine Rolle, da es im Laufe der Tradierungsgeschichte immer wieder zu kontextlich beeinflussten Selektionsentscheidungen kommen musste, was wie bewahrt, zugänglich gemacht und weiter tradiert wird.⁵⁴⁶ Hinsichtlich des letzten Tradierungsschritts wurde dies mit der Vorfilterfunktion der historisch informierten Aufführungspraxis für die Akteure des Histotainmentdiskurses angesprochen, welche die wissenschaftliche und editorische Rekonstruktion des Quellenmaterials musikpraktikabler aufbereiten. Dass die wissenschaftlichen Editionen selbst häufig als recht praxisunfreundlich erachtet werden, wodurch sich vor allem für Bands im Amateur- oder Anfängerstadium die Erarbeitung eines gewissen Repertoires ausschließt, hat Lug bereits mehrfach angesprochen, nicht zuletzt wenn er sich wundert, warum mit wachsender Popularität des Mittelalters ein so geringes Interesse an Originalmelodien im Histotainmentdiskurs besteht.⁵⁴⁷ Dadurch bestimmt aber zu einem Großteil die historisch

⁵⁴⁵Vgl. Unseld, Melanie: Vom Hören zum Tradieren. Musik als Medium der Erinnerung. In: Verklingend und ewig: Tausend Jahre Musikgedächtnis. Hrsg. von Susanne Rode-Breymann, Sven Limbeck. Wiesbaden 2011. S. 53–58. S. 56.

⁵⁴⁶Vgl. ebd. S. 56.

⁵⁴⁷Vgl. Lug, Robert: Minnesang zwischen Markt und Museum. In: Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller. Hofheim/Ts. 2001. S. 117–189. S. 181 f.

informierte Aufführungspraxis, was aus der Überlieferung Eingang in den Histotainmentdiskurs erhält, da sich die wenigsten Bandakteure mit den wissenschaftlichen Editionen oder überhaupt mit den Überlieferungszeugnissen auseinandersetzen.

Somit spielen außerdiskursive Umstände wie die materiellen bzw. medialen Gegebenheiten der Überlieferung und deren Aufbereitung für die Herausbildung eines Standardrepertoires an populären Stücken im Diskurs eine maßgebliche und begrenzende Rolle. Das Material der Szenen und insbesondere die größeren Musikmagazine nehmen für die Kanonbildung bzw. die Herausbildung eines Standardrepertoires eine wichtige Funktion ein, da diese in multimedialer Verbindung mit Webseiten, Veranstaltern oder Tonträgermedien Bands und deren Alben auf mehreren Ebenen bewerben: Je häufiger eine Nennung auf den verschiedenen Kanälen erfolgt, desto eher erhält ein Lied Eingang in ein Standardrepertoire.⁵⁴⁸ Dabei ist zu unterscheiden, ob ein sogenannter *prescribed canon* durch die äußeren wie diskursiven Vorgaben der Musikindustrie oder auch des Musikjournalismus entsteht – hier ist hinsichtlich der Eigenheiten der Populärkultur damit zu rechnen, dass sich dieser „Kanon“ auf einen möglichst großen Personenkreis ausrichtet, um durch mediale und ökonomische Vermittlung Mainstream zu generieren. Thom weist jedoch darauf hin, dass ein solches Standardrepertoire eine alternative Entwicklung, sozusagen Alternativkanones kleinerer Personenkreise, hervorrufen würde, die sich dann als bewusste Abgrenzung verstehen würden.⁵⁴⁹ Der Histotainmentdiskurs war in seiner Entstehungsphase sicherlich selbst als solch eine Alternativbewegung zum Mainstream der Populärkultur anzusehen. Doch ist heute ein ökonomisch-musikindustriell getragener Mainstream im Zentrum des Histotainmentdiskurses auszumachen, den verschiedenste Peripherien umgeben. Dies wird unter dem Aspekt der Strukturierung des Diskurses noch einmal genauer zu klären sein. Festzuhalten bleibt jedoch, dass der sozial-gesellschaftliche Aspekt, die diskursive Gemeinschaft als Träger einer solchen Kanonbildung, einen aktiven Einfluss darauf ausüben kann, was Eingang in das Standardrepertoire des Diskurses erhält, gleichzeitig jedoch eine Wechselbeziehung mit den ökonomischen Mühlen der Musikindustrie anzusetzen ist.

Eine weitere Begrenzung für die Umsetzung mittelalterlicher Liedkunst im Histotainmentdiskurs, die weniger aktiv erfolgt, jedoch in aller Regel diskursiv auferlegt ist,

⁵⁴⁸Vgl. dazu weiterführend: Thom, Nico: Aktuelle Prozesse der Kanonbildung in multimedialen Magazinen populärer Musik. In: Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet. Hrsg. von Martin Pfeleiderer. Köln/Weimar/Wien 2011. S. 65–82. Hier v.a. S. 65, 68, 75 ff.

⁵⁴⁹Vgl. ebd. S. 67.

stellen die instrumentalen Vorgaben und veranstaltungstechnischen Gegebenheiten dar. Zu denken ist hierbei zunächst an Grenzen und Möglichkeiten der Veranstaltungstechnik, sofern vorhanden, die vor allem noch in der Entstehungszeit des Diskurses einige Schwierigkeiten für die Umsetzung der Lieder auf der Bühne mit sich bringen konnten. So berichteten *Ougenweide* im Zusammenhang ihres Selbstverständnisses als Klangforscher von eben diesen Schwierigkeiten, ihr Experimentieren mit verschiedenen akustischen Instrumenten technisch auf der Bühne umzusetzen:

Stefan: Und dann auch eben das technisch umzusetzen. Weil du immer artfremde Sachen hast: Du hast eine E-Gitarre und eine Blockflöte. Das sind beides Instrumente, die aus ganz anderen Ecken kommen und die plötzlich auf einer Bühne gleichwertig zu haben! Oder auf einer CD oder LP seinerzeit, überhaupt auf einer Aufnahme, das war eine Aufgabe, und das war mit der damaligen Technik nicht einfach!⁵⁵⁰

Hieran zeigt sich, dass die Überschreitung spielmännischer Gesetze – nur laute Instrumente zusammenzubringen und nicht mit leisen zu mischen – technisch erst einmal erschlossen werden musste. Im Laufe der Zeit stellen diese technisch-medialen Rahmenbedingungen jedoch immer weniger Begrenzungen dar.

Trotzdem hatte sich eine Interpretation im Mittelalter wie auch heute noch häufig nach dem aufführungssituativen Kontext zu richten – es ist von Bedeutung, ob ein Konzert vor tausenden von Besuchern stattfindet, in einer kleinen Kirche, auf einer Bühne auf dem Mittelaltermarkt zwischen Schaukämpfen und Gauklern oder ob im Hintergrund eines Festmahls in einer Schänke aufgespielt wird. Natürlich ist anzunehmen, dass bereits bei der Wahl der Band gewisse Ausschlusskriterien zum Tragen kommen und das Repertoire und die Ausrichtung der Band von Bedeutung sind. Allerdings muss sich eine Band, einmal engagiert, neben dem Aufführungskontext und dem zu erwartenden Publikums klientel ebenfalls nach den veranstaltungstechnischen Gegebenheiten richten, die am betreffenden Aufführungsort vorherrschen. So ist auf vielen Mittelaltermärkten keinerlei Veranstaltungstechnik erlaubt und lediglich historisierendes bzw. akustisches Instrumentarium gestattet. Dies führt dazu, dass sich Bands in ihrer stilistischen Ausrichtung grundsätzlich entscheiden müssen, welche Aufführungsplattformen sie ansteuern wollen, andere schließen sie damit aus. Dies gilt beispielsweise für die Band *Adaro*, die durch ihr Equipment eher als Rockband gehandelt wird, wie der Ausschnitt aus dem Interview der „Karfunkel Musica“ im Jahre 2000 mit dem Sänger Christoph Pelgen verdeutlicht:

⁵⁵⁰Vgl. bspw. Ougenweide zur Frage 1/2, Interview im Anhang unter Punkt 7.

Ihr seid eher eine reine Konzertband und erreicht dadurch ein anderes Publikum als die Besucher von Mittelalter-Märkten, auf denen Ihr ja nicht auftrittet...

Das tun wir nicht, weil *Adaro* mit seinen technischen Anforderungen viel zu groß geworden ist. Wir können noch nicht unplugged spielen. Bisher funktioniert unser Konzept nur mit einer richtigen PA-Anlage. Die Mittelalter-Märkte bevorzugen in der Regel das Akustische.⁵⁵¹

Diese Entscheidung kann jedoch auch andersherum ausfallen, wie das Beispiel der Gruppe *Kurtzweyl* zeigt. So geben sie im Textheft zum Album „Kurzweil mit Kutzweyl“ explizit an, die Instrumentierung und die Arrangements des Ensembles würden sich „ausschließlich an den Möglichkeiten mittelalterlicher Spielleute“⁵⁵² orientieren. Allerdings haben die Akteure des Histotainmentdiskurses ebenfalls die Möglichkeit, sich gegen derlei Beschränkungen zu wehren, wie sich am Beispiel der erfolgreicheren Band *Saltatio Mortis* aufzeigen lässt: Diese begannen mit ihrem ersten Album „Tavernakel“ als akustische Marktband, wovon sie sich schon beim zweiten Album distanzierten:

„Wir haben uns ganz bewußt keinerlei Schranken auferlegt und mit allem gespielt, was moderne Musik definiert.“ So ergänzen Synthesizer, E-Gitarre und Schlagzeug die alten Instrumente [...].⁵⁵³

Auf der Bühne und mit dem folgenden Album überwogen dann eher rockige Elemente die elektronischen. Dass diese Experimentierfreude im Histotainmentdiskurs grundsätzlich möglich ist, beweisen der kommerzielle Erfolg und die breite Präsenz der Band in den Medien der Szenen.

Andere Bands eröffnen sich Möglichkeiten der Grenzüberschreitung durch die Gründung von genrespezifischen Projekten, wie etwa *Corvus Corax* durch das Projekt *Tanzwut* im elektronischen Bereich experimentieren konnten, woraus sich schlussendlich eine eigene Band mit diesem Namens abspaltete. Ein anderes Beispiel stellt der Künstler Marcus van Langen dar, der unter sich zwei Bands vereint: *Van Langen* und *Des Teufels Lockvögel*. Nach dem Folk-Rock-Debut 1995 unter dem Namen *Van Langen* vollzog er 1999 schließlich die Trennung, indem sich *Des Teufels Lockvögel* akustischer Pagan- und Mittelaltermusik widmen, *Van Langen* hingegen auf Mittelalter-

⁵⁵¹Karfunkel. Wald-Michelbach 30/2000. S. 22.

⁵⁵²Textheft zu „Kurzweil mit Kutzweyl“ Verlag der Spielleute 1989.

⁵⁵³Karfunkel Musica Wald-Michelbach 1/2005. S. 66.

und Gothic-Rock ausgerichtet ist.⁵⁵⁴ Dass eine solche Zweigleisigkeit zwar verwirrend sein, aber insgesamt positiv im Diskurs aufgenommen wird, verdeutlicht die Reflexion darüber in einem Beitrag der „Zillo Medieval“:

Der Vorteil dieses dualen Prinzips ist, dass Marcus sich frei ausleben und entfalten kann, ohne auf Konventionen achten oder eigene Ideen beschneiden zu müssen.⁵⁵⁵

Welche Art von Histotainmentmusik gemacht wird, kann eine Band auch davon abhängig machen, was sie an instrumentalem Können aufweist, aber auch davon, was die Instrumente überhaupt hergeben. Dies kann eine bewusste Entscheidung sein, wenn bestimmte Instrumente auf Grund ihrer Wirkung eingesetzt werden. So benutzen *Poeta Magica* beispielsweise für die schwedisch-traditionellen Stücke des Albums „Saga“ nur Instrumente, die auch in Schweden zu finden waren:

„Die Musik erschließt sich aus den Instrumenten“, lautet die Erfahrung des Meisters [Holger Funke, Nyckelharpa], die er am Beispiel der polska erläutert. „man kann eine schwedische polska nur dann richtig verstehen, wenn sie mit der Nyckelharpa gespielt wird. Diese wiederum erfordert eine bestimmte Spielweise und daraus ergibt sich die Rhythmisierung.“⁵⁵⁶

Um die Begrenzung, die durch die Möglichkeiten der historischen Instrumentenbauarten auferlegt sind, zu umgehen, fangen einige Bands an, ihre Instrumente selbst zu bauen und damit den eigenen Bedürfnissen anzupassen. Ein in der Gemeinschaft des Histotainmentdiskurses bekanntes Beispiel stellt der Instrumentenbauer Wim Dobrich dar, der schließlich die Band *Corvus Corax* verließ, um sich ganz auf die Arbeit des Instrumentenbaus zu konzentrieren (siehe oben).

Die medialen Beschränkungen hinsichtlich der Produktion, die der Musik zu eigen sind (siehe oben zu Medien sowie Kapitel 3/Teil A), wie die Einflüsse, die durch die Bedingungen des Aufführungskontextes gegeben sind, scheinen jedoch nicht für die mediale Distribution der Histotainmenthits zu gelten: In Zeiten des World Wide Web, Social Media und Plattformen wie YouTube, Myspace oder Spotify scheinen hier keine Grenzen gesetzt zu sein, auch die GEMA kann eine freie Verbreitung vieler Songtitel im Netz oft nicht verhindern. Hiermit werden Lieder, Performances und Songtexte massenmedial auditiv und visuell jedem zugänglich gemacht – und das auf globaler Ebene.

⁵⁵⁴Vgl. Zillo Medieval. Magazin für Mittelalter und Musik. Ratekau 04/13. S. 48.

⁵⁵⁵Zillo Medieval. Magazin für Mittelalter und Musik. Ratekau 04/13. S. 48.

⁵⁵⁶Zillo Medieval. Magazin für Mittelalter und Musik. Ratekau 02/14. S. 49.

Umso deutlicher ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass sich ein Großteil der Histotainmentmusik noch immer nicht im Zentrum der Mainstreammedien bewegt, nur wenige Bands werden im Radio oder Free-TV gespielt bzw. gezeigt oder finden sich außerhalb der diskurseigenen Charts wieder. Sogar eine kommerziell erfolgreiche Band wie *In Extremo* hat um Sendezeiten zu kämpfen, wie es in einem Interview der „Sonic Seducer“ von 2009, also schon zu Hochzeiten der Histotainmentmusik, heißt:

Was Micha [Michael Rhein alias *Das letzte Einhorn* – Frontsänger von *In Extremo*] hingegen mehr juckt, ist die Tatsache, dass viele Medien noch immer ihren Blick von *In Extremo* abwenden. Denn trotz nachhaltiger Charterfolge und des Gewinns des Bundesvision Song Contest werden *In Extremo* von vielen Medien ignoriert. Allen voran die Musiksender und das Radio. „Für uns ist es schon wichtig, dass zu einer neuen Single auch ein Videoclip gedreht wird. Das macht Spaß und ist ein tolles Erlebnis für die Fans“, weiß Micha zu berichten. „Schade ist allerdings, dass man bei Viva und MTV fast nie stattfindet, da dort fast nur die Top 20 läuft. [...] Es ist nur manchmal sehr schade, dass man jedes mal wieder diesen Kampf ausfechten muss, um einen Sendeplatz zu bekommen. Das tut mir besonders für die kleineren Bands leid, die sich das alles gar nicht so leisten können“⁵⁵⁷

Dies hat sich bis heute kaum geändert, kommerziell erfolgreiche Bands wie *In Extremo* oder *Saltatio Mortis* finden sich noch immer eher am Rande der allgemeinen Mainstreammusikmedien und -plattformen, kleinere Bands bleiben von diesen gänzlich unbeachtet – ein wichtiges Ausschlusskriterium ist dabei das Budget, durch welches eine mediale Omnipräsenz überhaupt erst gewährleistet werden kann.

Dies führt dazu, dass ein Großteil des Diskurses bis heute gewissermaßen „im eigenen Saft köchelt“, wie auch Michael Popp von *Qntal* kommentiert:

Es ist nicht immer ganz einfach, diese Szene zu beurteilen. Ein Problem ist sicherlich, dass sich viel in einem nahezu hermetisch abgeschlossenen Bereich abspielt. Einerseits ist es zwar so, dass je geschlossener eine Szene ist, desto leichter lässt sich etwas aufbauen, weil die Leute wirklich mitziehen, interessiert sind und die Kommunikation läuft. Andererseits schlägt dies dann manchmal um in etwas zu Verschlussenes, und der anfängliche Schutzraum wird zum Käfig und man kann nicht mehr über seinen Tellerrand sehen.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷Sonic Seducer Sonderedition. Mittelaltermusik 2. Oberhausen 01/2009. S. 60 f.

⁵⁵⁸Sonic Seducer Sonderedition. Mittelalter Musik. Oberhausen 01/08. S. 36.

Bei allen fließenden Übergängen und Einflüssen in und aus anderen Genres und Archiven und den diffusen äußeren Grenzen des Diskurses scheint dieses Phänomen einer gewissen Abgeschlossenheit für einige Teile der Szene sicherlich trotzdem zuzutreffen. Vor allem im Szenekern ist innerhalb der Elite eine gewisse szenetypische Gemeinschaft vorhanden, die diskursive Eigendynamiken unterstützt. An eine hermetische Abgeschlossenheit im einschränkenden Sinne ist jedoch wohl vor allem für jenen Bereich zu denken, der klare Ziele und Ansprüche für seine Musik formuliert, die beispielsweise den Grad der historischen Rekonstruktion betreffen – ob diese gewollt ist oder mit allen Mitteln vermieden werden soll. Dabei kann es, wie oben erwähnt wurde, auf beiden Seiten zu Intoleranzen kommen, die einem kreativen Austausch im Wege stehen.

Festzuhalten bleibt, dass alle aktiven und passiven Prozesse der Begrenzung von innen und von außen die Gestaltung und Distribution des Diskursgegenstandes prägen. Das Bild vom Mittelalter und die Gestalt der mittelalterlichen Musik ist im Histotainmentdiskurs begrenzt, es setzt sich eine ganz bestimmte Art mittelalterlicher Musik durch. Nach welchen Regeln und aus welchen Archiven sich der Diskursgegenstand konstituiert und welche Struktur der Diskurs dabei annimmt, soll in den nächsten beiden Kapiteln erläutert werden.

3.5 Diskursanalyse – Archive

Im Folgenden soll es neben den Interrelationen zu anderen Diskursen und ihren Einflüssen als Archive auf die Histotainmentmusik auch um die Heterogenität des Histotainmentdiskurses selbst gehen. Es stellt sich die Frage, welche Genres und Subgenres sich als Untergliederung ausmachen lassen und welche Gruppierungen aufgestellt werden können.

Der Histotainmentdiskurs hat sich, wie oben bereits ausführlich beschrieben wurde, nicht in einem luftleeren Raum entwickelt, sondern entstand in einem Kontext aus verschiedenen wissenschaftlichen und populärmusikalischen Strömungen und Gegenströmungen. Zu erinnern ist hierbei an die Ausführungen zur akademischen Aufführungspraxis, ebenso aber auch an die Entwicklungen im Rock und Pop der 1960er und 1970er Jahre, insbesondere an die Folk-Bewegung in Großbritanniens, die Liedermacherszene Westdeutschlands und die Untergrund- und Punkrock-Bewegung in der DDR. Dass dieser (politisch-)musikalische Kontext seinen Einfluss auf die entstehende Mittelaltermusikszene ausübte, erscheint dabei als logische Konsequenz. Als eine Art Archivkatalog spiegeln sich diese Genres schließlich in den verschiedenen Bereichen der Histotainmentmusik wider. In der Forschung wurde bisher vor allem der Einfluss

des Mittelalters auf diese Genres, nicht aber deren Funktion als Pool an Versatzstücken für den Histotainmentdiskurs in den Blick genommen. Im Folgenden soll nun also auf diejenigen Genres eingegangen werden, deren Einfluss sich jeweils am deutlichsten hervorhebt – ein Anspruch auf eine vollständige Sichtung aller Subgenres und subkulturellen Ausprägungen kann und soll jedoch nicht erhoben werden.

Der Einfluss, den der (Punk- und Hard-)Rock in der Entstehung des Histotainmentdiskurses eingenommen hat, wurde mit Bands wie *In Extremo* oder auch *Corvus Corax* bereits angesprochen. Bei beiden steht die Verbindung traditioneller und überlieferter Liedkunst mit Harmonien und Arrangements des Rock im Vordergrund. Das moderne Arrangement wird dabei allem voran durch Dudelsäcke gestützt, das klangliche Ergebnis wird inzwischen als ein allgemeingültiges Signal für Mittelalter-Rock anerkannt. Tanja Weiß stellt dabei in ihrer Untersuchung „Minnesang und Rock“ die Ähnlichkeiten zwischen beidem heraus und verweist vor allem auf die Gemeinsamkeit universeller Themen und die Möglichkeit der Produzenten- bzw. Rezipientenvarianz vor allem in Hinsicht auf den Aufführungskontext.⁵⁵⁹ Auch Robert Lug widmete sich diesen Parallelen und fragte nach der Möglichkeit einer gegenseitigen Befruchtung: Sowohl Rock als auch Minnesang seien in Produktion und Distribution oral geprägt und stünden somit stets unter Veränderung – angesprochen wurde dieses Phänomen oben bereits unter dem Begriff der Neoralität –, wobei die Lieder von jedem Künstler mit seinem eigenen „Sound“ individuell umgesetzt werden könnten.⁵⁶⁰ Darüber hinaus stellt Lug auch musikalische bzw. spieltechnische Parallelen fest, indem Quart- und Quintparallelen sowie der Einsatz von Bordunen in beiden Genres Anwendung findet.⁵⁶¹ Die Weichenstellung für die tonsprachliche Wiederkehr des Mittelalters in der modernen Zeit sieht er hierbei im Rock der 1960er Jahre – wobei der Blues von Anfang an recht nah an den uns aus dem Mittelalter bekannten musikalischen Strukturen gewesen, im „weißen“ Rock dann jedoch der Markstein allen voran mit Bob Dylan in

⁵⁵⁹Vgl. Weiß, Tanja: Minnesang und Rock. Die Kunstgattung Aufgeführtes Lied in ihrer Ästhetik und Poetik: moderne Zugänge zu einer alten Liedgattung; Aufführung und ihre Bedingungen für die Liedtextinterpretation. Neustadt am Rübenberge 2007. S. 117, 151 f., 167 f., 180, 225.

⁵⁶⁰Vgl. Lug, Robert: Rock – Der wiedergeborene Minnesang? In: Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“. Hrsg. von Jürgen Kühnel, Dieter Mück, Ulrich Müller. Göttingen 1988. S. 461–486. S. 462 ff.

⁵⁶¹Vgl. ebd. S. 470 ff.

den 1960er Jahren zu sehen sei.⁵⁶² Das Aufkommen des Hard Rock markiere schließlich den Einstieg in die Klangwelt des Mittelalters, würden nun Quinten und Quarten statt Terzen verwendet sowie modale wie kirchtonale Harmonien wieder eingeführt.⁵⁶³

So lassen sich auch beim weiteren Vordringen in den Bereich des Metal Adaptionen aus diesem Archiv für die Histotainmentmusik herausarbeiten. Für den Metal typische Arrangements und Inhalte, zu denken ist hierbei vor allem an harte E-Gitarren-Klänge und archaische Vorstellungen von Männlichkeit, Heldentum und Stärke, spielen dann beim entsprechenden Bereich im Histotainmentdiskurs eine übergeordnete Rolle. Insbesondere Simon-Maria Hassemer setzte sich in seinem Beitrag zu „Metal Matters“⁵⁶⁴ mit der Verbindung verschiedener Metal-Genres mit dem, wie es schon Groebner nennt, „Sekundär-Mittelalter“ auseinander: Hassemer sieht den Grund für die Beliebtheit sekundärmittelalterlicher Anderswelten im Heavy Metal in der Herausbildung der Fantasy-Kultur Ende der 1960er Jahre, in einer Zeit des soziokulturellen Umbruchs.⁵⁶⁵ Hier werden vormoderne Vorstellungen von klaren gesellschaftlichen Verhältnissen und Geschlechterrollen wieder attraktiv – vor allem der „Sword & Sorcery“-Gedanke ist fest im Heavy-Metal-Code implementiert: Mittelalterliche Stärkephantasien und Werte wie Mut, Ehrlichkeit und Loyalität bieten vor allem männlichen Jugendlichen ein hohes Identifikationspotential.⁵⁶⁶ Hierbei speisen sich diese Inhalte sowohl aus dem Fantasy wie aus mittelaltertümlichen Vorstellungen – es kann also festgehalten werden, dass einige Vorstellungen, Ideen und Kerninhalte des Metal zwar vom „Mittelalter“ inspiriert sind, aber erst im Metal (und wahrscheinlich in Wechselwirkung mit wieder anderen Archiven wie der Fantasy-Kultur), unterlegt mit den typischen harten Klängen, zu Stereotypen geworden sind und erst in dieser Verbindung ihrerseits bestimmte Bereiche der Histotainmentmusik geprägt haben. Anders gesagt: Erst durch die mittelalterliche Inspiration wurde ein Teil des Metal dem Histotainmentdiskurs zugeordnet und stellte diesem damit einen weiteren Pool an Vorstellungen und Inhalten zur Verfügung. Bei aller wechselseitigen Beeinflussung kann dabei jedoch festgehalten werden, dass

⁵⁶²Vgl. ebd. S. 473.

⁵⁶³Vgl. ebd. S. 478 ff.

⁵⁶⁴Vgl. Hassemer, Simon-Maria: Metal-Alter. Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metal. In: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Hrsg von Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab. Münster 2012. S. 247–262.

⁵⁶⁵Vgl. ebd. S. 248.

⁵⁶⁶Vgl. ebd. S. 249 f.

die Herausbildung von Subgenres des Metal wie Black Metal oder Symphonic Metal⁵⁶⁷ in ihren sekundärmittelalterlichen Ausprägungen auf vormoderne Fantasy-Vorstellungen rekurriert und dabei vor allem ein archaisches und düsteres Mittelalterbild populär gemacht und den Histotainmentdiskurs damit bereichert und geprägt hat.

Eine Kategorie des Metal stellt beispielsweise der Viking Metal dar, bei dem Bands allem voran auf textlicher und motivlicher Ebene altnordische Stoffe und Bilder verarbeiten, sich selbst aber auch optisch häufig an ihre Vorstellung vom „Wikinger“ anpassen. Trafford und Pluskowski arbeiteten in ihrer Untersuchung den Zugang zum Mittelalter speziell für den Viking Metal heraus, der sich direkt an den Hard Rock und Heavy Metal anschließt, welche sich als selbstständige stilistische Formen in den 1960er/1970er Jahren aus dem Rock etablierten.⁵⁶⁸ Der Anspruch dieser Musik, pure Kraft, Chaos und Gewalt spürbar zu machen, sowie das Ziel einer jeden Band, am schnellsten, lautesten und „dreckigsten“ zu sein, sich selbst ein Outlaw- oder Bad-Boy-Image zu vergeben, wird mit der Orientierung am stereotypen Wikingerbild noch in die Superlative gesteigert: Hier stehen Wikinger für Gewalt und Freiheit und für das Extreme, sind sie doch die geschicktesten Krieger und die erfolgreichsten Eroberer. So verwiesen *Manowar*,⁵⁶⁹ eine der etabliertesten Bands des Metal, nach Trafford und Pluskowski in ihren Texten als Erstes auf die nordische Mythologie, wodurch der Übergang von einzelnen Adaptionen über thematische Konzeptalben hin zum Entstehen von Viking-Metal-Bands vollzogen wurde. Hierzu zählen beispielsweise Bands wie *Grimner*,⁵⁷⁰ die sich mit langen Haaren, Umhang, Fellen und Schwertern bzw. Streitäxten abbilden lassen, oder *Einherher*,⁵⁷¹ die thematisch, ikonographisch und sogar in einzelnen musikalischen Anklängen unter anderem durch die Verwendung von Flöten auf die nordische Mythologie, Wikinger und den Folk referieren.

Neben den verschiedenen Folk-Genres – ein weiteres Archiv des musikalischen Histotainmentdiskurses –, allen voran dem englischen und dem Irish Folk sowie dem Folk

⁵⁶⁷Vgl. hierzu: Hassemer, Simon-Maria: Metal-Alter sowie: Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: Leben in Szenen.

⁵⁶⁸Vgl. hierzu und im Folgenden weiterführend: Trafford, Simon; Aleks Pluskowski: Antichrist Superstars. The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal. In: Mass Market Medieval. Essays on the Middle Ages in Popular Culture. Hrsg. von David W. Marshall. Jefferson, NC 2007. S. 57–73.

⁵⁶⁹Siehe hierzu: <http://manowar.com/> sowie <https://de.wikipedia.org/wiki/Manowar> [letzter Zugriff: 13.09.2016].

⁵⁷⁰Siehe hierzu: <http://grimnerband.com/> [letzter Zugriff: 13.09.2016].

⁵⁷¹Siehe hierzu: [https://de.wikipedia.org/wiki/Einherjer_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Einherjer_(Band)) sowie <http://2015.einherjer.com/> [letzter Zugriff: 13.09.2016].

Rock, welche oben bereits ausführlicher in ihrer Bedeutung für die Entstehung der Histotainmentmusik beleuchtet wurden, bildeten die Liedermacher der 1960er Jahre eine eigene Sparte, die sich in einer Art neuschöpfender Rezeption thematisch immer wieder auch Motiven deutscher Historie und mittelalterlicher Literatur zuwandten.⁵⁷² Somit müssen diese im gleichen Maß, wie sie durch mittelalterliches Repertoire inspiriert sind, ebenfalls als Archiv für die Gestaltung des Diskursgegenstands Mittelaltermusik mit bedacht werden. So rekurriert beispielsweise *Franz Josef Degenhardts*⁵⁷³ Lied „Unter der Linden oder Probleme der Emanzipation“ auf Walthers von der Vogelweide „Unter der linden“ – unter der Voraussetzung, dem Zuhörer sei Walthers Lied bekannt. *Joanas*⁵⁷⁴ Interpretation des gesamten mittelalterlichen Textes in Kombination mit einer eigenen Melodiekomposition („Mit ungebrochenen Schwingen“) stellt hierbei jedoch eine Ausnahme dar – in aller Regel erfolgt die mittelalterliche Zutat bei den Liedermachern zur Unterstreichung einer bestimmten Botschaft: Kritik oder Sehnsucht durch die Erschaffung eines und Anbindung an ein bestimmtes fiktives Bild. Somit erscheint zunächst einmal vielmehr das Mittelalter für die Liedermacherszene als Archiv als andersherum. Dennoch ist bei einer solchen Verbindung anzunehmen, dass im entstehenden Histotainmentdiskurs – zumindest nach 1990 – ein reger Austausch stattfand zwischen den von der Waldeck-Bewegung inspirierten Gruppen wie *Ougenweide* oder auch den volksliedorientierten Spielmännern wie *Liederjan* oder *Zupfgeigenhansel* und den Liedermachern und ihren Nachfolgern, was somit bis heute auch im Repertoire der Histotainmentmusik nachwirkt. Ein solcher Austausch wird sicherlich in erster Linie für die Auswahl der Stoffe und Motive anzunehmen sein, jedoch ist auch in klanglicher Hinsicht die Kluft zwischen einem Singer-Songwriter mit Gitarre und dem Geschichten erzählenden Bänkelsänger mit Laute nicht sehr weit. Schlussendlich sahen sich Liedermacher im Allgemeinen oft als eine Art Nachfahren mittelalterlicher

⁵⁷²Degen definiert Liedermacher als „Dichter-Sänger, die den Text, oft auch die Melodie ihrer Lieder selbst machen und sie dann auch selbst vortragen“. Degen, Ursula: Mittelalter in den Liebesliedern heutiger Liedermacher. Ein Überblick. In: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.“ Hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller. Göppingen 1982. S. 317–329. S. 317. Vgl. hierzu und im Folgenden außerdem: Müller, Ulrich: Liedermacher der Gegenwart und des Mittelalters. Oder: Walther von der Vogelweide im Rockkonzert. In: Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur. Hrsg. von James F. Poag, Gerhild Scholz-Williams. Königstein/Ts. 1983. S. 193–212. Rothschild, Thomas: Liedermacher. 23 Portraits. Frankfurt am Main 1980.

⁵⁷³Siehe hierzu: <http://www.franz-josef-degenhardt.de/fjd.php?resh=1680&resv=1050&index=j> sowie: https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Josef_Degenhardt [letzter Zugriff: 20.09.2016].

⁵⁷⁴Siehe hierzu: <http://www.joana.de/> sowie: <https://de.wikipedia.org/wiki/Joana> [letzter Zugriff: 20.09.2016].

Spielmänner an und so legitimierten beispielsweise auch Liedermacher wie *Franz Josef Degenhardt* oder *Eva Vargas*⁵⁷⁵ ihre Art zu dichten und zu singen durch die lange Tradition der Troubadoure und Minnesänger.⁵⁷⁶ Müller stellt schließlich am Beispiel von Walthers „Lindenlied“ den Weg von der Bearbeitung des Liedes durch das *Studio der frühen Musik*, mit dem das Lied für eine neuschöpfende Rezeption aufbereitet wird, über die Liedermacher *Joana* und *Degenhardt*, die Gruppe *Emma Myldenberger* bis in den Rock eindrücklich da: Mit der Folk-Rock-Gruppe *Ougenweide*, die den Refrain des Liedes künstlerisch verarbeiten und schließlich mit der auf der Grenze zum populären Folk stehenden Gruppe *Bäregässlin* ging das Lied in verschiedenen Formen durch verschiedene Hände und hielt schließlich Einzug in die Histotainmentmusik.⁵⁷⁷ Es ist dabei nicht auszuschließen, dass der eine oder andere Baustein aus den verschiedenen Archiven bis in den Histotainmentdiskurs weitergewirkt hat.

*Faun*⁵⁷⁸ schafft hierbei den Spagat zwischen Auftritten in Leinen- und Baumwollkleidern und solchen in phantastischer Gothic-Mode – je nach Aufführungskontext. Dies kongruiert mit ihrer Musik, mit der sie sich dem Pagan Folk zuordnen, optisch wie thematisch ihre Naturverbundenheit suggerieren, musikalisch aber eine Verbindung zwischen traditionellem Instrumentarium und elektronisch-synthetischen Klängen schaffen. Die Anbindung zum Folk, der sich durch akustische und traditionelle Instrumente, aber auch durch heimatliche, naturverbundene Vorstellungen auszeichnet,⁵⁷⁹ steht hierbei also klar im Vordergrund, wird jedoch durch sphärische Synthesizerklänge sowie durch die Verwendung mittelalterlicher Lyrik erweitert, weshalb ihre Zuordnung in den Histotainmentdiskurs naheliegt. Für den Neofolk, basierend auf der traditionellen Volksliedkunst und deren Instrumenten und Harmonien, ist es hierbei eines der Kernmerkmale, die traditionellen mit modernen, neuen Elementen zu verbinden und durch Variation und Veränderung ein neues musikalisches Format zu schaffen.⁵⁸⁰ In dieser Hinsicht ist der Übergang zur Histotainmentmusik fließend, je weiter dabei in der Zeit zurückgegangen und sich dem Mittelalter genähert wird. Typischerweise werden mit Saiteninstrumenten, Flöten und Percussion in eher langsamem

⁵⁷⁵Siehe hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Eva_Vargas [letzter Zugriff: 20.09.2016].

⁵⁷⁶Vgl. Degen, Ursula: Mittelalter in den Liebesliedern heutiger Liedermacher. S. 319.

⁵⁷⁷Vgl. Müller, Ulrich: Liedermacher der Gegenwart und des Mittelalters. S. 199 ff.

⁵⁷⁸Vgl. http://www.faune.de/faun/pages/start_de.html sowie [https://de.wikipedia.org/wiki/Faun_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Faun_(Band)) [letzter Zugriff: 07.09.2016].

⁵⁷⁹Einen prägnanten Überblick zum Neofolk bietet: Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun: Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz. S. 276 f.

⁵⁸⁰Vgl. ebd. S. 276

Tempo und mittels eingängiger, simpler Harmonien nostalgische Vorstellungen von angeblich verlorenen Traditionen erschaffen, was häufig eine Gesellschaftskritik der heutigen Zeit impliziert – doch auch politisch rechtsextremes Gedankengut ist mitunter vor allem in den Bereichen des nordischen und Pagan Folk zu finden.⁵⁸¹

Eine weitere, meist schnellere Spielart ist der Irish Folk, der sich ebenfalls in der Histotainmentmusik niederschlägt, hauptsächlich durch die Wahl typischer Instrumente und musikalischer Harmonien. *Subway to Sally*⁵⁸² bieten ein Beispiel für eine Band, die ursprünglich aus dem britischen Folk kommt, wie noch am ersten Album („Album 1994“) spürbar ist, doch schon sehr bald härtere Klänge anschlugen und sich heute im Metal-/Goth-Rock verorten lassen, durch Dudelsack und Violine sowie durch die Verwendung bestimmter Motive jedoch auch in den Mittelalterbereich verweisen.

Ein Beispiel für die Beeinflussung des Histotainmentdiskurses durch das Archiv des Goth⁵⁸³ stellt die Band *Wolfenmond*⁵⁸⁴ dar. Indem die Band traditionelle Liedkunst, historisierendes Instrumentarium sowie mittelalterliche Motive in ihren Interpretationen aufgreift, lässt sie sich eindeutig dem Histotainmentdiskurs zuordnen. Dennoch scheint ihr Zugang zum Mittelalter auf phantastischen und mystischen Vorstellungen zu beruhen, was sie auch in ihrer visuellen Präsentation, sowohl mit ihrer Webseite und CD-Covern als auch mit ihren Bühnenkostümen, ausdrücken. Dies zeigt sich deutlich an

⁵⁸¹Vgl. ebd. S. 276 f. Siehe auch: Fast, Susan: Days of Future Passed: rok, pop, and the yearning for the Middle Ages. In: Mittelalter-Sehnsucht. Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg. Hrsg. von Anette Kreutziger-Herr, Dorothea Redepenning. Kiel 2000. S. 35–56. S. 44 ff.

⁵⁸²Vgl.: <http://www.subwaytosally.com/> sowie https://de.wikipedia.org/wiki/Subway_to_Sally [letzter Zugriff: 07.09.2016].

⁵⁸³Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun beschäftigen sich in ihrer Untersuchung „Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz“ ausführlich mit diesem Genre, erstellen dabei eine Art Katalog über die Ausprägungen dieses Archivs, warnen dabei aber gleichzeitig, dass sich eine Kategorisierung nach Subgenres gar nicht so leicht festmachen lässt, sich viele Künstler sogar explizit dagegen wehren, „in Schubladen“ gesteckt zu werden. Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus: Die Welt der Gothics. S. 260. Allerdings ist eine Klassifizierung zur Typenbildung als Orientierungshilfe hinsichtlich einer ähnlichen Anwendung von Instrumentierung, Sounds, Songstrukturen, Gesangsstatus, textlicher Inhalte etc. nach den Autoren legitim. Für den Histotainmentdiskurs und dessen Ausstrukturierung erscheint eben dies auch sinnvoll. Dass die Beleuchtung der Einflüsse der Archive damit jedoch eine Vereinfachung der Archive auf seine Kernstrukturen bedeutet, bleibt an dieser Stelle ausdrücklich zu beachten. Vgl. weiterführend auch: Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: Leben in Szenen.

⁵⁸⁴Siehe hierzu: <http://www.wolfenmond.de/> sowie <https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfenmond> [letzter Zugriff: 13.09.2016].

der Bandbreite vom Tragen von Gewandung aus Leinen und der Bekleidung mit szenetypischer Gothic-Mode, geprägt durch Netzstoff, Samt, Schnürung und metallenen Schnallen auf schwarzem Stoff. Andersherum ist einem Bereich der Gothic-Szene ebenfalls die modische Inspiration des mittelalterlich-phantastischen Kleidungsstils schon lange nicht mehr fremd, was mit der Rückwärtsgewandtheit in Teilen der Szene kongruiert. Neben Ausprägungen unter anderem im Metal-, Synthiepop-, Dark-Wave- oder Electro-Bereich – all diese Subgenres lassen sich auf Grund des gemeinsamen Hanges zu schwarzer Kleidung und düsteren bzw. tabuisierten Themen vielleicht besser unter dem Oberbegriff der schwarzen (im Sinne der Kleidung), alternativen Szene fassen – stellt sich durch den Hang zur Epoche der Romantik und vor allem zu ihren Gothic Novels der mittelaltertümlich inspirierte Bereich der Gothic-Szene heute als Kern dieses Genres im engeren Sinne dar.⁵⁸⁵ Die Symbolik und Geisteshaltung der Romantik wird hierbei als mittelalterlich, das Mittelalter selbst als Phase von Traurigkeit empfunden – wobei sich in der Gothic-Szene Aspekte des scheinbar Mittelalterlichen mit vornehmlich literarischen Aspekten der Romantik und Gotik vermischen: Hier werden schließlich die romantischen Bilder und Vorstellungen von Weltschmerz, Trauer, Einsamkeit und Leiden wiederbelebt, dieser Teil des romantischen Lebensgefühls als wesentlicher Zug jedes Einzelnen dieser Subkultur aufgegriffen.⁵⁸⁶ Andersherum bringt das Gothic-Archiv wiederum eher düstere, morbide, okkulte und mystische Vorstellungen und Ausprägungen in entsprechende Bereiche des Histotainmentdiskurses. An dieser Stelle ist wiederum eine Wechselbeziehung zwischen den Diskursen Gothic und Histotainment zu verzeichnen, indem sie füreinander Archive darstellen und musikalische Crossover begünstigen.

Ein anderer Bereich der populären Musikkultur, der im Laufe des sich entwickelnden Histotainmentdiskurses einen Einfluss auf diesen ausübte, sind die Bereiche des Elektro und des Ambient, zum Teil sich überlagernd mit dem sich etablierenden Pro-

⁵⁸⁵Dies ist lediglich als Beobachtung zu werten, die sich darauf gründet, dass mit der Bezeichnung Gothic häufig im engeren Sinne die romantischen bzw. rückwärtsgewandten Adaptionen assoziiert werden, sich Szenegänger bspw. aus dem Bereich Metal, Industrial oder Punk in der Regel hingegen eher dem weiter gefassten und neutraleren Begriff der schwarzen (alternativen) Szene zugehörig fühlen. Jedoch bleibt festzuhalten, dass sich die Gothic-Szene ursprünglich aus dem Punk Großbritanniens Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre entwickelte und vornehmlich durch Stimme und Stil Robert Smith', des Frontsängers von *The Cure*, geprägt war. Vgl. Schmidt; Neumann-Braun: Die Welt der Gothics. S. 77.

⁵⁸⁶Vgl. Schmidt; Neumann-Braun: Die Welt der Gothics. S. 78. Siehe hierzu auch: Braumüller, Robert: Die Spuren der Romantik im „Neuen Mittelalter“. In: Österreichische Musikzeitschrift. Nr. 67. Wien 2012. S. 39–45. S. 40 sowie: Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: Leben in Szenen.

gressive Rock und der elektronischen Dance Music: In diesen Genres spielen verschiedene Rezeptionsformen eine Rolle, mal ist es nur die Vorstellung vom Vormodernen, Anderen, einer harmonischen und naturnahen Gesellschaft, ein anderes Mal geht es eher um exotische, fremde Klänge und Musiktraditionen. Die Faszination am mystischen, spirituellen Mittelalterbild wird schließlich vor allem in der Gregorianikwelle fassbar, die ihren Höhepunkt in den 1990er Jahren erreichte und ebenfalls zum Histo-tainmentdiskurs hinzuzuzählen ist. In diesem Bereich liefern diese Archive auf stilistischer Ebene die klangliche Möglichkeit, eine bestimmte fiktive Vorstellung vom Mittelalter musikalisch zu transportieren. So verbindet beispielsweise das Album *Enigmas* „MCMXC A.D.“ elektronische Dance Music mit gregorianischen Gesängen, heavy Beats mit sphärischen Chorälen, um, wie sich aus dem Eingangstext schließen lässt, in eine andere spirituelle Welt der Musik und Meditation zu entführen.⁵⁸⁷ Die Übernahmen aus dem Progressive Rock sowie aus dem Elektro nehmen inzwischen keinen kleinen Bereich der Histotainmentmusik ein, wenngleich die Crossoverexperimente, wie sie oben bei *Qntal* oder *Tanzwut* angesprochen wurden, damals noch eine echte Innovation bedeuteten. Das Reizvolle scheint hierbei vor allem auf musikalischer Ebene die Verbindung eines historischen oder traditionellen bzw. exotischen Instrumentariums mit modernen und elektronischen bzw. synthetischen Klängen zu sein. Dadurch lässt sich eine bestimmte Atmosphäre, eine sphärische, mystische Stimmung heraufbeschwören, durch die eine bestimmte Vorstellung vom Mittelalter konstruiert wird.

Es bleibt festzuhalten, dass sich all die hier aufgelisteten Archive in sich wiederum in Subgenres aufsplitten und somit sehr verschiedene Ausprägungen annehmen können – ein Anspruch auf Vollständigkeit aller existierenden subkulturellen Ausgestaltungen kann nicht erhoben werden. In den verschiedenen Bereichen stehen dann jedenfalls vielfältige inhaltliche oder stilistische Vorstellungen bzw. Merkmale im Vordergrund, die sich um einen gemeinsamen Kern anlagern, wodurch ein Subgenre einer bestimmten Kategorie zugeordnet werden kann. Ähnlich verhält es sich mit der Histotainmentmusik, in der traditionelle bzw. mittelalterliche Merkmale den Kern des Diskurses zur Histoainmentmusik bilden, an den sich die Subgenres, gespeist aus den unterschiedlichen Archiven wie beispielsweise Metal, Rock, Elektro oder Goth, anordnen. Die einzelnen zentralen Merkmale des Histotainmentkerns werden im letzten Abschnitt dieses Analyse-Kapitels mit dem Regelwerk formuliert. Das Regelwerk eines jeden Archivs auszuführen, würde hierbei jedoch zu weit führen. Die für den Untersuchungsgegenstand „Palästinalied“ im Histotainmentdiskurs relevanten Merkmale der hier geltenden

⁵⁸⁷Vgl. hierzu weiterführend: Fast, Susan: *Days of Future Passed: rok, pop, and the yearning for the Middle Ages*. Insbes. S. 52 f.

Archive werden aber zumindest im Folgenden aufgelistet und in der Corpusanalyse in Kapitel 4 noch einmal exemplifiziert. Hierbei gilt zu beachten, dass es für Diskurse allgemein grundlegend ist, dass in ihnen selektiert wird: Es etablieren sich aus den einzelnen Archiven also immer nur bestimmte Versatzstücke, wohingegen andere Elemente zurückgedrängt werden. Diese Genese richtet sich im populärkulturellen Diskurs wie dem zur Histotainmentmusik danach, was am ehesten beim Publikum ankommt, eine reizvolle und identitätsstiftende Wirkung erzielt und kommerziell vermarktbare ist. Es ist anzunehmen, dass sich eher diejenigen Aspekte eines Archivs durchsetzen, die am ehesten mit dem jeweiligen Diskurs korrespondieren. Konkret gesprochen bedeutet dies, dass sich diejenigen Bereiche im Histotainmentdiskurs durchsetzen, in denen Schnittstellen zwischen beiden Diskursen existieren: diejenigen also, in denen Aspekte des Histotainmentdiskurses Einfluss auf den Diskurs des jeweiligen Archivs genommen haben, und andersherum. Dadurch wird eine gegenseitige Beeinflussung erleichtert, die jeweiligen Elemente lassen sich leichter in den bestehenden Diskurs einpflegen. Als Archive können dabei jedoch nur diejenigen fungieren, die bereits vor der bzw. außerhalb der Einflussnahme durch den Histotainmentdiskurs existierten und deren Output gegebenenfalls vom Histotainmentdiskurs überformt wurde, da sie ja ansonsten bereits Teil desjenigen Diskurses gewesen wären. Im Folgenden werden nun also die Merkmale derjenigen Archive aufgelistet, die für den Diskurs zur Histotainmentmusik am deutlichsten hervortreten.⁵⁸⁸

⁵⁸⁸Die Auflistung gründet sich vornehmlich auf eigenen Beobachtungen zum Histotainmentdiskurs wie auch zu den jeweiligen musikalischen Subgenres der Szene. Zusätzlich wurden jedoch auch die entsprechenden Wikipedia-Artikel konsultiert und es können, neben der bereits zitierten Literatur, weiterführend einschlägige Genrestudien der musikwissenschaftlichen Forschung herangezogen werden. Eine entsprechende Aufarbeitung zu jedem einzelnen Genre abseits der Histotainmentmusik würde im Rahmen dieser Arbeit jedoch zu weit führen und wäre darüber hinaus dem Untersuchungsgegenstand auch nicht zuträglich, da es hier ganz explizit um die herausstechenden Merkmale der jeweiligen Archive konkret im Histotainmentdiskurs geht. In der Corpusanalyse bleibt im Folgenden dann zu prüfen, wie relevant und durchsetzungskräftig die genannten Versatzstücke der angeführten Archive für die Histotainmentmusik tatsächlich sind. Bei der folgenden Auflistung soll zudem kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden: Es kann sowohl sein, dass das eine oder andere Merkmal, wie auch das eine oder andere Archiv, das im Laufe der Geschichte der Histotainmentmusik einen Einfluss ausübte, keine Aufnahme gefunden hat. Weiterhin ist ebenso wie bei der wechselseitigen Beziehung zwischen den Archiven und dem Histotainmentdiskurs bei den Archiven untereinander mit Interrelationen zu rechnen.

Archiv Akademische Aufführungspraxis

Dieses Archiv ist wohl das einflussreichste, aber auch das umstrittenste im Histotainmentdiskurs. Es wurde bereits ausgeführt, dass die Forschungstätigkeit der akademischen Ensembles maßgeblich zur Aufbereitung des überlieferten Materials für die Bands der Histotainmentmusik beitragen und damit eine Art Vorfilterfunktion für das im Diskurs gängige Repertoire einnehmen. Dies gilt zum einen für die Erschließung und Interpretation überlieferter Texte und Melodien, zum anderen aber ebenfalls für die Rekonstruktion von historischen Instrumenten, ihr Arrangement und für Erkenntnisse zur Spiel- sowie Singtechnik. Einige Diskursmitglieder betreiben selbst einen hohen Rechercheaufwand, um einen möglichst hohen Grad an historischer Authentizität in ihren Darstellungen zu erreichen – vor allem im Bereich des Reenactment lässt sich dies feststellen –, und hier werden ebenfalls rege Debatten über die historische Authentizität geführt. Die Positionen bewegen sich zwischen dem Extrem des eher skeptisch betrachteten „A-Papstes“, der Kenntnisse und Bestrebungen einfordert, um historische Authentizität zu erlangen, und dem Bewusstsein darüber, dass vollkommene Authentizität nie erreicht, sondern sich dieser immer nur angenähert werden kann, jedoch ohne die Möglichkeit der endgültigen Überprüfung einer Richtigkeit der eigenen Umsetzung. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse stellen hierbei den Orientierungspunkt für die sachkulturelle Ausstattung (Gewandung, Instrumentarium etc.) und Darstellung dar, wobei es weiterführend nicht nur um den Austausch innerhalb der Szene, sondern auch um die Weitervermittlung der Erkenntnisse an das Publikum und übrige Mitglieder im Diskurs geht. Allerdings wird die Komplexität und differenzierte Uneindeutigkeit der Forschung häufig als verkopft und wenig praxistauglich kritisiert, der gegenüber sich viele Szene- aber auch Diskursmitglieder durch ihre experimentelle Herangehensweise überlegen fühlen.⁵⁸⁹

Archiv Pop

Dieses Archiv übte einen Einfluss vor allem hinsichtlich der Entstehung des Histotainmentdiskurses aus, indem es überhaupt zu einer Popularisierung von mittelalterlicher Musik kam. Es wurde bereits diskutiert, wie der Begriff des Populären zu definieren sei, und für den Diskurs zur Mittelaltermusik herausgearbeitet, dass es hier allem voran darum geht, eine massentaugliche Wirksamkeit, Unterhaltung sowie kommerzielle Vermarktung zu erlangen, dem sich die historische Rekonstruktion und Berücksichtigung wissenschaftlicher Erkenntnisse unterordnet. Konkret äußert sich dies dadurch,

⁵⁸⁹Vgl. hierzu auch: Kommer, Sven: Mittelalter-Märkte zwischen Kommerz und Historie. S. 198 f.

dass trotz aller Debatten eine vermehrte, verschiedenartigere und exotischere Instrumentierung zum Einsatz kommt, welche letztendlich sogar durch historisch nicht kombinierbare Arrangements bis hin zur Einsetzung moderner und elektronischer Instrumente erweitert wird. Einen weiteren Einfluss übt der Pop bzw. die Populärkultur auf die Struktur der Interpretationen aus, indem überlieferte Texte und Melodien übersetzt, gekürzt und vereinfacht werden: Die nun schlichteren Songstrukturen werden dann durch Wiederholungen, instrumentale Zwischenspiele und Refrains erweitert, komplexe mittelalterliche Lieder schließlich weniger kunstvoll, aber häufig sehr viel simpler und eingängiger gestaltet.

Archiv Rock

Der Rock ist das etablierteste Archiv im Histotainmentdiskurs, welches diesen im punkigen und im folkigen Gewand von Anfang an formte. Dieses Archiv trägt die typisch rockigen Arrangements mit E-Gitarren, E-Bass und Drumset in diese Musik und bildet zusammen mit Dudelsack, Pauke oder Davul den verbreiteten und vor allem mit *In Extremo* populär gewordenen harten und lauten Mittelalter-Rock. Harte Riffs, schnelle Taktschläge, „grölige“ Stimmen sowie ein temperamentvolles Auftreten, gewandet in Leder und Eisen und viel nackter Haut, geben ein typisches Bild sowohl auf der Konzertbühne als auch, nicht immer in akustisch abgeschwächter Form, auf dem Mittelaltermarkt. Dieses Archiv verknüpft das rebellische Rockerimage nahtlos mit dem am unteren Rand der Gesellschaft rangierenden, freigeistigen Spielmann.

Archiv Folk/World Music

Der Folk ist durch seine Wurzeln in den musikalischen Volkskulturen nah an der jeweiligen mittelalterlichen Musik eines jeden regionalen Raums und somit als Archiv für die aktuelle Mittelaltermusik von einflussreicher Bedeutung. So bietet er dem Diskurs viele Adaptionismöglichkeiten sowie musikalische und inhaltliche Versatzstücke, die das Repertoire dieser Musik erweitern und die zeitlichen und geographischen Grenzen zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit sowie zwischen eigener und fremden Volkskulturen verwischen lassen. Akustische und folkloristische Instrumente prägen seinen Klang ebenso wie sich optisch ein Hang zu Trachten und folkloristischer Kleidung ausmachen lässt. Beides findet heute Entsprechungen in modernen Adaptionen wie der Hippiekultur und Erweiterungen durch überregionale Elemente, wie die Verwendung exotischer, folkloristischer Instrumente. Bei Letzterem ist für die Histotainmentmusik vor allem an so beliebt gewordene Instrumente wie die Rauschpfeife oder die Tinwhistle zu denken. Diese Instrumente transportieren einen eigentümlichen und

regional gefärbten Klang in die Musik, der durch folkloristische Assoziationen häufig gut mit der Vorstellung von mittelaltertümlicher Musik korrespondiert. Über den Folk hinaus haben jedoch durchaus Versatzstücke der ethnischen und esoterischen World Music ihren Einfluss auf die Histotainmentmusik, indem Instrumente und Harmonien nichtwestlicher und spiritueller Musikformen zur Exotisierung der Musikszene beitragen. So finden sich sowohl kreolische Texte und Stoffe im Repertoire der Histotainmentmusik, wie auch fernöstliche, balkanische oder okzitanische Elemente einen Einfluss ausüben können.

Archiv Metal

Das Archiv Metal trägt eine sehr viel härtere Dimension in die Histotainmentmusik. Auf klanglicher Ebene erfolgt dies durch härtere Gitarrenriffs, schnelle Tempi und rauere Stimmen. Für die Konstruktion bestimmter Bilder und Vorstellungen ist hingegen auf die Adaption von Stärkephantasien, Heldentum, Männlichkeit und den Sword & Sorcery-Gedanken zu verweisen. Inhalte und rollenhafte Verkörperungen finden im Bereich des Archaischen, als Outlaw, Wikinger oder Bad Boy statt, auch eine stärkere Hinwendung zu düsteren und morbiden Bereichen bis hin zum Corpspainting können weitere Nuancierungen darstellen.

Archiv Goth

Dieses Archiv stellt dem Diskurs zur Histotainmentmusik eine Reihe von Versatzstücken für eine düstere, mystifizierte, morbide, romantische oder spirituelle Spielart zur Verfügung. Sowohl hinsichtlich der Mode als auch hinsichtlich der Motive, Vorstellungen und Ideen prägt das Gothic-Archiv die Inhalte und musikalische Umsetzung im entsprechenden Histotainmentbereich. Die Arrangements können hierbei mehr elektronisch oder eher akustisch-folkloristisch ausschlagen, insgesamt bleiben die Interpretationen dieses Bereichs jedoch ruhiger und einer gewissen Schwere verhaftet. Im Vordergrund dieses Archivs steht häufig eine Anbindung an die Epochen der Romantik und Gotik, doch auch viktorianische Einschläge können sich äußern, insgesamt ist dabei also weniger die konkrete epochale Zuordnung, sondern vielmehr eine allgemeine Sehnsucht und Rückwärtsgewandtheit von zentraler Bedeutung.

Archiv Elektro/Ambient

Dieses Archiv hebt sich von den vorher genannten insofern ab, dass es weit weniger mit rockigen Arrangements oder folkigen Einflüssen verbunden ist, sondern eine innovative Art des Crossovers von akustischem, historisierendem Instrumentarium und elektronischen bzw. synthetischem Instrumentarium für den Histotainmentdiskurs zu bieten hat. Dadurch wird eine eigene, sphärische Klanglichkeit geschaffen, die mit spirituellen und mystischen Mittelaltervorstellungen korrespondiert. Dies kann unter anderem auch klerikal-chorale Ausprägungen annehmen.

Die Einflussnahme durch die jeweiligen Archive in den jeweiligen Bereichen des Histotainmentdiskurses kann nun innerhalb von diesem zu subgenrespezifischen Ausprägungen führen. So lassen sich die Bands und ihr Repertoire vor allem in stilistischer Hinsicht, häufig jedoch auch unterstützt durch ihre optische und performative Präsenz sowie ihre jeweiligen Auftrittsorte kategorisieren und zu subgenregetragenen Clustern zusammenfügen: Hierbei ist beispielsweise an Bands zu denken wie *Qntal* oder *Tanzwut*, die sich einem Elektro-Crossover widmen, *In Extremo* oder *Corvus Corax*, die dem rockigen bzw. dem punkigen Mittelalter zunächst vor allem auf Märkten frönen, Bands mit folkigen Ausprägungen wie *Ougenweide* oder auch *Faun*, Bands, die eher in die Richtung des Metal ausschlagen, wie *Subway to Sally*, *Einherjer* oder *Grimner*, oder auch Bands, die sich eher der Gothic-Ausprägung zuordnen lassen wie *Wolfenmond*.

3.6 Diskursive Struktur: Zentrum und Peripherie

Mit Betrachtung der Grenzen des Histotainmentdiskurses, seiner Akteure und der Skizzierung des Szenemodells wurde bereits immer wieder die Struktur des Diskurses mit angesprochen. Darum soll es im Folgenden gehen. Im Sinne der Diskursanalyse nach Foucault lassen sich hier eine Reihe von Interrelationen zu anderen Diskursen, Interdiskurse bis hin zu Diskontinuitäten und Brüchen ausmachen. Die fließenden Übergänge und Verbindungen zu anderen Diskursen, wie der historisch informierten Aufführungspraxis und der wechselseitigen Beeinflussung durch die verschiedenen Archive sowie die Abgrenzungsversuche von innen und außen, wurden bereits ausführlich diskutiert.

Eine grundsätzliche Gruppierung kann nun innerhalb des Histotainmentdiskurses vorgenommen werden. Diese richtet sich nach der Frage, auf welcher Ebene sich dem Mittelalter in der Histotainmentmusik zugewandt wird:

1. Zunächst handelt es sich um Bearbeitungen, die sich auf die mittelalterliche Überlieferung in Text und/oder Melodie gründen und diese in einem aktualisierten Rahmen verschiedener Abstufungen interpretieren. Dabei können die Bearbeitungen von einer Umsetzung mit einem rein traditionellen bzw. historisierenden Instrumentarium nur unter Anpassung an gegenwärtige Hörgewohnheiten, beispielsweise durch eine taktierende Rhythmisierung, bis hin zur Verwendung auch elektrisch und synthetisch gestützter Arrangements, eingängiger Songstrukturen und spielmännisch-performativerer oder pop-rockiger, folkiger Elemente reichen.
2. Zudem gibt es die Kategorie, in der sich keinerlei mittelalterliche (oder aus welcher Epoche auch immer tradierte) Originale versammeln. In diesen Eigenkompositionen können verschiedene Vorstellungen vom Mittelalter auf textlicher Ebene durch die Verwendung entsprechender Themen, Motive oder sogar (fiktiver) altertümlicher Sprachlichkeit evoziert werden.
3. Weiter lassen sich diejenigen Eigenkompositionen clustern, die auf klanglicher Ebene den Anschluss an mittelalterliche Imaginationen durch die Verwendung eines traditionellen, exotischen und historischen Instrumentariums sowie mittels der Verwendung fremdartiger Harmonien erreichen, ebenfalls ohne dabei auf überlieferte Originale zurückzugreifen.

Die Art der Umsetzung ein und derselben Bearbeitung kann dabei je nach Aufführungskontext variieren, so haben Bands häufig eine akustische Version ihrer Lieder für die Präsentation auf Mittelaltermärkten parat, wohingegen sie dasselbe Lied auf der Festivalbühne beispielsweise elektrisch verstärkt wiedergeben. Entgegen der Gruppierung nach Genres ist diese Clusterbildung auf das einzelne Lied gerichtet. Dies bietet einen Vorteil, wenn man bedenkt, dass sich eine genrestützte Kategorisierung nicht immer eindeutig vornehmen lässt, es viele Überschneidungen gibt und sich immer die Frage gestellt werden muss, ob die Band sich selbst dem einen oder anderen Subgenre zuordnet oder eine Fremdzuschreibung stattfindet. Vielmehr lässt sich hiermit nun beschreiben, wie jedes Lied aus einem der drei grundsätzlichen Kategorien durch die genannten Archive geprägt ist und somit eine bestimmte stilistische Ausprägung erfährt, weshalb es sich dann eher dem einen oder dem anderen Subgenre zuweisen ließe. Zurückzuführen ist jede Bearbeitung aber immer wieder auf diese drei Arten, auf die sich dem Mittelalter zugewandt werden kann. Dadurch erscheinen die Bearbeitungen im Diskurs so vielfältig, bleiben im Kern jedoch immer dem Gleichen verhaftet. Hierbei spielt das

diskursive Regelwerk eine besondere Rolle, welches im nächsten Kapitel genauer ausgeführt wird.

Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass sich die verschiedenen Ausprägungen im Histotainmentdiskurs, gespeist durch die unterschiedlichen, oben genannten Archive, nicht nur auf die Musik, sondern auch auf die anderen Bereiche des Diskurses erstrecken. Innerhalb des gesamten Mittelalterdiskurses ließen sich somit also Kategorisierungen aufstellen, sozusagen einzelne Subdiskurse, die miteinander in Verbindung stehen, sich aufeinander beziehen oder voneinander abgrenzen. Dabei ist dann von Interdiskursen und Interrelationen zu sprechen, wie sie schon für die musikalischen Archive in Bezug auf den Histotainmentdiskurs angeklungen sind. Die Abgrenzungsversuche, Diskontinuitäten und Brüche wurden bereits weiter oben angesprochen. Es ist im Folgenden also auf die außermusikalischen Interrelationen einzugehen.

Eine Zuwendung zum Mittelalter kann sich außerhalb des Musikdiskurses beispielsweise auf Ebenen des Life Action Roll Play (LARP), des Pen and Paper Roll Play, der Video- oder Brettspiele erstrecken, wo das Archiv der entsprechenden Gaming-Kategorie greift. Ebenso sind die Bereiche des Reenactment zu nennen, die je nach Anspruch von der Rekonstruktion historischer Handwerks- und Kampfkunsttechniken bis hin zu eher unterhaltsamen und kommerzialisierten Events reichen können. Hier kommen dann in unterschiedlicher Gewichtung Archive der Forschung und Experimentellen Archäologie, des Living History, des Sports oder der Brauchtumspflege in Verbindung mit einer Festival-, Unterhaltungs- und Eventkultur zum Tragen. Diese außermusikalischen Bereiche des Histotainmentdiskurses haben auf den Untersuchungsgegenstand, die Histotainmentmusik, weitgehend wenig Einfluss. Ein solcher ist lediglich insofern anzunehmen, dass auch in diesen Bereichen Musik als ein Rahmenprogramm Eingang findet, es also mitunter Auftrittsplattformen für bestimmte Gruppen in diesen Bereichen geben kann. Wie bereits erwähnt wurde, kann der Aufführungskontext Einfluss auf das Repertoire und die Art der Wiedergabe bestimmter Interpretationen haben. So ist beispielsweise auf die Formation *Die Irrlichter* hinzuweisen, die ursprünglich aus dem LARP-Kontext stammen und in ihrem Repertoire zunächst viele Fantasy-geprägte Eigenkompositionen versammeln, bevor sie sich auch überliefertem historischen Material zuwandten. Ein anderes Beispiel stellen Gruppen dar, die ausschließlich oder zumindest zu einem bestimmten Zeitpunkt nur dafür auftreten, dass sie beispielsweise eine Waffen- oder Kampfdemonstration bzw. einen Landsknechtmarsch begleiten. Das Arrangement sowie die Liedauswahl werden sich demnach auf diesen Kontext ausrichten, konkret gesprochen beispielsweise Rahmentrommel und Querflöte beinhalten sowie vor allem Märsche und Kampflieder wiedergeben.

Bei allen verschiedenartigen Ausprägungen innerhalb des Diskurses zur Histotainmentmusik lässt sich jedoch eine Grundstruktur deutlich ausmachen: die Unterteilung in Zentrum und Peripherie. In der Peripherie des Diskurses ist der Übergang zu anderen Diskursen dann häufig fließend, wie bereits im Zusammenhang mit der Problematik der Abgrenzung angesprochen wurde. Hier werden Interdiskurse, aber auch Diskontinuitäten und Brüche stärker sichtbar. Häufig ist es schwer zu unterscheiden, ob eine Band dem Histotainmentdiskurs angehört und sehr stark aus anderen Diskursen bzw. Archiven entlehnt oder eigentlich in einen anderen Diskurs zu ordnen ist und lediglich am Rande einmal aus dem Histotainmentrepertoire adaptiert. Hierzu müsste das gesamte Repertoire der Band gesichtet werden, um eine quantitativ begründete Entscheidung zu fällen. Jedoch kann festgehalten werden, dass eine Band sich in den Diskurs zur Histotainmentmusik einschreibt, sobald sie auch nur am Rande oder einmalig mittelaltertümliche Versatzstücke übernimmt. An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass zwischen Diskurs und Szene unterschieden werden muss und für die vorliegende Untersuchung der Diskurs von weitaus größerer Relevanz ist. Je nach Grad der Ausprägung ihrer Adaption bewegt sich die Band gegebenenfalls am Rande des Diskurses und unter Zunahme solcher Versatzstücke dann hin zum Zentrum. Ein Beispiel hierfür bietet die Band *Eisenfunk*,⁵⁹⁰ die mit ihrer optischen Präsentation, ihren Performances, ihrem Repertoire, ihrem Arrangement und stilistischen Elementen in der Regel keinen Bezug zum Mittelalter oder Mittelaltertümlichen aufweist und somit nicht in den Histotainmentdiskurs zu zählen ist. Jedoch interpretierte diese Band Walthers „Palästinalied“, die Bearbeitung ist freilich stark durch das Archiv des Elektro und Cyber-Goth geprägt – in dieses Subgenre lässt sich die Gruppe innerhalb der schwarzen, alternativen Szene einordnen –, wodurch sie sich dem Histotainmentdiskurs einschreibt. Weil sich jedoch im Repertoire der Band kaum Bearbeitungen überlieferter Originale finden und in ihren Präsentationen auch sonst keine Anbindung an den Histotainmentdiskurs erfolgt, weder in visueller noch in auditiver Hinsicht, bleibt die Band mit ihrer Bearbeitung dabei am Rande des Histotainmentdiskurses.

In dieser Untersuchung steht der Gegenstand der Histotainmentmusik, somit das einzelne Lied im Fokus. Die Band mit ihrer optischen und performativen Dimension ist dabei lediglich als Träger des klanglichen Gegenstands anzusehen. Jedoch ist sie auch der Produzent dieser Musik und somit den Diskurs beeinflussend tätig und – so wie auch die Rezipienten – Teil des Diskurses. Bei der Einordnung des Liedes ins Zentrum oder in die Peripherie des Diskurses kann dabei von einer Kongruenz ausgegangen

⁵⁹⁰ Vgl. hierzu: <https://de-de.facebook.com/eisenfunk.official> [letzter Zugriff: 17.11.2016] sowie <https://de.wikipedia.org/wiki/Eisenfunk> [letzter Zugriff: 17.11.2016].

werden, nach der auch die Band in eben dem jeweiligen Diskursbereich zu verorten ist: Es ist naheliegend, dass, wenn die Band selbst am Rande des Diskurses steht, auch ihr Lied eher in der Peripherie verhaftet bleiben wird; dies allein durch die Präsenz und das Image der Band im Diskurs, aber auch durch die wahrscheinliche Gewichtung der Archive gegenüber zentralen Diskurssymbolen der Histotainmentmusik für die Bearbeitung des jeweiligen Liedes. Je mehr sich die Interpretationen jedoch in das Zentrum des Diskurses bewegen, umso mehr wird auch die Band selbst an diesem teilhaben.

So verhält es sich auch mit den verschiedenen Vertretern, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, mittelalterliche Musik auf historisch informierter Grundlage zu interpretieren und es als Bildungsauftrag verstehen, dies einem interessierten Publikum nahezubringen, und dennoch eine eigene, künstlerisch-authentische Musik kreieren sowie den performativen Aspekt mittelalterlicher Musik in den Vordergrund stellen. Spielmannen wie Knut Seckel⁵⁹¹ oder Hans Hegner⁵⁹², die auf wissenschaftlicher Basis in Schulen und Museen auftreten, Minnesängerwettstreits auf Burgen veranstalten und ihre digitale Plattform auf der von Lothar Jahn betriebenen Webseite Minnesang.com⁵⁹³ finden, leben das Mittelalter zwar Hand in Hand mit der Wissenschaft, doch scheint der Weg zum derberen Treiben auf dem Mittelaltermarkt nicht mehr weit. Auf die Frage, was für ihn „gute mittelalterliche“ Musik ausmacht, antwortete Hans Hegener im Gespräch⁵⁹⁴, dass eine emotionale Authentizität, der persönliche Ausdruck und die Individualität am wichtigsten seien. Dadurch sei man wieder nah am historischen Vorbild herangerückt, denn das war es auch, was der Sänger damals schon wollte. Im weiteren Gespräch erläuterte er, dass das Publikum zwar eine historische Aufführung von ihm erwarte und er somit auch in aller Regel Hintergrundinformationen mitliefern, doch schlussendlich mache er die Musik, die er mache. Damit steht er gewissermaßen „zwischen den Stühlen“, da er keine wissenschaftlich motivierte, ausschließlich historisch informierte Rekonstruktion verfolgt. Sein größtes Ziel gälte dem innovativen Schaffen und seiner künstlerischen Authentizität. Andererseits strebe er auch nicht danach, ins Zentrum des Histotainmentdiskurses aufgenommen zu werden, da er sich in seinem Schaffen nicht durch populärkulturelle Interessen leiten ließe.

⁵⁹¹ Weitere Informationen zum Spielmann und dem Ensemble Minnesangs Frühling: <http://www.minne-saenger.de/> [letzter Zugriff: 07.05.2015].

⁵⁹² Weitere Informationen zu Hans Hegener: <http://www.hanshegner.de/> [letzter Zugriff: 07.05.2015].

⁵⁹³ Siehe: <http://www.minnesang.com/> [letzter Zugriff: 07.05.2015].

⁵⁹⁴ Im Folgenden werden Auszüge aus dem selbst geführten Interview wiedergegeben, in Gänze findet sich dieses in paraphrasierter Form im Materialanhang in Kapitel 7.1.

Andersherum kann es sich bei Bands verhalten, die schon fester Bestandteil des Diskurszentrums sind: Gruppen wie *In Extremo* oder *Saltatio Mortis* prägen seit langem den Histotainmentdiskurs und werden als fester Bestandteil dessen angesehen. Wie oben bereits angeführt wurde, durchliefen beide Gruppen Phasen, in denen sie in ihrer optischen Präsentation sowie mit ihrem Repertoire kaum bis keinerlei Anbindung an Mittelaltertümliches aufwiesen. Trotzdem scheinen sie nicht an den Rand des Diskurses gerückt zu sein, sondern vielmehr die Grenzen des Diskurses damit erweitert zu haben. Sie selbst sind sich ihrer prägenden Kraft im Diskurs so sicher, dass sie sich scheinbar um eine Rückversicherung ihrer Teilhabe nicht mehr ständig bemühen müssen. Hierbei fällt auf, dass Bands, die den Histotainmentdiskurs mitbegründet haben, das Zentrum des Diskurses generieren. Sie können auf eine lange Tradition zurückblicken, doch vor allem waren sie es, die den Diskurs erschaffen und in seiner heutigen Form geprägt und vorbereitet haben. Nachfolgende Gruppen haben übernommen und somit bestätigt und gestärkt, was die Avantgardisten für gut erachtet haben, und die Gestalt des Diskurses, die Form seines Zentrums hat sich als Phänomen der selbsterfüllenden Prophezeiung konstituiert. Haften blieb, was innerhalb einer Populärkultur funktioniert – gemäß den Kriterien Unterhaltung, emotionale Wirksamkeit, Identifikationsstiftung und Kommerzialisierbarkeit. Der Katalog der Diskurssymbole dieses Zentrums wird im Kapitel zum Regelwerk des Diskurses noch genauer aufgeführt. Ebenso aber kam es zu einem relativ begrenzten Standardrepertoire im Zentrum des Diskurses. Im Materialanhang unter Punkt 7 sind die „Marktklassiker“, die Hits des Histotainmentdiskurses, aufgeführt – wobei schwerlich ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann, da es im subjektiven Ermessen liegt, was noch zum Zentrum des Diskurses und was schon zur Peripherie zu rechnen ist. Allen voran sind an dieser Stelle zumindest Walthers von der Vogelweide „Palästinalied“, Neidharts „Meienzît“, das altokzitanische „Ai vis lo lop“, „Stella splendens“ aus dem *Llibre Vermell de Montserrat*, *Ougenweides* „Merseburger Zaubersprüche“, „Al vol“ aus dem Glogauer Liederbuch sowie die Lieder „Tempus est iocundum“, „In Taberna“ und „Totus floreo“ aus der *Carmina Burana* zu nennen. Diese Titel begegnen am häufigsten auf den Titellisten der verschiedenen Bands.

Hierbei fällt auf, dass die Bands der Gründungszeit des Histotainmentdiskurses diese Hits vor allem zur Zeit ihrer eigenen Entstehung interpretierten und wendeten sich im weiteren Verlauf ihrer Bandaktivitäten dann vermehrt eigenen Kompositionen und Dichtungen bzw. anderen, vermutlich schwieriger zu beschaffenden und zu bearbeitenden überlieferten Liedern zu. Dies ging sicherlich mit ihrer inzwischen gewachsenen Erfahrung und Qualifikation einher. Auch heute orientieren sich Bands, die am Anfang ihrer mittelaltertümlichen Musikkarriere stehen, häufig zunächst einmal noch an den

inzwischen gut aufbereiteten Hits. Auf die Vorfilterfunktion der Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis für die Histotainmentbands wurde oben bereits eingegangen. Es ist anzunehmen, dass die Bands zunächst einmal auf das Material, Editionen und Ausgaben zurückgriffen, die nicht nur Texte, sondern auch Notationen boten und praktischer waren. Bei der Auswahl aus dem überlieferten Material werden des Weiteren Kriterien eine Rolle spielen, die die Qualität der Überlieferung betreffen, ob es eine Melodie dazu gibt, es geht um die Eingängigkeit und die Umsetzbarkeit in ein für die populäre Musikkultur wirksames Stück. Fand sich lediglich eine textliche Überlieferung, war es jedoch nicht ausgeschlossen, eine eigene Melodie dazu zu komponieren.

Es fällt weiterhin auf, dass diese Marktklassiker unterschiedlichen mittelalterlichen Epochen und Regionen entstammen. Es sind Lieder aus den frühen Carmina Burana ebenso vertreten wie solche aus dem Repertoire des späten Neidhart. Es finden sich Stücke aus dem Schwedischen, Lateinischen, Altokzitanischen, Französischen wie eben auch dem Alt- und Mittelhochdeutschen. Dabei stellen jedoch Epochengrenzen ebenso wenig eine Beschränkung dar wie die regionalen. So erhielten mit so einflussreichen Bands wie *In Extremo* beispielsweise auch neuere Texte wie Goethes „Rattenfänger“ oder Uhlands „Spielmannsfluch“, unterlegt mit einer eigenen Melodie, Eingang in den Diskurs. Jedoch können hierbei nur wenige der Stücke eine neumündliche Tradierung erfahren und somit zu einem festen Bestandteil der Marktklassiker werden, da vor allem eine Band wie *In Extremo* bei eigenen Kompositionen auf die Einhaltung des Urheberrechts achtet. Trotzdem gibt es zwei sehr prominente Beispiele für moderne Eigenkompositionen im mittelaltertümlichen Stil, die Eingang in die neumündliche Tradierung des Diskurses gefunden haben und heute zu den Hits der Histotainmentmusik zählen: Dies ist der von Roman Streisand komponierte „Traubentritt“ und die Komposition *Ougenweides* auf den althochdeutschen Text der „Merseburger Zaubersprüche“.

Wie sich diese Hits im Zentrum des Diskurses gestalten, welches Regelwerk dabei von Bedeutung ist und welche Diskurssymbole signalisieren, dass ein Lied zum Histotainmentdiskurs zuzuordnen ist, soll in den folgenden Kapiteln ausführlicher ausgearbeitet werden. Zunächst rücken jedoch die Motive und Motivationen für eine Hinwendung zum Gegenstand der Mittelaltermusik in den Fokus.

3.7 Diskursive Motive und Motivationen

Motivationen, Erwartungen, Ansprüche und Ziele der Akteure und Rezipienten, also aller Diskursteilnehmer, spielen eine Rolle für die Etablierung gewisser Diskurssymbole und die Gestaltung des Diskursgegenstandes. Sie üben Einfluss auf den Diskurs als populärkulturelles Phänomen aus, sind gleichzeitig jedoch aber von den Vorgaben und der Eigendynamik des Diskurses als Teil der Populärkultur geprägt. Sind die einzelnen Motive, Narrative, Bilder und Elemente einmal herauskristallisiert und Regeln für den Diskurs daraus abgeleitet, lassen sich daraus die Tendenzen für die Zukunft aufzeigen. Zu diesem Zwecke werden sich die folgenden Abschnitte den Fragen nach den Motiven und nach den Motivationen widmen.

Motivationen, Erwartungen, Ansprüche, Ziele

In der mediävistischen Forschung wurden die ideellen Hintergründe und Vorstellungen, die Beweggründe und Motivationen für die verschiedenen Rezeptionsformen diskutiert, mittels derer sich Mittelalterlichem auf verschiedene Weise genähert werden kann. Die Motivationen, sich dem Mittelalter zuzuwenden, die Erwartungen und Ansprüche an die Rezeption mittelalterlicher Versatzstücke und auch an die Angebote des Histotainmentdiskurses legen den Grundstein dafür, wie der Gegenstand Mittelaltermusik im Diskurs verarbeitet wird. Im Theorieteil dieser Arbeit wurden die Mittelalterrezeptionen hinsichtlich ihrer verschiedenen Ausprägungen, als rezeptionsästhetisches Phänomen sowie hinsichtlich ihrer Ausprägung als diachrones Kulturkontaktphänomen betrachtet. Auf Grundlage dieser Forschungsdebatten sollen die Überlegungen nun auf den Histotainmentdiskurs bezogen werden, weshalb hier vor allem die Debatten zur populären Mittelalterrezeption in den Fokus genommen werden.⁵⁹⁵ Es werden also noch einmal konkret die für den Diskurs relevanten Aspekte hervorgehoben, die Motivationen, Ansprüche, Ziele und Erwartungen der Diskursteilnehmer benannt. Unterfüttert und überprüft werden die Forschungsaussagen, soweit dies nicht schon an obiger Stelle geschah, am Material des Diskurses bzw. an den Aussagen der Akteure.

Es ist vorwegzunehmen, dass im Histotainmentdiskurs als populärkulturelles Phänomen der Zugang zu Mittelalterlichem, wie bereits mehrfach hervorgehoben wurde, weniger bis überhaupt nicht auf einer objektiven, wissenschaftlich rekonstruierenden Ausgangsbasis erfolgt, sondern eher als emotional, fiktional, vereinfachend und funktional

⁵⁹⁵Siehe dazu die entsprechenden Angaben im Kapitel 1 Vorbemerkungen, außerdem zur weiterführenden Lektüre insbesondere die an entsprechender Stelle in der Bibliographie in Kapitel 6.1 aufgeführte Literatur.

zu bezeichnen ist. Eine Motivation, sich anderen Epochen, phantastischen Welten – und so auch einem mehr oder minder historisch realem oder fiktionalem Mittelalter(konstrukt) – zuzuwenden, besteht im Reiz des Anderen und dem teilweise eskapistischen Ziel, der Gegenwart zu entfliehen oder diese zumindest zu kritisieren. Dieser Punkt wird von verschiedenen Autoren immer wieder betont, Susan Fast fasst treffend zusammen:

The field of popular music production that is concerned with invoking the otherness of fictive domains, including the Middle Ages, came into existence for the [following] reasons [...]: it is concerned with distancing itself from the hegemony of bourgeois capitalist culture by looking both back and forward in time and also horizontally, if you will, to living non-western cultures; to archaic as well as the futuristic (to science fiction), outer space (Other worlds co-existing with your own) and to ethnic Others.⁵⁹⁶

Viel wichtiger als die Referenz auf tatsächlich Mittelalterliches ist, dass das Produkt, ob reproduktiv oder sogar neu schaffend, am Ende fremd wirkt. Dafür muss sich nicht unbedingt aus dem Topf „Mittelalter“ bedient werden, sondern es kann auch der oben bereits ausgeführte Exotismus durch Referenz auf andere Epochen und überregionale Kulturen greifen. Ebenso wie der Reiz am Anderen, Exotischen, Fremden, mit dem die Vorstellungen vom Mittelalter oft befüllt werden, können die Rückkehr zu den eigenen Wurzeln und die Anbindung an eigene Traditionen eine Beschäftigung mit der überlieferten Musik, den Motiven und Stoffen motivieren: Dies wurde bereits für die Liedermacher und ganz besonders für die punk-rockigen Bands der DDR herausgearbeitet, die an ihre Vorstellungen vom mittelalterlichen Spielmannstum anknüpfen wollen. In beiden Fällen lässt sich mit Kreutziger-Herr letztlich immer eine Sehnsucht zugrunde legen⁵⁹⁷ nach der eigenen und verlorenen Vergangenheit, nach einer fremdartigen und anderen Gegenwart bzw. nach einer wünschenswerten Zukunft – wobei immer die eigenen Wünsche, Vorstellungen und Ideen auf die Mittelalterleinwand projiziert werden: So kann dieser Zeitraum mit seiner Gesellschaft und Musik als harmonischer, einfacher, naturverbundener und mystischer oder auch als archaischer, dunkler und grausamer fiktionalisiert werden. Die mittelalterliche Vergangenheit als Ort, an den sich der Rezipient zurücksehnt, ohne ihn jedoch erlangen zu können, ist nach Kreutziger-Herr dabei eine „lebendige, symbolische Substanz, die mit zeitgenössischer Bedeutung erfüllt

⁵⁹⁶Fast, Susan: *Days of Future Passed: rock, pop, and the yearning for the Middle Ages*. S. 36 f.

⁵⁹⁷Vgl.: Kreutziger-Herr, Annette: *Postmodernes Mittelalter*. In: *Mittelalter-Sehnsucht?* S. 153–183. S. 174 ff.

werden kann“⁵⁹⁸ – was auf den ersten Blick verschiedenartigste Ausprägungen anzunehmen scheint, sich jedoch auf ein begrenztes Arsenal an Diskurssymbolen beschränkt und immer an die eigene Gegenwart, an aktuelle Hörgewohnheiten und moderne Möglichkeiten musikalischer Umsetzung angebunden bleibt. Im eigentlichen Sinn wird dabei das Eigene bestätigt,⁵⁹⁹ was sich der Diskursteilnehmer jedoch selten bewusst macht. Dies lässt letztlich einen echten diachronen Kulturkontakt bezweifeln, der nur dann noch vorhanden zu sein scheint, wenn aus dem Mittelalter überlieferte Texte und Melodien interpretiert und modern und fiktional überformt werden. Das Mittelalter erscheint als ein Deckmantel, der über ganz eigene Vorstellungen und Musiken gezogen wird, der als exotische Zutat dient, jedoch durch und durch fiktional und äußerst aktuell konstruiert ist.

Diese angesprochene Sehnsucht nach dem fernen und vergangenen Eigenen oder dem unerreichbaren Fremden hängt häufig mit der Unzufriedenheit mit der gegenwärtigen Gesellschaft und dem Wunsch nach Eskapismus, zumindest jedenfalls dem zeitweiligen Entfliehen aus der alltäglichen Gegenwart zusammen. Diese Sehnsucht kann durch die aktive Teilnahme am Histotainmentdiskurs als Akteur oder als Rezipient oder durch die Beteiligung an Events in den Szenen getilgt werden. Gerade hier – auf Konzerten, Festivals oder auf Mittelaltermärkten – bietet sich für ein Publikum, das sonst vielleicht weniger mit dem Diskurs in Kontakt steht, die Möglichkeit, mittels einer Art Mittelaltertourismus aus dem Alltag auszubrechen. Es verwundert daher nicht, wenn bei der Frage nach der Motivation für die Teilnahme an solchen Events bei den Teilnehmern der Wunsch nach Unterhaltung und Erleben im Vordergrund steht. Das Bedürfnis, etwas über die realhistorische Epoche zu lernen, ist hingegen kaum bis gar nicht vorhanden.⁶⁰⁰ Und auch für die Akteure des Diskurses zur Histotainmentmusik stehen, wie oben bereits ausgeführt wurde, andere Aspekte über einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Alter Musik bzw. der realhistorischen Epoche: das kreative Schaffen und ein phantasievolles Ausleben, der Spaß an der eigenen Musik bzw. der Veranstaltung und auch die Wirkung auf das Publikum und ökonomische Gesichtspunkte. Eine Art von

⁵⁹⁸Ebd. S. 174 ff.

⁵⁹⁹Siehe dazu die Ausführungen zu Exotismus und Kulturkontakt unter Kapitel 2. Vgl. außerdem: Fuchs, Stephan: Das Andere und das Fremde. Bemerkungen zum Interesse an mittelalterlicher Literatur. In: Der fremdgewordene Text. Hrsg. von Silvia Bovenschen, Winfried Frey, u.a. Berlin 1997. S. 365–384. S. 367, 371.

⁶⁰⁰Vgl. hierzu: Lehner, E.: Ein Fest dem Mittelalter. Was Menschen an Mittelalterfesten fasziniert. In: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur. Hrsg. von Christian Rohr. Wien 2011. S. 300. Siehe u.a. auch: Hochbruck, Wolfgang: Chronosyndrom Light: „Mittelalter“ als Projektions- und Rückzugsraum. In: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. S. 217–235. Sowie die Studie Erwin Hoffmanns: Mittelalterfeste in der Gegenwart.

Brauchtumpflege und Wissensvermittlung kann darüber hinaus dennoch mitbestimmend sein.⁶⁰¹

Die Frage nach der Motivation, warum sie sich der Mittelaltermusik zuwendeten, beantworteten die Bandmitglieder sehr verschiedenartig: Wie bereits angesprochen waren für *Corvus Corax* vor allem der spielmännische Lebensstil und der Freiheitsgedanke maßgebend, was plausibel erscheint, war dies in der DDR doch nach eigener Aussage „die einzige Möglichkeit, unseren Punk da durchzuziehen“.⁶⁰² Für Michael Popp von der Formation *Qntal* war der Kontrast zwischen der eigenen Musik, bei der man immer irgendwelchen Genres verhaftet bleibe, und der Rückkehr zu den eigenen Wurzeln, zwischen Verbundenheit und Ferne, reizvoll.⁶⁰³ *Ougenweide* hingegen wollten experimentieren, musikalisch wie textlich; sprachlich und klanglich boten dafür mittelalterliche Überlieferungen ebenso wie exotische Adaptionen neue Möglichkeiten.⁶⁰⁴ Bei der schriftlichen Beantwortung des Fragebogens schließlich wurden immer wieder die Antworten angekreuzt, dass es reizvoll sei, aus der alten Musik etwas Neues zu machen, aber auch unbekanntes Material zu erforschen und aufzubereiten – was hierbei wohl eher im Sinne des Entdeckens und Wiederbelebens von alten Editionen und Aufnahmen zu begreifen ist.⁶⁰⁵ Zusammengefasst scheinen also der Reiz des Fremden, die Erfahrung des Eigenen sowie die Lust am kreativen Schaffen im Vordergrund zu stehen.

Darüber hinaus geht es den Akteuren, dem Publikum, den aktiven wie passiven Teilnehmern des Histotainmentdiskurses im Allgemeinen wie den Besuchern und Teilnehmern der Events im Besonderen ebenfalls um Selbstverwirklichung und die Ausnutzung des identitätsstiftenden Potentials dieses Diskurses.⁶⁰⁶ Zum einen wurde das künstlerische und innovative Schaffen der Musikproduzenten, aber auch der aktiven Szenemitglieder bereits im Abschnitt zu den Akteuren besprochen. Zum anderen ist hier ganz allgemein das Potential der Identitätsstiftung angesprochen, die generell in Fremdheitserfahrungen und der Auseinandersetzung mit dem Anderen begründet liegt,

⁶⁰¹Für die Veranstalter und Akteure von Mittelalterfesten vgl. hierzu Hoffmann, Erwin: Mittelalterfeste in der Gegenwart. S. 84 ff.

⁶⁰²Interview mit *Corvus Corax* im Materialanhang unter Punkt 7, Frage 1.

⁶⁰³Vgl. Interview mit *Qntal* im Materialanhang unter Punkt 7, Frage 1.

⁶⁰⁴Vgl. Interview mit *Ougenweide* im Materialanhang unter Punkt 7, Frage 1.

⁶⁰⁵Vgl. Onlinefragebogen im Materialanhang unter Punkt 7, Frage 1.

⁶⁰⁶Vgl. hierzu im Folgenden: Hoffmann, Erwin: Mittelalterfeste in der Gegenwart. S. 120–135. Siehe auch: Buck, Thomas Martin: Zwischen Primär- und Sekundärmittelalter. Annäherung an eine ebenso nahe wie ferne Epoche. In: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. S.60 ff.

da dies nur im Vergleich zur Erkenntnis, was zum Eigenen gehört oder gehören sollte, möglich wird. Der Konsum von Produkten des Histotainmentdiskurses, insbesondere aber die Teilnahme an Events der Szene ermöglichen die Befreiung vom Alltag und damit einen Perspektivwechsel, wodurch Wünsche und Sehnsüchte deutlicher hervortreten und eigene Werte formuliert werden können. Dass hierbei jedoch keine reine Alteritätserfahrung vorliegt, sondern der Histotainmentdiskurs gleichzeitig durch Aktualisierungen auch immer für eine Anbindung an das Eigene sorgt, steigert die Zugänglichkeit und fördert ein eher touristisches Vergnügen, das in der Partizipation am diskursiven Geschehen liegt. Die Motivation zur Teilnahme am Diskurs wird hierbei in aller Regel jedoch nicht bewusst auf dieses Identifikationspotential abzielen. Vielmehr dürften das gemeinschaftsstiftende Gefühl auf solchen Festen, die Erfahrung auf diesen Events als Orte der Selbstbestimmung und freien Bedürfnisverwirklichung und die Eigenerfahrung als etwas Besonderes zur Teilnahme am Diskurs motivieren.⁶⁰⁷ Für die aktive Teilnahme sprechen hierbei vor allem die Bestätigung des eigenen Hobbys, der eigenen Interessen und Bedürfnisse durch den Austausch mit Gleichgesinnten und das Gefühl der Gemeinschaftlichkeit. Dies ist typisch für jede Freizeitaktivität, wobei der Histotainmentdiskurs zwar auch ein Forum der Wissensweitergabe zwischen den Teilnehmern bzw. an ein interessiertes Publikum darstellt, viel häufiger jedoch als beliebig befüllbare Projektionsfläche der Interessen und Phantasien der Diskursteilnehmer fungiert.

Das Zusammenspiel dieser Motivationen und Ansprüche im Histotainmentdiskurs, das Bedürfnis, aus dem Alltag auszubrechen, die Sehnsucht nach einer sinnlichen, emotionalen Erfahrung des Anderen in unserer Erlebnisgesellschaft versteht Krug-Richter als ein gegenwärtiges kulturelles Phänomen, indem die eigene, moderne Welt letztlich gerade nicht negiert wird: Vor allem durch die Hinzunahme phantastischer Elemente wird ein spielerischer Charakter deutlich, mit dem sich dem Mittelalter kreativ zugewandt wird und der auch Freiheit symbolisiert, indem Mittelalterliches neu funktionalisiert und neu zusammengesetzt wird.⁶⁰⁸

Dieser Prozess hat in Teilen der Mittelalterszene unübersehbar kompensatorische, antimodernistische Züge, konstruiert jedoch daneben eigene Erlebniswelten auf postmoderner Folie. [...] Deutlichstes Zeichen für diese eigene, moderne

⁶⁰⁷Vgl. Hoffmann, Erwin: Mittelalterfeste in der Gegenwart. S. 129 ff.

⁶⁰⁸Vgl. Krug-Richter, Barbara: Abenteuer Mittelalter? Zur populären Mittelalter-Rezeption in der Gegenwart. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. Bd. 112. Wien 2009. S. 53–75. S. 72.

Aneignung des Mittelalters und seiner Deutungsangebote ist die Vermischung von Mittelalterlichem und Fantasy.⁶⁰⁹

Auch Zeppezauer-Wachauer betrachtet das Histotainmentevent als idealtypischen Spielplatz, auf dem erlaubt ist, was Spaß macht, und jeder nach eigener Perspektive und Interessenlage darstellen kann, was er will – ohne Bewertungen von außen –, da der sinnliche Zugang zur Geschichte auf die eigenen Handlungen, Erfahrungen und Emotionen bezogen bleibt.⁶¹⁰ Es ist eben nicht das realhistorische Mittelalter, in das der Diskursteilnehmer zurückkehren möchte, sondern er generiert einen Diskurs, in dem sich „Ideen, Mythen und Geschichten, für Facts und Fiction [sammeln], die den eigenen Erlebnishorizont bedienen und dabei Raum lassen für individuelle Interpretationen“.⁶¹¹ Und eben dies spiegelt sich konkret in der Musik des Diskurses wider, indem Mittelalterliches neu interpretiert und mehr oder minder kreativ an aktuelle Hörgewohnheiten angepasst wird, wie in der Corpusanalyse zu zeigen sein wird.

Narrative, Motive, Diskurssymbole

Es wurde bereits immer wieder angesprochen, dass im Histotainmentdiskurs nicht das realhistorische Mittelalter interessiert, vielmehr wird ein fiktives Konstrukt aus Versatzstücken verschiedener Archive, Vorstellungen und aus bestimmten Motivationen heraus geschaffen. Es wird sozusagen ein phantastisch übersteigertes Mittelalter inszeniert, welches durch verschiedene Medien, Orte, Akteure und Materialien getragen wird. Die Überlegungen Karpenstein-Eßbachs zur medialen Inszenierung⁶¹² regen auch bezogen auf den Gegenstand des Histotainmentdiskurses zum Nachdenken an: Hiernach bleibt die performative Intensitätssteigerung, die mediale Inszenierungen bieten, neben ihrem Verweis in den Bereich der Fiktion auch an das Reale und an Alltags-trivialitäten gebunden. Dies erscheint insofern plausibel, dass auch für die Histotainmentmusik – im weiteren Sinn als medial übertragen anzusehen – immer wieder konstatiert wurde, dass diese nicht auf rein Mittelalterliches abzielt, sondern an aktuelle Hörgewohnheiten und populärkulturelle Strukturen und Strategien geknüpft wird.

⁶⁰⁹Ebd. S. 72 f.

⁶¹⁰Vgl. Zeppezauer-Wachauer, Katharina: *Kurzwîl als Entertainment. Das Mittelalterfest als populärkulturelle Mittelalterrezeption. Historisch-ethnografische Betrachtungen zum Event als Spiel*. Marburg 2012. S. 94 ff.

⁶¹¹Krug-Richter, Barbara: *Abenteuer Mittelalter?* S. 73.

⁶¹²Vgl. im Folgenden: Karpenstein-Eßbach, Christa: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. Paderborn 2004. Besonders Kapitel 6: *Inszenierung zwischen Theatralik und Event*. S. 204–212.

Wird die Realität allein als Ort der Enttäuschung empfunden, will man dieser zumindest in seiner Freizeit entkommen – das Medium ermöglicht hierbei eine artifizielle Komprimierung, welche sich in der Inszenierung zu einer Nachbildung verdichtet. Inszenierungen zielen auf gesteigerte Erfahrung und Faszination im momentanen Erleben der Rezipienten, sie verdichten und potenzieren Ereignisse zur ständigen Sensation und verringern die Distanz des Rezipienten dazu. Allerdings stößt der Versuch, Wirklichkeiten dauerhaft zur Sensation aufzublähen, hierbei an seine Grenzen, da die verdichteten Nachbilder ihre Bedeutung für die intensivere Erfahrung verlieren können, Langeweile hervorrufen und irgendwann lästig werden. Im Histotainmentdiskurs wird dies beispielsweise daran erkennbar, dass Akteure wie Rezipienten auf das gefühlt immer gleiche Angebot von Mittelaltermärkten und auf die immer ähnlichen Interpretationen derselben Hits mit Überdruß reagieren.

Der Aspekt der Intensivierung und Verdichtung der nachgebildeten Realität ist jedoch von besonderem Interesse: Unter Anknüpfung an Alltag, Wirklichkeit und Fiktion etablieren sich im Histotainmentdiskurs Signale, die dem Diskursteilnehmer verdeutlichen, welcher Gegenstand verhandelt wird. Diese Signale müssen daher die Essenz des Histotainmentdiskurses in sich tragen und eine schnelle Assoziation des Empfängers mit dem Diskursgegenstand hervorrufen. Diese Diskurssymbole versinnbildlichen somit in verdichteter Form das aus vereinfachenden, fiktionalen und realen Versatzstücken aufgebaute Mittelalterkonstrukt des Histotainmentdiskurses.⁶¹³

Wirft man einen Blick in populärwissenschaftliche Zeitschriften zum Thema Mittelalter, fällt eine Reihe solcher Signale ins Auge. Als Beispiel sollen die Schlagwörter des Editorials der „P.M. History Special“ „Die Welt des Mittelalters“⁶¹⁴ von 2013 aufgelistet werden: Mittelalter; Zeitspanne zwischen Antike und der Frühen Neuzeit; „finster“; Christentum; Gott; Kriegsschauplatz; Wissen; Gefühl; Romantik; Märchenhaftes; heile Welt; Faszinierendes; gotische Dombaukunst; Forschung; Kultur; Universitäten; Freiheit; Bankwesen.⁶¹⁵ Auf einer Din-A4-Seite versammelt sich hier der gesamte Abriss

⁶¹³Überlegungen zu solcherlei universalen Archetypen, Stereotypen und Klischees wurden bereits angestellt u.a. in: Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene: Zehn Arten, vom Mittelalter zu träumen. München 1995. S. 111–126. Müller, Ulrich: Schwerter, Motorräder und Raumschiffe. Versuch über eine Gruppe von epischen Universalen. In: Mittelalter-Rezeption III. S. 697–712. Rohr, Christian: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Wie das Mittelalter in einem Nebel von Klischees versinkt. In: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? S. 343–350. Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance. Hrsg. von Sonja Kerth. Wiesbaden 2012. Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. München 2008.

⁶¹⁴P.M. History Special. Nr. 6. Die Welt des Mittelalters. München 1/2013.

⁶¹⁵Ebd. S. 3.

einer mehrhundertjährigen Epoche, auf welchen diese im populärwissenschaftlichen Diskurs „heruntergebrochen werden kann“, reduziert auf einige Fixpunkte, die unsere moderne Gesellschaft mit der „Welt des Mittelalters“ verbindet. Hinter jedem dieser Signale steht ein komplexeres Gerüst aus Bildern, Vorstellungen, Assoziationen, erbaut auf einem Fundament aus Wissen, Halbwissen und Fiktion, zusammengehalten durch den Kitt der Simplifizierung.

Mit Blick auf die zahlreichen Untersuchungen zu Mittelalterrezeptionen, auf das umfangreiche Material und nicht zuletzt auf die Bandaussagen in den Interviews und im Fragebogen lässt sich im Folgenden eine Reihe an Mittelaltersignalen und Diskursymbolen für die Histotainmentmusik herausarbeiten. In Bezug auf vormoderne Adaptionen in Metal-Subgenres – als Archiv den Histotainmentdiskurs durchaus beeinflussend – formuliert beispielsweise Leichsenring⁶¹⁶ Topoi, die aus dem Kontext herausgenommen und auf zentrale Bereiche des Histotainmentdiskurses übertragen werden können: Hierbei ist an die Natur als Topos zu denken, welche als erhabene Inspirationsquelle angesehen und mit spiritueller Bedeutung versetzt sowie als Versinnbildlichung des Archaischen der modernen Lebenswelt übermächtig gegenübergestellt wird. Ein weiterer Komplex wird mit der Suche nach Eigenem in Geschichte und kultureller Überlieferung angesprochen, indem man sich romantischen Sagen, Märchen und Motiven zuwendet. Das Interesse an Übersinnlichem im Histotainmentdiskurs verbindet sich hierbei häufig mit dem an heimatlicher und überregionaler, beispielsweise mediterraner, nordischer oder keltischer Tradition und Mythologie. Leichsenring erkennt weiterhin, dass sich der Hang zu Nostalgie und die Neigung zum Vormodernen häufig bis hinein in die sprachliche Ebene abbilden und außerdem zur Ausbildung typischer Ikonographien führen, was ebenfalls für einen großen Teil der Histotainmentmusik geltend gemacht werden kann. Für den Metal-Bereich ist hierbei beispielsweise an nordische Sprachen zu denken, die für die Adaption nordisch-mythologischer Stoffe Anwendung finden. Albencover und die optische Präsentation der Bands und ihrer Webseiten knüpfen häufig auf ikonographischer Ebene an archaische Symbole an, die mit den im Metal kursierenden Stärkephantasien und Vorstellungen von Männlichkeit rekurren. Solche Symbole können die Darstellungen von Waffen wie Schwertern und Äxten oder

⁶¹⁶Leichsenring, Jan: „Wir fordern das Unmögliche.“ Zur Formulierung und Funktion antimoderner Topoi in einigen Metal-Subgenres. In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Hrsg. von Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab. Münster 2012. S. 291–306. Im Folgenden vgl. v.a.: S. 293 ff.

Feuer und Drachen, das Tragen von historisierender Gewandung, vor allem in Kombination mit Pelz, Leder, Eisen und nackter Haut, oder lange Haare sein.⁶¹⁷

Als konkrete Signale für den Histotainmentdiskurs sind hiernach also zunächst einmal alte, historische oder auch nur fremde Sprachen zu nennen, was sich zum einen durch die Verwendung überlieferter Liedkunst ergibt, zum anderen aber auch durch Übernahme überregionaler oder traditioneller Stoffe und Motive ermöglicht wird. Auch im Fragebogen wurde diese Signale immer wieder als Mittelaltersignal angegeben.⁶¹⁸ In der Forschung wurden Mittelalteradaptionen und Rezeptionsformen mittelalterlicher Stoffe und Motive vor allem für die Belletristik bereits ausgiebig untersucht: Jauß stellt dabei das elementare Bedürfnis des Rezipienten nach einer Wunschwelt des Abenteurers und der Liebesbegegnung, des Geheimnisvollen und der Glückserfüllung als mögliche Erklärung für das „Evergreen“-Phänomen der mittelalterlichen Imagination heraus.⁶¹⁹ Büttner stellt für den populären Mittelalterroman heraus, dass er im Prinzip den Regeln des trivialen Liebesromans und dem immer gleichen Muster von Gut und Böse folgt und nur durch historische Ereignisse, Personen oder auch nur der mittelaltertümlichen Kulisse historisch verankert wird.⁶²⁰ Typische Bilder stellen dabei die Alltäglichkeit der Gewalt und Unterdrückung sowie die reine und romantische Liebe dar, weiterhin bedient man sich den Klischees des allgegenwärtigen Drecks und fehlender Hygiene, Orientalismen und Stereotypen des fahrenden Volks, der ränkeschmiedenden Mönche etc.⁶²¹ Diese Narrative und Bildkonstruktionen lassen sich sicherlich auch aus dem Roman heraus und auf die Stoff- und Motivebene des Histotainmentdiskurses ganz allgemein übertragen und hierfür als Diskurssymbole geltend machen.

Neben der sprachlich-textlichen Ebene gibt es auch auf musikalischer Ebene die Möglichkeit, eine Zugehörigkeit zum Histotainmentdiskurs zu signalisieren: Dies wird durch die Verwendung eines historischen, exotischen, traditionellen oder nur akustischen Instrumentariums, was auch im Fragebogen immer wieder als Mittelaltersignal

⁶¹⁷Siehe hierzu das Albencover von Manowar: The final Battle I.: <https://manowar.com/music/the-final-battle-i/> [letzter Zugriff: Januar 2021] oder das Albumcover von Einherjer: Varden Brenne: <http://einherjer.com/?album=varden-brenne> [letzter Zugriff: Januar 2021].

⁶¹⁸Vgl. Onlinefragebogen im Materialanhang unter Punkt 7, Frage 9.

⁶¹⁹Vgl. Jauss, Hans Robert: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: gesammelte Aufsätze 1956–1976*. München 1977. S. 12.

⁶²⁰Vgl. Büttner, Jan Ulrich: *Autorinnen – Heldinnen – Leserinnen. Frauen und das Mittelalter im populären Roman*. In: *Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance*. Hrsg. von Sonja Kerth. S. 165–182. S. 173.

⁶²¹ Vgl. ebd. S. 171 ff.

angegeben wurde,⁶²² sowie durch die Verwendung oben bereits angeführter mittelalterlicher (oder auch exotischer) Harmonien und „Floskeln“ erreicht. Allen voran sind als präsenteste Instrumente der Dudelsack mit seinem typischen durchdringenden Klang,⁶²³ die Schalmei und Rauschpfeife, die Davul sowie die Tin Whistle und die Fidel, ferner und eher im Zusammenhang mit ruhigeren Stücken die Nyckelharpa und verwandte Instrumente, das Hackbrett und Lauteninstrumente zu nennen.

Auf der optisch-performativen Ebene stellen Gewandung, typische Accessoires, Gegenstände und Schmuck wie Trinkhörner, Waffengürtel und Dolche, Thor-Hammer-Amulette, Corsagen bzw. Mieder, einzelne Rüstungsteile, vor allem Teile von Kettenhemden oder Lederlamellen und -armschienen Diskurssymbole für die Anbindung an den Histotainmentdiskurs dar. Hierbei finden sich Entlehnungen jedoch häufig eher aus Bereichen des Fantasy-, außerdem kommt es zu chronologischen Vermischungen beispielsweise von Wikingerelementen mit solchen aus der spätmittelalterlichen Zeit. Auch die Verwendung von sprechenden Namen (so beispielsweise Gruppennamen wie *Saltatio Mortis*, *Corvus Corax* oder Namen einzelner Bandmitglieder wie *Das letzte Einhorn* von *In Extremo*, *das schöne wîb* von *Die Irrlichter*) und die Verkörperung von Rollen, wie der Spielmanns- oder auch der klerikalen Rolle, signalisieren den Bezug zum Histotainment. Männer referieren dabei häufig auf Darstellungen von Helden, Rittern oder archaischen Kämpfern, ferner auf Gaukler und Spielmänner. Vor allem in der punk-rock-geprägten Szene im Osten Deutschlands wurden verstärkt Männer- und Stärkephantasien nach außen gekehrt, indem sich das Material um die Klangträger auf erotische Attribute bezog, die Männer sich in Leder und Eisen und viel nackter Haut präsentierten.⁶²⁴ Ebenfalls kommen hier besonders die romantische Verklärung des freien, abenteuersuchenden Spielmanns sowie die besonders in den Untergrund weisende Vorstellung von ihm als geächtetem Außenseiter zum Tragen. Frauen zeigen sich hingegen häufig als naturnahe, mystische Zaubewesen, die unnahbar wirken, oder in erotischer Anspielung als Schankmaiden, nur selten wird das Stereotyp der Prinzessin bemüht, da es sich offenbar eher für Mädchen etabliert hat.

⁶²²Vgl. Onlinefragebogen im Materialanhang unter Punkt 7, Frage 9.

⁶²³Seit Roman Streisand hat sich im Histotainmentdiskurs eine immer größer werdende Trichterform des Borduns als eher optisches Diskurssymbol durchgesetzt. Ein Trichter am Bordun ermöglicht zwar eine Verstärkung des Klangs, doch die Überdimensioniertheit, welche inzwischen erreicht wird, bringt in dieser Hinsicht eher eine geringe klangliche Veränderung, so dass sie vielmehr als optisch prägnantes Merkmal fungiert.

⁶²⁴Es scheint hier beinahe so, dass diese aus dem Untergrund stammende Szeneentwicklung anfangs noch eher eine Männerdomäne war, die erst nach und nach, vielleicht erst mit Öffnung der Grenze zur westlichen Szene, auch von Frauen eingenommen wurde.

Als Kontext können für Abbildungen wie als Rahmen für die verschiedenen Events der Szenen schließlich die Orte als Diskurssymbol wirken: Hierbei werden Wälder oder wild-romantische Klippen als mystische Orte stilisiert; gotische Kathedralen, Burgruinen oder historische Stadtkerne signalisieren für dort stattfindende Events einen historischen Rahmen und sorgen für ein emotional aufgeladenes Ambiente.⁶²⁵

Wichtig scheint bei all diesen Diskurssymbolen jedoch zu sein, dass sie miteinander kombiniert werden, eine Anbindung an die historische Überlieferung, an das Mittelalter immer mit einer Anknüpfung an die gegenwärtige Populärkultur erfolgt. Ein rein historischer Bezug würde schnell in Richtung der historisch informierten Aufführungspraxis verweisen, doch eine ausschließliche Verwendung populärkultureller oder exotischer Attribute ohne jegliche Anbindung an etwas Historisches, Traditionelles oder mit dem Mittelalter Assoziiertes würde die Interpretation aus dem Histotainmentdiskurs heraus und vielmehr dem Ambient-, Esoterik oder Pop-Diskurs o.Ä. zugeordnet werden.

Die Rezeption des Mittelalters in der Epoche der Romantik prägt dabei bis heute die Vorstellungen vom Mittelalter im Histotainmentdiskurs. So ist es nicht verwunderlich, wenn ein Teil der Diskurssymbole romantisch gestaltet ist. Hierbei ist an das Bild vom heldenhaften, ehrenvollen Ritter, der mystischen, gotischen Burg oder der harmonischen Naturnähe einer konstruiert-mittelalterlichen Gesellschaft zu denken. Aber auch düstere Konnotationen, geprägt beispielsweise durch die Gothic Novels, schlagen sich vor allem über das Archiv des Gothic in der Histotainmentmusik und ihren Mittelalterkonstruktionen nieder.⁶²⁶ Die Etablierung von Diskurssymbolen eher als Stereotype einer modernen Gesellschaft denn als realhistorische Abbildungen der mittelalterlichen Epoche erklärt Groebner, der die Genese mittelalterlicher Klischees und ihrer Alterität

⁶²⁵Siehe hierzu die Ausführungen weiter oben zu den Orten des Histotainmentdiskurses, besonders: Rumpf, Marguerite: Im Schatten von Burgen und Schlössern. Populäre Formen der Mittelalterrezeption. In: Die Burg im Blick: Volkskundliches zu einem populären Ort. Marburg 2013. S. 116–123.

⁶²⁶Die ambivalente Sicht der Repräsentanten der Aufklärung, der Humanisten oder der Romantiker etc. zum Mittelalter, die in jedem Fall immer eine Bewertung dieser Epoche aus der eigenen zeitgenössischen Perspektive in sich birgt, findet sich gut argumentiert aufgelistet bei Ludolf Kuchenbuch: Mediävalismus und Okzidentalistik. Die erinnerungskulturellen Funktionen des Mittelalters und das Epochenprofil des christlich-feudalen Okzidents. In: Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Hrsg. von Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch. Stuttgart 2004. S. 490–505.

durch die Epochen untersucht,⁶²⁷ wie folgt: Nach ihm erfolge die Erinnerung des Mittelalters in aller Regel als Selektion einiger weniger Mittelalterbilder,⁶²⁸ wobei die rasante Vermehrung dieser Bilder vor allem seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert keine hohe Diversität, sondern eine nur immer raschere Wiederholung der recht begrenzten Auswahl an gut vertrauten Motiven bedeute, die immer wieder an sich selbst erinnerten. Die Figuren und mythischen Ordnungen der Romantik, des Nationalismus, der katholischen Restauration des 19. Jahrhunderts und die Propaganda des 20. Jahrhunderts, die Groebner in seinem Werk auch detailliert ausführt, staffierten nach ihm die Geschichtsin szenierungen aus. Diese Diskurssymbole erhielten sich dabei selbst, allein aus dem Grund, dass die Moderne für ihre Selbstbeschreibung – zur Abgrenzung, zur Überwindung, zum Erstreben oder zur eigenen Legitimation – mehrere Mittelalter brauche. So beruhten die erfolgreichsten Ästhetisierungen des Mittelalters als dunkel-archaische oder verlorene lichtvoll-geordnete Epoche nach Groebner darauf, „in dieses nah-ferne Zeitalter jene Qualitäten hineinzulesen, die der Spezialist in seinem eigenen Leben, seiner eigenen Gesellschaft, oder in seinen eigenen Institutionen am schmerzlichsten vermisste“.

So kann festgehalten werden, dass die Diskurssymbole als eine Art Strukturgerüst anzusehen sind, das in simplifizierter und konzentrierter Form moderne Vorstellungen und Assoziationen bündelt. Anhand dieses Netzwerkes lässt sich schließlich die gesamte Mittelalterkonstruktion des Histotainmentdiskurses aufbauen. Das diskursive Konstrukt steht sozusagen als Komplex hinter diesen einzelnen Ankerpunkten, wobei jeder Fixpunkt für sich die miteinander vernetzten Versatzstücke, Bilder und Imaginationen katalogisiert. Die einzelnen Archive prägen dabei jeweils die auf sie zurückführbaren Bündel an Diskurssymbolen und je nach Konzentration dieser Signale aus dem einen oder anderen Lager lassen sich Genrezuschreibungen ausmachen.

Die Akteure inszenieren ihr Mittelalter, das Mittelalter des Histotainmentdiskurses, auf der Ebene der Medien, des Materials, der Orte, innerhalb der Szenen, und das Publikum, wie im Prinzip jeder einzelne Diskursteilnehmer, bestätigt und bestärkt das Konstrukt. Durch die Reduktion auf einzelne, emotional aufgeladene und durch die Kraft der Fiktion und Simplifizierung wirkmächtige Diskurssymbole wird dieses Mittelalterkonstrukt dem aktuellen Betrachter eingängig präsentiert und der breiten Masse zugänglich und sogar anschließbar dargeboten. Jedem bietet sich auf Grund der lockeren Verflechtung der einzelnen Signale genug Freiraum zur produktiven und kreativen Befüllung

⁶²⁷Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Vgl. im Folgenden v.a.: S. 164 f.

⁶²⁸Zur Funktion populärer Mittelalterrezeption als Erinnerung im kulturellen bzw. kollektiven Gedächtnis wird abschließend zur Diskursanalyse noch einmal gesondert eingegangen.

und Bearbeitung. Die diskursive Gemeinschaft jedoch beschließt darüber, welche dieser Produkte schließlich im engeren Kreis des Histotainmentdiskurses aufgenommen werden.

Ebenfalls bieten die Diskurssymbole mit ihrem Freiraum zur Interpretation ein großes Identifikationspotential für das Publikum, den Empfänger bzw. Rezipienten ebenso wie für den Sender bzw. Akteur. Die Frage danach, was sie mit dem Mittelalter ganz allgemein assoziieren,⁶²⁹ wurde so auch von jeder Band bzw. sogar jedem Bandmitglied anders beantwortet: *Corvus Corax* referierten beispielsweise auf den spielmännischen Abenteuer- und Freiheitsgedanken, was nach den Betrachtungen in Kapitel 3.1 nicht weiter verwundert. Auch André Strugala alias *Dr. Pymonte (In Extremo)* verwies zunächst auf den Freiheitsgedanken und konkretisierte diesen dahingehend, dass „das Mittelalter“ ihm den Status der Freischaffenheit, die Freiheit zu einem selbstbestimmten Leben gebracht habe. Auch in dieser Aussage spiegelt sich der kommerzielle Erfolg der Band wider sowie der Umstand, dass die Mittelaltermusik für diese ein ergiebiges, frei nutzbares Werkzeug darstellt, um auf der Plattform des Histotainmentdiskurses zu bestehen und ihre ökonomisch ausgerichteten Ziele zu verfolgen. *Die Streuner* nannten Entschleunigung, Freiheit, Entfaltung und Kreativität, mit denen gleichzeitig die eben aufgeworfene These des Interpretationsfreiraums und der Anschließbarkeit untermauert wird. Für Michael Popp (*Qntal*) geht es um die Spiritualität und Religiosität, die einer brutalen Macht- und Gewaltausübung sowie dem bedrohlichen Potential der Naturgewalten gegenüberstehe. Für seine Kollegin Sigrid Hausen (*Qntal*) ist eher der Gedanke an die Romanik, an Stille, aber auch an die Wildnis maßgeblich. Schon an diesen Aussagen spiegeln sich die Gegensätzlichkeit und Alterität, die Simplifizierung komplexer Verhältnisse und die Übersteigerung ins Absolute, in die Superlative wider, die dem Wesen der Diskurssymbole als Mittelaltersignale und Stereotype zugrunde liegen.

3.8 Diskursives Regelwerk: Quintessenz und Tendenzen

Im Laufe der Genese des Histotainmentdiskurses, auf Grund der Speisung durch die verschiedenen Archive und mittels medialer und populärkultureller Prägung kam es zur Etablierung eines relativ festen Regelwerks, das als eine Art Grundgerüst für die Musik, die Präsentation der Akteure – den Diskursgegenstand insgesamt – anzusehen ist. Nach diesen Regeln konstituiert sich der Gegenstand, um als Teil des Diskurses

⁶²⁹Siehe hierzu Frage 24 der jeweiligen Fragebögen im Anhang unter Punkt 7.

wahrgenommen zu werden, und je deutlicher die Diskurssymbole dabei zu Tage treten, umso eher positioniert sich der Gegenstand im Zentrum des Diskurses. Die Gesamtheit des Histotainmentdiskurses vereinigt sich also nach außen hin in seinem Regelwerk. Die Regeln, nach denen sich der Diskursgegenstand konstituiert, spiegeln sich wider in den visuellen Präsentationen und Performances, in den auditiven Signalen und Gestaltungen, in den Medien und Materialien der Szenen. Die Regeln selbst konstituieren sich aus den Motivationen und Zielen der Akteure und Diskursteilnehmer, sie gestalten sich aus deren Vorstellungen und Narrativen. Die Regeln formulieren das Grundgerüst, nach dem der Diskurs funktioniert, und dienen schließlich nur einem Zweck: dafür zu sorgen, dass die Erwartungen und Bedürfnisse der Diskursteilnehmer erfüllt werden und der Diskurs weiterbesteht und gestärkt wird.

Aus den bisherigen diskursanalytischen Betrachtungen kann nun eine Reihe von Regeln abgeleitet werden, nach denen der Diskurs funktioniert, und schließlich kann eine Quintessenz dieser Diskursanalyse formuliert werden.

Die Prägnanz und Wirkmächtigkeit der Diskurssymbole und Mittelaltersignale werden dadurch gewährleistet, dass die Komplexität einer realhistorischen Epoche zu Stereotypen und Klischees verdichtet, vereinfacht und übersteigert wird. Gegensatzpaare stellen dabei grundsätzlich ein wichtiges Mittel im Diskurs dar: das Gute und das Böse, das Grausame und das Harmonische, Unterdrückung und Freiheit etc. Gegenüber der Objektivität wissenschaftlicher Rekonstruktionsversuche zum Zwecke der Erkenntnis wird im Histotainmentdiskurs das Mittelalter für jeden anschließbar und individuell befüllbar, indem es emotional aufgeladen, erlebbar, privatisiert und an die Gegenwart, an eigene Erfahrungen, Werte und Hörgewohnheiten angebunden wird. Gleichzeitig wird durch Verfremdung, Exotisierung und scheinbare Historisierung der Reiz des Anderen erweckt und eine Distanzierung zum Alltäglichen erreicht.

Ob dieses Andere etwas mit dem Mittelalter oder überhaupt mit etwas Historischem zu tun hat, ist dabei nebensächlich, solange es nur anders und historisch, alt wirkt. Dass der Anschluss an das Eigene, an die eigene Kultur und Musik dabei immer gegeben sein muss, um eine Wirksamkeit zu erzielen, kann in der Corpusanalyse noch gezeigt werden. Der Gegenwart wird gewissermaßen nur ein mittelaltertümliches Kleid übergezogen, was bezeichnend für die hier vorliegende Art des diachronen Kulturkontaktes ist: Die mittelalterliche Musik muss, um ins Zentrum des Histotainmentdiskurses eingehen zu können, auf einige historische Relikte reduziert und unter aktuellen, populär-musikalischen Gesichtspunkten „aufgemotzt“ werden. Dabei ist die Kombination von größter Relevanz, da das Fremde oder das Eigene allein nicht wirken bzw. als Histotainmentmusik anerkannt werden würde: Die Anbindung an Mittelalterliches muss durch gewisse Signale ebenso gewährleistet sein wie die Anbindung an die aktuelle

Populärkultur, um Unterhaltung, Spaß und eine breite Wirksamkeit zu erzielen, sich dabei aber gleichzeitig von der alltäglichen Populärkultur abzuheben und einen Geschichtstourismus, eine scheinbare Auszeit vom Hier und Jetzt zu ermöglichen.

Und schließlich stellt die Medialisierung nicht nur eine wichtige Voraussetzung für die Erhaltung des Diskurses und die Konstitution seiner Inhalte dar, sondern lässt sich ebenfalls als eine wichtige Regel für die aktive Diskursgestaltung formulieren:⁶³⁰ Zu denken ist hierbei beispielsweise an Bands, die ihre Musik lediglich auf Events präsentieren, aber keinerlei Onlinekanäle oder Klangträger nutzen. Diese haben in der Regel keine Chance, eine ausreichende Bekanntheit im Diskurs zu erlangen, was einem Vordringen ins Diskurszentrum entgegensteht.

Es lassen sich also folgende Regeln auflisten:

1. Simplifizierung (beispielsweise vereinfachende Darstellung komplexer historischer Zusammenhänge);
2. Verdichtung/Intensivierung (beispielsweise zu Stereotypen und Klischees);
3. Übersteigerung/Superlative (beispielsweise der archaische Wikingerheld, die lauteste Dudelsackband);
4. antithetische Gegenüberstellungen und Ambivalenz (beispielsweise das dunkle, grausame Mittelalter vs. die Zeit der Harmonie und Naturverbundenheit);
5. Individualisierung und Privatisierung meist durch emotionale Aufladung (Anbindung an eigene, emotional erfahrbare Träume und Sehnsüchte);
6. Fiktionalisierung (beispielsweise Hexen, Zauberer, Fabelwesen);
7. Aktualisierung (beispielsweise modernes Instrumentarium);
8. Alterität (zeitlich, räumlich, fiktional): Exotisierung, Verfremdung, (scheinbare) Historisierung (beispielsweise durch alte oder fremde Instrumente, alte bzw. fremde Sprachen, überregionale kulturelle Versatzstücke);
9. Popularisierung (Nutzung populärkultureller Strukturen zum Zwecke der Kommerzialisierung, Massenwirksamkeit und ganzheitlichen Unterhaltung);
10. Medialisierung (beispielsweise World Wide Web, digitale und elektronische Tonträger).

⁶³⁰Zur Rolle der Medien für Produktion, Distribution und auch Rezeption der Inhalte des Diskurses siehe das entsprechende Kapitel zu den Medien des Histotainmentdiskurses weiter oben.

Aus all den Aspekten, die mit der Diskursanalyse untersucht wurden, lassen sich des Weiteren Schlussfolgerungen und Prognosen bezüglich der Tendenzen des Histotainmentdiskurses ziehen bzw. erstellen: Der diachrone Kulturkontakt zwischen populärer Musikkultur und Mittelaltermusik besteht durch die Aufnahme mittelalterlicher Versatzstücke, die Bearbeitung überlieferter Texte und Melodien, die Nutzung eines historisierenden Instrumentariums und mittelalterlicher Harmonien bzw. musikalischer Floskeln zwar theoretisch, ist jedoch eher als eine Art Gewand zu betrachten, das der eigenen Musikkultur übergezogen wird. Im Kern verweist der Histotainmentdiskurs somit durch seine Anbindung an die Gegenwart weniger in die Vergangenheit als vielmehr in eine Art utopische Zukunftsvision. Voltmer hielt bereits für den aufkommenden Mittelalterboom der 1970er Jahre fest, dass das Mittelalter als Modell und Vorbild auf einzelne durchscheinende Momente der möglichen Verbindung zur Gegenwart reduziert wurde und somit mittelalterliche Züge in der eigenen Gesellschaft entdeckt wurden bzw. ein neues Mittelalter für die Zukunft postuliert wurde.⁶³¹ Diese Tendenz setzt sich im Histotainmentdiskurs weiter fort, indem, wie schon mehrfach betont wurde, nicht die realhistorische Epoche des Mittelalters interessiert, sondern eigene, „bessere“, fiktionale Konstrukte einer Gesellschaft, die mystischer, einfacher oder naturverbundener ist. Diese hebt sich als eine Art touristischer Erlebnisort von der eigenen Alltagswelt ab, distanziert sich aber ebenso von den Grausamkeiten, Gewalttätigkeiten, vom Düsternen und Dreckigen der konstruierten Vergangenheit, indem dies als befremdlich markiert und überwunden erachtet wird. Tendenziell wird der diachrone Kulturkontakt dadurch zu etwas Horizontalem oder sogar eher Vorwärtsweisendem hin zu einer als erstrebenswert und zur Utopie aufgeblasenen Zukunftsvision der eigenen Gesellschaft. Im Histotainmentdiskurs werden somit im eigentlichen Sinne die Gegebenheiten, die als kritisch oder erstrebenswert erachteten Aspekte unserer eigenen Gesellschaft verhandelt, womit dessen Inhalte für die Gesellschaft und für die Forschung eine neue Relevanz aufweisen.

Eine weitere Tendenz, die sich mit der zur Gegenwartsanbindung verknüpfen lässt, ist die zur Exotisierung. Wie bereits erwähnt, würde eine bloße Anbindung an die aktuelle Musik bloß weitere Produkte der modernen Pop-Musik hervorbringen. Eingang in die Spezifika des Histotainmentdiskurses erlangt das Produkt, indem es ebenfalls verfremdende Elemente aufweist. Hierbei lässt sich die Tendenz beobachten, dass immer häufiger Elemente verwendet werden, die nicht zwangsläufig auf mittelalterliche Überlieferung verweisen müssen. Frei nach dem Grundsatz „Was fremd wirkt, wirkt auch

⁶³¹Vgl.: Voltmer, Ernst: Das Mittelalter ist noch nicht vorbei ... Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen. In: Eco Rosenroman. Hrsg. von Alfred Haverkamp, Alfred Heit. München 1987. S. 185– 225. S. 189.

alt“ bieten Versatzstücke aus anderen Epochen, wie der Renaissance, dem Barock, der Romantik, aber auch der Antike oder der Klassik, Fremdheitspotential. Aber auch überregionale Exotismen wie Harmonien aus dem Orient, Instrumente aus dem Irish Folk oder Motive aus der altnordischen Mythologie üben einen Reiz des Andersartigen aus. Vor allem abendländische, keltische und nordische Traditionen haben sich hierbei fest etabliert. Aber der Radius wird, auf der Suche nach immer neuen Reizen, immer weiter gefasst und schwingt sogar bis nach Asien aus. Ein Blick in das Material der Szenen bestätigt die Etablierung nordischer und keltischer Einflüsse, Bands wie *Danheim* für nordische Tendenzen oder *Fiddlers Green* für den Irish Folk richten sogar ihr ganzes Repertoire danach aus und sind trotzdem in der Histotainmentmusik präsent.⁶³² Häufig finden sich in den Zeitschriften ganze Serien zu nordischer Überlieferung, wie der „Edda“, oder zur keltischen Mythologie. Das Thema wurde offensichtlich so populär, dass die „Miroque Edition, Zeitschrift für lebendige Geschichte und Mittelaltermusik“ 2014 einen langen Artikel zu überregionalen Einflüssen auf die mittelalterliche Musik präsentierte.⁶³³ In diesem wurde auf jüdische und arabische, persische, chinesische und japanische, keltische und schließlich nordische Mittelaltermusiken eingegangen.

Eine weitere Tendenz, die mit der Wirkmächtigkeit von Fremdheitspotentialen korrespondiert, zeichnet sich hinsichtlich der Vermischung mit Fantasy-Elementen ab: Schon in den Anfängen des Histotainmentdiskurses war es ein gängiges Charakteristikum, sich von der historisch verifizierten Überlieferungslage ab- und der kreativen Innovation zuzuwenden. Deutlich zeigt sich dies beispielsweise an den phantasievollen Eigenkreationen des Instrumentbaus bei *Wim Dobbrisch* von *Corvus Corax*, aber auch an der Etablierung von Bands im Diskurs, die ursprünglich aus dem LARP-Bereich kommen und zunächst keine bis kaum überlieferte Lieder im Repertoire aufwiesen, wie beispielsweise bei der Band *Die Irrlichter*. Auch auf Mittelaltermärkten und Festivals finden sich unter den Besuchern neben Familien oder kostümierten Rittern und Burgfräuleins der eine oder andere Ork, Elf oder Assassine, die mit ihren Latexwaffensimulatoren und aufwendigen Masken eher in den Fantasy-LARP-Bereich als in den mittelaltertümlichen Histotainmentbereich verweisen. Doch scheint diese Grenze tendenziell offen zu sein und eine Abgrenzung häufig immer weniger zu bestehen, wie sich an so

⁶³²Zu den Bands siehe: <https://danheimmusic.com/> [letzter Zugriff: Januar 2021] <https://www.fiddlers.de/de/home.html> [letzter Zugriff: Januar 2021]. Zur Präsentation innerhalb der Szenen vgl. bspw.: Miroque – Lebendige Geschichte. Edition. Oberhausen 12/2014. S. 103. Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik 2. Oberhausen 01/2009. S. 41.

⁶³³Vgl. Miroque – Lebendige Geschichte. Edition. Oberhausen 12/2014. S. 46–55.

populären und kommerziell erfolgreichen Festivals wie dem „Mittelalterlich Phantasie Spectaculum“ zeigt:



Abbildung 45: Plakat des Festivals "Mittelalterlich Phantasie Spectaculum" von 2014/ Foto: Susanne Krause

Die Abgrenzung zum realhistorischen Mittelalter wird hier sogar als Motto des im Jahre 2014 stattfindenden Events plakatiert: „nicht authentisch/ sondern phantastisch“. Auch andere Festivals, die in einschlägigen Zeitschriften des Diskurses beworben werden, schlagen in diese Kerbe: So lautet das Motto des „Fantasy Fair“ in der „Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik 2“: „Tausche deine Kleider, Tausche deine Welt, Ändere dein Schicksal“, auf dem „Festival Mediaval“ kann man laut dieser Zeitschrift seine „Grenzen überschreiten“.⁶³⁴ Auf dem einen Event gibt es „eine andere Welt voller Drachen, Hexen, Zauberwesen, Gothic- und Mangaschönheiten, Science Fiction und vielem mehr“⁶³⁵ auf dem anderen „Bands aus verschiedenen Kulturen zu bestaunen und manch neue Entdeckung zu machen“⁶³⁶ – hier sind von „Spielleuten, nordischen Klängen, östlichen Melodien, arabischen Einflüssen bis hin zu Rockelementen [...] alle Stilrichtungen der mittelalterlichen Musik vertreten“.⁶³⁷ Dies bringt die Ausführungen zu Regeln und Tendenzen des Histotainmentdiskurses auf einen

⁶³⁴Vgl. Sonic Seducer. Sonderedition Mittelaltermusik 2. Oberhausen 01/2009. S. 65.

⁶³⁵Ebd. S. 65.

⁶³⁶Ebd. S. 65.

⁶³⁷Ebd. S. 65.

Punkt: In einem Satz vereinen sich aktuelle Pop-Musik, Exotismen und Historizismen zu etwas Fiktionalem und Neuem.

Dem entgegen stehen jedoch nach wie vor Veranstaltungen des Reenactment, die sich in dem Bestreben nach experimenteller Archäologie und der Praktizierung historisch verifizierbarer Handwerks- und Kampftechniken im Living-History-Bereich auf dem Grat zwischen Erforschung und Erleben bewegen.

Und schließlich lässt sich – von Anfang an als grundsätzliches Merkmal des Histotainmentdiskurses beobachtbar – auch weiterhin eine Tendenz der Kommerzialisierung ausmachen. „Alteingesessene“ Bands äußern dabei ihre Verstimmung über den qualitativ minderwertigen „Einheitsbrei“, mit dem die Flut an Amateurbands die Mittelaltermärkte überschwemmt.⁶³⁸ Dies ist jedoch als Zeichen dafür zu werten, dass sich allmählich ein Massenangebot an Events etabliert hat, welches sich nach dem bereits akzeptierten, immer gleichen Schema ausrichtet und damit offenbar auch einen gewissen ökonomischen Mehrwert erzielt. Sicherlich bleiben Bands wie *In Extremo* und auch *Saltatio Mortis* mit ihrem großen Erfolg ein kleiner Spitzenposten, doch auch die Existenzen der Veranstalter und Akteure im Mittelfeld sind offenbar abgesichert, um die Marktszene mit einem massentauglichen Angebot zu überschwemmen. Marktlücken wurden im Laufe der Entwicklung des Diskurses erkannt und ausgenutzt. So stellt mittlerweile auch der Instrumentenbau keine Nische mehr dar, sondern es finden sich zahlreiche Anbieter auf den einschlägigen Foren und Plattformen. Ebenso verhält es sich mit populärwissenschaftlichen Text- und Notenausgaben. Und schließlich sind Printmedien, Tonträger und Bandmerchandisingprodukte, Gewandungs- und Ausrüstungshops sowie Rüstungs- und Waffenschmieden keine Geheimtipps mehr, sondern längst online, auf Events sowie in den großen Ketten des Elektronik- und Printfachhandels omnipräsent. Vor allem langjährige Diskursteilnehmer bedauern dabei den mit der Kommerzialisierungstendenz einhergehenden Verlust des qualitativen Anspruchs an die Produkte, der von der standardisierten und möglichst ökonomisch ausgerichteten Massenproduktion verdrängt wird. Für Einsteiger bietet sich hier nun gewissermaßen ein gemachtes Bett, ein aufbereitetes Feld an Angeboten, das die Szeneelite eher flieht. Diese erkennt durch langjährige Erfahrung vielmehr die „wahren Schätze“ im Histotainmentangebot, weshalb sich Bands, Produkte, Events etc., die zu diesem Kern zählen, auch weiterhin im Zentrum des Diskurses halten werden – umgeben vom reichhaltigen Speckgürtel des durchschnittlichen Massenangebots.

⁶³⁸Vgl. hierzu bspw. *Furunkulus* ' Aussage zur Frage 23 im Onlinefragebogen, Anhang Punkt 7.

3.9 Fazit

Die Analyse des Histotainmentdiskurses erfolgte zunächst bei der Genese aus der literarischen und musikalischen Überlieferung, verfolgte die Aufbereitung durch forschende Ensembles und betrachtete schließlich die Popularisierung der Histotainmentmusik. Des Weiteren ließen sich diffuse Grenzen, aber auch Interrelationen zu anderen Diskursen wie der historisch informierten Aufführungspraxis, dem Metal, Folk, Rock, Elektro, Goth, der World Music etc. aber auch zu nichtmusikalischen Bereichen wie dem Fantasy, dem LARP oder dem Reenactment ziehen. Aber auch Abgrenzungen innerhalb der verschiedenen Bereiche des Histotainmentdiskurses konnten ausgemacht werden. Diese scheinen sich nach dem Archiv, welches die Ausgestaltung des jeweiligen diskursiven Bereichs prägt, zu richten aber auch der eigene Anspruch des jeweiligen Bandakteurs ist hierfür maßgeblich. Und schließlich kann die diskursanalytische Betrachtung darin zusammengefasst werden, dass der Kontext des Diskurses, sein Material, seine Orte, aber auch sein Gegenstand sowie jede Distribution durch die Medien und schließlich auch die Handlungen der Akteure durch das diskursive Regelwerk bestimmt sind. Hier zeichnet sich eine Verbindung zwischen Popularisierung – also den Maßgaben der Aktualisierung, Unterhaltung, Kommerzialisierung und Massenwirksamkeit folgend – und Historisierung bzw. Verfremdung und Exotisierung ab. Im Spannungsverhältnis von Aktualisierung und der Signalisierung von Mittelaltertum weist eine dichte Verwendung von Diskurssymbolen in das Zentrum des Diskurses, in dem sich schließlich ein omnipräsentes Standardrepertoire an den sogenannten Marktklassikern versammelt. Die Akteure des Diskurses können hierbei aus der Peripherie des Diskurses und aus der Amateurhaftigkeit der Szene heraus und mit zunehmender Professionalisierung und wachsendem Bekanntheitsgrad in das diskursive Zentrum gelangen. Das Publikum, der Geschichtstourist und der Fan müssen hierbei vom produktiven Bandakteur unterschieden werden und gliedern sich als Rezipienteninstanz je nach Aktivitätsgrad vom peripheren Bereich bis zur Mitte in den Diskurs ein, wobei der Rezipient, anders als der Bandakteur, eher durch die Szene in das diskursive Zentrum gelangt.

Graphisch kann das Bild, das sich hiernach von der Struktur des Histotainmentdiskurses ergibt, wie folgt realisiert werden:

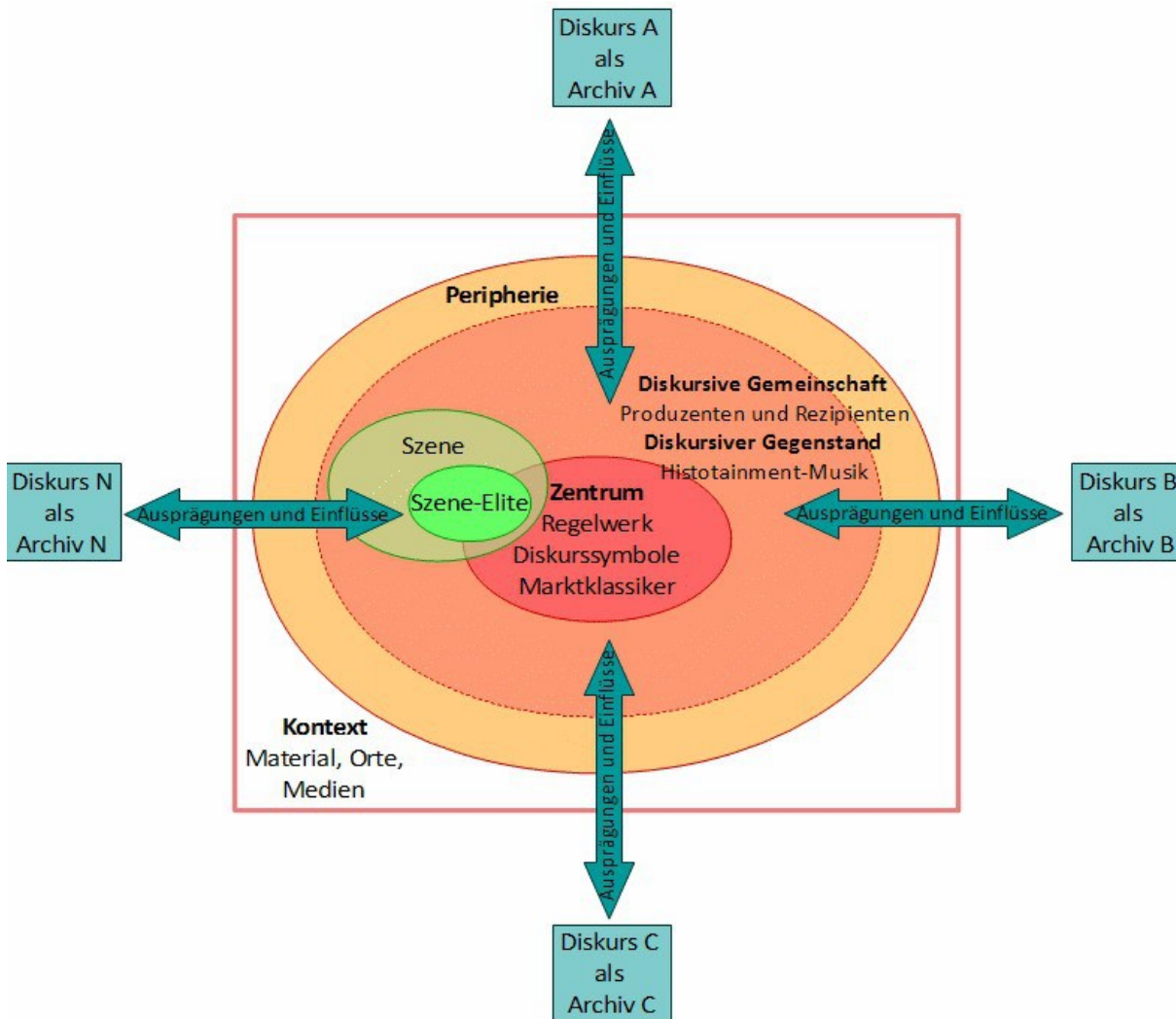


Abbildung 46: Graphik zur verdeutlichung der Struktur des Histotainment-Diskurses

Unter Einhaltung bestimmter Regeln kommen Diskurssymbole zum Tragen, durch welche eine diskursive Zuordnung des Gegenstands und des handelnden Akteurs möglich wird sowie der Diskurs sich selbst bestärkt und begrenzt. Es hat sich ein bestimmtes Bild davon ergeben, wie sich der diskursive Gegenstand, die Histotainmentmusik, gestaltet, wie also mittelalterliche Musik konstruiert, adaptiert, rezipiert und neu erschaffen wird. Mittelalterliche Musik unterliegt hierbei einer diskursiven Umformung, in der aus der historischen Überlieferung adaptiert, diese vereinfacht, übersteigert und aktualisiert wird. Gleichzeitig kommen verfremdende, historisierende und exotisierende Elemente zur Geltung, es erfolgen eine individualisierende und emotionale Aufladung der Produkte sowie eine Anreicherung durch kreative und innovative Entlehnungen aus anderen Archiven. All dies ist jedoch in gewissen Abstufungen den populkulturellen Maßgaben der Unterhaltung, Kommerzialisierung und Massenwirksamkeit unterlegen. Was vom Mittelalter übrig bleibt, ist somit bis zur Unkenntlichkeit

überformt, ein diachroner Kulturkontakt besteht somit zwar noch in der Adaption mittelalterlicher Überlieferung und Materialität, geht jedoch in der Vereinnahmung durch die aktualisierende Populärkultur vollkommen auf. Und diese Art des Mittelalterkonstruktes, welches in diesem Diskurs konstituiert wird, sich in seinem Gegenstand, in seinem Material und über seine Akteure äußert, sich in den Orten manifestiert, wird durch die neuen und vor allem digitalen Medien über seine Grenzen hinausgetragen. Das populäre Mittelalterbild ist in vielen Bereichen unseres Lebens, unserer Unterhaltungskultur allgegenwärtig und prägt das Bild der Gesellschaft vom Mittelalter, selbst wenn diese nicht aktiver Teil des Histotainmentdiskurses ist.

Funktion und Bedeutung für unsere Gesellschaft

In Verbindung mit der Frage danach, wie der Gegenstand Mittelaltermusik im Histotainmentdiskurs konstruiert wird, steht ebenfalls das Interesse daran, wie das Mittelalter, insbesondere das musikalische, in unserer Gesellschaft rezipiert und somit erinnert wird und was dies über diese Gesellschaft aussagt, denn es lässt sich grundsätzlich festhalten, dass die Konstruktion des Mittelalters, die Art der Mittelalterrezeption im Histotainmentdiskurs nicht etwa Aufschluss über die realhistorische Epoche des Mittelalters gibt, sondern vielmehr einen Aussagegehalt über die rezipierende Gesellschaft innehat. Hierbei rückt erneut die Medialität von Musik mit in den Blick, da die mittelalterliche Überlieferung in den Diskurs medial getragen wird sowie auch die aktuellen Mittelalterkonstruktionen innerhalb des Diskurses medial transportiert und distribuiert werden.

In den Vorbemerkungen sowie unter dem Punkt der Popularisierung mittelalterlicher Musik wurde das Thema Mittelalterrezeption, und insbesondere das öffentliche Geschichtsinteresse, bereits angeschnitten. Wird nun nach dem Verhältnis von Rezeption und Erinnerung gefragt, bei dem mittelalterliche Liedkunst als Medium, als Vermittler und zugleich als transportierter Inhalt fungiert, dann kommt die mittelalterliche Überlieferung eher auf Umwegen in den Histotainmentdiskurs: In der Forschung wird das Überlieferte direkt vom Überlieferungsträger rekonstruierend rezipiert und gelangt dann indirekt durch diesen Vorfilter der wissenschaftlichen Rekonstruktion zum popularisierenden Interpreten. Dieser arbeitet das Material für das Diskurspublikum auf, woraufhin eine Rezeption wiederum von eben diesem Publikum erfolgt. Erinnert aber wird mittels dieser Lieder das Mittelalter im Histotainmentdiskurs eher als populärkulturell geprägtes Konstrukt. Das Lied als Medium des Erinnerns ist hiermit und in Abgrenzung zur Rezeptionsforschung neben seiner Funktion als transportierter Inhalt auch ein Vermittler, ein Transportmittel zur Erinnerung einer Mittelalterimagination,

welche allen Anhängern des Diskurses gemeinsam ist. Nach Wicke werden die im musikalischen, sprachlichen, visuellen und gestischen Material enthaltenen Verweisbezüge aus der Gestalt des Songs ausgefiltert und zu einem Bedeutungsmuster verknüpft, das stereotype Züge trägt und vom soziokulturellen Kontext abhängig ist.⁶³⁹ „In dieser integrierten Form der kulturellen Gestalt erfüllt die Musik nun eine entscheidende Funktion – sie fungiert als Medium für die Umsetzung sozialer Erfahrungen in ‚persönlichen Sinn‘.“⁶⁴⁰ Für das einzelne Mitglied der diskursiven Gemeinschaft der Histotainmentmusik kann das Mittelalterbild, das durch die Musik transportiert wird, diese Funktion auf vielfältige Weise erfüllen: Der eine erlebt die Histotainmentmusik als Pause vom Alltag, sie entführt in eine andere Welt, in der alles einfacher, naturverbundener, harmonischer, bunter oder grausamer, dunkler und schmutziger ist. Der andere lebt durch die Musik sein Bedürfnis nach einer Anbindung an die eigenen Wurzeln und Traditionen aus. Das Mittelalter kann hierbei also als glücklich überwunden, verloren, zurückgeholt oder neu belebt empfunden werden. Als das Eigene oder Fremde, im Guten wie im Schlechten, zeigt es unserer Gesellschaft auf, wo ihre Stärken und Schwächen liegen, und sagt uns damit, wer wir sind. Bei aller Vielfältigkeit dieser Mittelalterkonstrukte und Imaginationen ist für den Histotainmentdiskurs aber ein festes Repertoire an Mittelalterbildern anzusetzen, das in der Musik mit Hilfe eines bestimmten diskursiven Regelsystems konstituiert und medial transportiert wird. Die Erinnerung des Mittelalters erfolgt nach diesem Regelwerk somit also sehr vereinfachend, übersteigernd, emotional aufladend und phantastisch übermalend.

Das mittelalterliche Lied ist im Diskurs der Histotainmentmusik somit diskursiv geprägt, wodurch es als medialer Mittler wie als vermittelter Gegenstand – denn das ist es ja, was im Diskurs vom Mittelalter „übrig bleibt“ – Einfluss auf den erinnerten Gegenstand und den rezipierenden Teilnehmer der diskursiven Gemeinschaft ausübt.⁶⁴¹

⁶³⁹ Vgl. Wicke, Peter: Populäre Musik als theoretisches Konzept. In: PopScriptum 1 – Begriffe und Konzepte. Hrsg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der HU Berlin. Siehe auch: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscip/themen/pst01/pst01_wicke.htm [letzter Zugriff: 09.12.2015] [Version von 1992]. Vgl. hierzu auch: Schmidt: Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist 2000. S. 107 ff.

⁶⁴⁰ Wicke: „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept.

⁶⁴¹ Medien sind, wie oben bereits erwähnt wurde, keine neutralen Träger von vorgängigen gedächtnisrelevanten Informationen, so der Großteil der Forschungsthese: Was sie zu enkodieren scheinen, konstituieren sie vielmehr erst. Vgl. Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Hrsg. von Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin 2004. S. 3–

Medialität stellt die Bedingung der Möglichkeit des sinnhaften kollektiven Bezugs auf zeitliche Prozesse dar⁶⁴² – eines Bezugs, wie er mit den Mitgliedern des Histotainmentdiskurses zum Gegenstand des Mittelalters gegeben ist. Dies hat seinen Grund darin, dass das kollektive Gedächtnis, als das der gemeinsame Bezug einer Gemeinschaft zur Vergangenheit bezeichnet werden kann, nicht gemeinschaftlich genealogisch vermittelt oder weitertradiert wird, sondern das Gedächtnis muss auf kollektiver Ebene schematisiert und dann medial zirkulieren, konstituiert und überhaupt erst konstruiert werden.⁶⁴³

Nach Erll ist das Gedächtnis als ein diskursives Konstrukt anzusehen, das sich in verschiedenen Kontexten unterschiedlich konstituiert.⁶⁴⁴ Das kollektive Gedächtnis ist dabei „ein Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenen und Gegenwärtigen in soziokulturellen Kontexten zukommt“.⁶⁴⁵ Ein solcher soziokultureller Kontext, in dem Vergangenes mit der Gegenwart durch das Medium Lied in Beziehung gesetzt wird und in dem dazu Regeln und Institutionen zu ihrer Einhaltung ausgebildet

24. S. 5. Sybille Krämer differenziert ausgehend von den zwei unterschiedlichen Standpunkten McLuhans (das Medium ist nicht neutral, sondern formt die Botschaft) und Luhmanns (Medien sind neutral und nicht die Form der Botschaft) Medien als Spur, die die Botschaft prägen, und Medientechnologien als Apparate, die eine Welterzeugung mit sich bringen, aus. Vgl. Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Hrsg. von Sybille Krämer. Frankfurt a.M. 1998. S. 73–94. S. 81, 85. Diese Welterzeugung geht über die bloße Steigerung einer archivarischen Leistung, durch die Wissen in umfangreichen Maße einer Gemeinschaft zur Verfügung gestellt wird, hinaus und macht neue Erfahrungen möglich. Hierbei ist durch eine Analyse zu zeigen, ob der Medientechnologie nicht doch ein Einfluss auf das Vermittelte zuzugestehen ist.

⁶⁴² Vgl. Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses. S. 5.

⁶⁴³ Vgl. ebd. S. 4. Zu Gedächtnis und Erinnerung siehe zur weiteren Lektüre die in der Bibliographie in Kapitel 6.1 an entsprechender Stelle aufgeführte weiterführende Literatur.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd. S. 5.

⁶⁴⁵ Ebd. S. 6. Erll differenziert beim kollektiven Gedächtnis nun zwischen dem alltagsbezogenen kommunikativen und dem auf symbolträchtigen kulturellen Objektivationen beruhenden kulturellen Gedächtnis. Vgl. Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 2. Aufl. Stuttgart 2011. S. 30. Nach Grosch stellt populäre Musik als kulturelles Gedächtnis somit ein Paradoxon dar, da es sich hierbei um eine sehr alltagsbezogene Form von kultureller Kommunikation handelt. Grosch, Nils: Populäre Musik als kulturelles Gedächtnis und als Archiv: Zu den Chancen eines Paradoxons. In: Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet. Hrsg. von Martin Pfeleiderer Köln/Weimar/Wien 2011. S. 83–94. S. 83. Hierbei ist allerdings einzuschränken, dass sich populäre Musik, die sich mit der Vergangenheit beschäftigt und somit überhaupt als Medium der Erinnerung in Frage kommt, in der Regel eine Alternative zum Alltag bieten will. Bei jeder populären Mittelalterrezeption wirkt Mittelalterliches gerade als das Andere reizvoll, es geht um das touristische Vergnügen, Geschichte zu erleben und dem Alltag zu entkommen.

werden, ist der Histotainmentdiskurs. Sind Erinnerungen prinzipiell subjektive, selektive und von der Abrufungssituation abhängige (Re-)Konstruktionen, so muss die kollektive Erinnerung durch medial vermittelte Schemata und Institutionen gesteuert werden, um für das Kollektiv wichtige Gemeinsamkeiten festzulegen. Eben dies macht einen Diskurs aus. In der diskursiven Gemeinschaft zur Histotainmentmusik entsteht ein Zusammenhalt dadurch, dass der Zugang zum Mittelalter weniger durch ein Erkenntnisinteresse, sondern vielmehr durch das Ziel eines touristischen Vergnügens an Geschichte, durch den Wunsch nach Erleben, Unterhaltung und nach einer Alternative zum Alltag geprägt ist. Der Wunsch der teilnehmenden Gesellschaft nach etwas Anderem, Fremdem und Exotischem sowie nach einer Rückkehr zu den eigenen Wurzeln und Traditionen wird hierbei in der Regel gespeist durch Idealvorstellungen von etwas Mystischem, Abenteuerlichem oder Romantischem, von Einfachheit, Harmonie und allem anderen, was im eigenen Alltag vermisst wird.

Es wird hier ein weitgehend imaginiertes Mittelalter erinnert, mittelalterliche Versatzstücke werden im Histotainmentdiskurs für einen größeren Wirkungsgrad und Unterhaltungswert umgearbeitet. Hierbei ließ sich ein festes Regelsystem ausmachen, durch das sich der Gegenstand diskursiv konstituiert. Es ist somit zwar ein Bezug zur historischen Epoche gegeben, es werden überlieferte Texte und Melodien rezipiert, doch gelangt mit der Interpretation dieser mittelalterlichen Liedkunst lediglich ein bestimmtes Repertoire an Mittelalterbildern in die populärkulturelle Erinnerung. Zudem kann für eine Vielzahl der Bands des Histotainmentdiskurses eher eine Rezeption der Rezeption denn eine direkte Mittelalterrezeption vermutet werden. Dabei ist in den Interpretationen der einzelnen Bands häufig eine neo-orale Tradierung des Liedes spürbar, was sich in Variantenbildungen von Text und Melodieverlauf, aber auch in der stilistischen Umsetzung der Lieder äußert, wie in der Corpusanalyse noch zu zeigen ist.

Der Begriff der Populärkultur bedeutet für die Histotainmentmusik in erster Linie, dass es sich nicht um erkenntnismotivierte Rekonstruktionsversuche handelt, sondern es geht um den Unterhaltungswert der Musik, um eine größtmögliche identitätsstiftende Wirkung, kommerziellen Erfolg und die emotionale Erfahrung des „Mittelalters“. Das Mittelalterkonstrukt, das der Diskurs generiert, dient in seiner Alterität als Projektionsfläche für die Wünsche, Ziele, Sehnsüchte, aber auch Kritikpunkte der modernen Gesellschaft. Hierbei werden in den Liedern sowohl Strategien der Aktualisierung als auch der Verfremdung und Remediävalisierung ins Feld geführt und performativ umgesetzt. Auf diese Weise schafft es die diskursive Gemeinschaft der Histotainmentmusik, mittelalterliche Liedkunst so interessant zu gestalten, dass diese Eingang ins kulturelle Gedächtnis dieser diskursiven Gemeinschaft erhält und die fortdauernde Erinnerung ihrer Version vom Mittelalter gewährleistet ist.

4. Corpusanalyse

In der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik wurde eine Reihe an Erkenntnisinteressen formuliert, Thesen aufgestellt und Fragen an das Material gerichtet, die es mit der Analyse des „Palästinalieds“ und all seiner hier in Frage kommenden Interpretationen zu beantworten, zu konkretisieren und zu verifizieren gilt.

4.1 Das Untersuchungscorpus

In den folgenden Teilkapiteln soll zunächst das Untersuchungscorpus beschrieben werden. Es wird herausgestellt, wie und warum es eingegrenzt und welche Auswahlkriterien hierfür getroffen wurden. In einem weiteren Schritt wird die gesamte Bandbreite an diesem Corpusmaterial für die Feinanalyse zusammengefasst.

4.1.1 Auswahl und Begrenzung

Um die schiere Menge an Liedmaterial bewältigen zu können, welche sich in der diskursiven Formation der Histotainmentmusik ausmachen lässt, müssen für die Auswahl zur Feinanalyse einige Eingrenzungen getroffen werden. Als Erstes schien es für eine vor allem germanistische Untersuchung sinnvoll, das Corpus zunächst auf Lieder mit Texten, in einem weiteren Schritt allein auf mittelhochdeutsche Lieder zu beschränken. Rein instrumentale oder fremdsprachige Lieder fallen hierbei somit heraus. Weiter wurde das Repertoire möglichst aller im Internet fassbaren Bands – hierbei zugleich unter der Eingrenzung lediglich auf Bands der deutschen Musiklandschaft – gesichtet, um herauszufinden, welche Lieder dieses vorab aufgestellten Kriteriums am häufigsten interpretiert wurden. Hierbei kam schnell das Ranking mit Walthers von der Vogelweide „Palästinalied“ und „Lindenlied“, Neidharts „Meienzît“ und ferner noch Oswalds von Wolkenstein „Woluf wir wellen slauffen“ zustande.

4.1 Das Untersuchungscorpus

1. Palästina-Lied (Walther): 7 Stimmen
2. Maienzit (Neidhart): 7 Stimmen
3. Under der linden (Walther): 5 Stimmen
4. Saltarelli (?Dead can dance) 4 Stimmen
5. Tourdion: 3 Stimmen
6. Meie din lichter schin: 3 Stimmen
7. Traubentritt: 3 Stimmen
8. Loibere risen: 3 Stimmen
9. In taberna (CB): 3 Stimmen
10. Des geyers schwarze haufen 3 Stimmen
Immerhin noch je zweimal wurden genannt:
Schiarazula marazula
Sumer is icumen in
Stella splendens
Ai vis lo lop
Owe war sint verschwunden
Totentanz



Abbildung 47: Logo des Online-Forums "Tempus vivit"

Abbildung 48: Beispiel für ein Ranking über Top Ten-Lieder in der Histotainment-Musik im Online-Forum "Tempus vivit"⁶⁴⁶

Es fanden sich allein für das „Palästinalied“ 21 verschiedene Interpretationen im Histotainmentdiskurs und 8 Interpretationen aus dem Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis. Hinzu kommen 20 Bands, die jeweils eine Strophe im Rahmen des „Palästinalied-Projekts“ interpretieren,⁶⁴⁷ welches durch van Langen initiiert wurde.

⁶⁴⁶ Für Abb. 47 und 48 siehe: <https://www.tempus-vivit.net/taverne/thema/Musik-Top-10> [letzter Zugriff: 15.06.2020].

⁶⁴⁷ Das „Palästinalied-Projekt“ ist ein 2020 unter der Federführung Marcus van Langens entstandenes Musikprojekt, bei dem 20 Bands gemeinsam mitwirkten. Für die Interpretation von jeweils einer Strophe aller dreizehn zum „Palästinalied“ überlieferten plus der zwei im Codex Buranus versammelten Strophen sowie für die Leistung eines instrumentalen Vor-, Zwischen- oder Nachspielparts einigte man sich dabei auf eine gemeinsame Tonart und Geschwindigkeit. Die einzelnen Akteure kannten dabei die Bearbeitungen der jeweils anderen nicht, was ein recht facettenreiches Ergebnis erbrachte. Ein Benefizanteil im Kaufpreis aller verkauften Alben der ersten Auflage sollte dabei an Organisationen zur Unterstützung notleidender Kinder, geplant war die Unterstützung von Kinderkrankenhäusern in Israel und Palästina, gehen. Marcus van Langen: Palästinalied. 20 Bands – Ein Lied. Heckenreiter Records 2002.

Auch die Gemeinschaftsinterpretation des Liedes von verschiedenen Akteuren auf der Walther-CD von der Künstlercommunity Minnesang.com⁶⁴⁸ unter dem Projektnamen *Die himmlischen Heerscharen* muss hier noch ergänzt werden. Daher erschien die Begrenzung auf das „Palästinalied“ mit einer solch breiten Materialgrundlage als angemessen. Jedoch kann kein Anspruch auf eine vollständige Erfassung aller existierender „Palästinalied“-Interpretationen erhoben werden, da nicht immer Tonträger oder Webpräsenzen der existierenden Bands und ihrer Interpretationen vorhanden sind. Dies betrifft vor allem recht junge und noch eher unprofessionellere Gruppen, die vor allem auf den zahlreichen Mittelaltermärkten zu finden sind.

Bei der Sichtung aller Interpretationen fiel auf, dass das Thema des Liedes einige Vorgaben für die Art der Interpretationen zu machen scheint, vor allem aber den Einfluss gewisser Archive von vornherein ausschließt. Für die Musiker der Histotainmentkultur scheint das „Palästinalied“ vor allem zwischen den Fixpunkten Orient und Religionsstreit verankert zu sein, eingebettet in die Themen der Pilgerfahrt und der Erhabenheit eines mit Christo Wundertaten so verbundenen Ortes. Weder Orientalismen noch die christliche Religiosität sind im Archiv des Metal bisher angekommen, weshalb die härteren Anklänge beispielsweise *Adaros* oder zum Teil in *van Langens* Interpretation im Wesentlichen auf den Bereich des Hard Rock verweisen. In *Extremos* erste Interpretation von 1998 dagegen prägt den heute so typischen Sound des Mittelalter-Rock durch eine immer noch brachiale Verbindung von E-Gitarre und Dudelsack.⁶⁴⁹ Auch zum Archiv des Punk (Rock) findet sich keine passende Interpretation, was daran liegen dürfte, dass sich dieses Archivs vor allem eine Band wie *Corvus Corax* bedient, welche jedoch ihre „Palästinalied“-Interpretation in einer Zeit aufnahmen, als sie noch, am Anfang ihrer Laufbahn und unter dem starken Einfluss Roman Streisands, als Straßenmusikanten auftraten. Ihre Interpretation nimmt daher eher spielmännische Züge und solche

⁶⁴⁸Vgl. <http://www.minnesang.com/Walther-CD.html#himmlisch> [letzter Zugriff: 25.09.2017]. Minnesang.com ist eine populärwissenschaftliche Onlineplattform, die gewissermaßen zwischen der historisch informierten Aufführungspraxis und dem Histotainmentdiskurs steht. Hier wird Bänkelsängern, Spielleuten und Minnesängern eine Plattform geboten, denen es um die Belebung mittelalterlicher Liedkunst geht, es wird ein rekonstruierendes Interesse und weniger ein identitätsstiftendes Streben an den Tag gelegt. Dennoch können nicht alle hier veröffentlichten Produkte der Maßgabe wissenschaftlicher und rein historisch verifizierbarer Archive standhalten. Viele der hier vertretenen Akteure brachten 2007 gemeinsam ein Album zu Walthers von der Vogelweide Schaffen heraus, wobei sie gemeinsam unter dem Namen *Die himmlischen Heerscharen* eine gemeinsame Interpretation des „Palästinalieds“ produzierten.

⁶⁴⁹2016 ergänzte *In Extremo* weitere Strophen des „Palästinalieds“ in einer neuen Interpretation auf einem Bonus zum Album „Quid pro quo“, welche stilistisch jedoch deutlich weniger brachial wirkt und gewissermaßen den friedvollen Abschluss der Band mit dem als recht politisch brisant erachteten „Palästinalied“ signalisieren soll, wie mir Dr. Pymonte im Gespräch bekundet hat.

des Straßentheaters an. Ihre aktuellere Interpretation einer einzigen Strophe im Rahmen des „Palästinalied-Projekts“ von *van Langen* hingegen weist unter Einsatz brachialerer Elemente eher in diese punk-rockige Richtung.

Das Archiv des Pop ist hingegen der Histotainmentmusik insgesamt als Teil der populären Musikkultur inhärent, wie oben bereits ausgeführt wurde. So werden die Interpretationen häufig kurzweilig, abwechslungsreich und mit einer klaren Songstruktur sowie einem ausgeprägten Rhythmus ausgestattet. Die meisten der Interpretationen weisen hierbei in den Bereich der Mittelaltermarktmusik bzw. in den Bereich des Spielmann- und Bänkelsängertums. Das heißt, diese Interpretationen gestalten sich vornehmlich akustisch und unter Einsatz eines historisierenden oder auch exotisierenden Instrumentariums. Neben einigen rein instrumentalen Interpretationen werden sie in der Regel durch ein instrumentales Intro, Zwischen- und Nachspiel aufgelockert, meist steigert sich der Einsatz der Instrumente von einem anfangs spärlichen bis zu einem immer vielfältigeren Arrangement, meist begleitet durch die Steigerung auch der Lautstärke und des Tempos. Einige der Interpretationen weisen chorale Einsprengsel sowie den vermehrten Einsatz von Orientalismen auf. Einige andere, wie die Bearbeitung *Kurzweyls*, gehen dagegen puristischer aufgearbeitet eher in den Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis. Die Interpretation von *Spectaculatus* wartet dagegen mit einer eigenen, neuhochdeutschen Nachdichtung des Liedes auf, *Spilwut* singen zu der überlieferten Melodie sogar einen eigenen, in keiner Weise mehr mit dem „Palästinalied“ zusammenhängenden Text.

Das Archiv des Goth – unter anderem durch *Anwn* umgesetzt – bringt das „Palästinalied“ in einen eher mystischen und träumerischen Bereich, und auch im Elektro, vor allem mit *Qntal*, werden eher sphärische Klänge angeschlagen. *Eisenfunk* dagegen weist mit ihrer Interpretation eher in den Bereich des Cybergoth, in dem die sphärischen Klänge deutlich treibender und mit Heavy Beats unterlegt werden. Im Folk werden dagegen die Synthesizerklänge durch akustische Instrumente ausgetauscht – *Ougenweide* interpretiert das Lied beispielsweise sehr tänzerisch, die Bearbeitung von *Des Geyers schwarzer Haufen* weist schon beinahe in den Bereich der Volksmusik. Stilistische Elemente des Irish Folk finden sich dagegen erwartungsgemäß nicht, richtet sich das Thema des Liedes doch auf den ersten Blick vielmehr auf den orientalischen Raum. Und schließlich muss, wie sich herausstellt, Esoterik als eigenes Archiv herausgehoben werden, da sich die Interpretation *Manuel Morgenthals* doch sehr von den anderen Archiven abhebt: So ist diese Bearbeitung neben orientalischen Anklängen und dem Einsatz exotischer Percussion doch ätherischer angehaucht, Samples statt his-

torisierender akustischer Instrumente und reichlich Halleffekt sowie der Einsatz choraler Einsprengsel rücken diese Version des „Palästinalieds“ in einen esoterischen Kontext.

Die Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis, die als eigene diskursive Formation, wie bereits ausgeführt wurde, einen Einfluss auf die Histotainmentmusik ausüben, sind in der Regel vielseitig instrumentiert, verfügen über instrumentale Vor- und Zwischenspiele und einen festen Rhythmus. Dies ist insofern herauszuheben, da die Interpretationen damit bereits in die Richtung der Populärkultur weisen, wobei nach den oben ausführlich diskutierten Möglichkeiten zur Interpretation mittelalterlicher Musik eine Instrumentierung sowie eine taktierende Rhythmisierung keineswegs als gesicherte Bearbeitungsmittel anzusehen sind. Auffällig ist weiterhin, dass es sich bis auf die Interpretation *Estampies* immer um männliche Gesangsstimmen handelt. Lediglich die Interpretation *Sequentias* weist eine äußerst puristische Instrumentierung mit der Unterlegung lediglich eines Drehleier-Borduns auf, was hier auch eine freie Rhythmisierung erlaubt.

Bei der Sichtung des Materials fällt auf, dass es eine Reihe von rein instrumentalen Interpretationen des „Palästinalieds“ wie die von *Des Geyers schwarzer Haufens*, *Saufwut/Absurd* und von *Die Traumtänzer* gibt, obwohl die textliche Überlieferung und editorische Aufarbeitung des Liedes doch als sehr umfangreich anzusehen sind. Auch findet sich eine Reihe von Interpretationen, wie die von *Saltatio Mortis*, die anstatt des Textes nach Walther von der Vogelweide die lateinische Parodie aus den *Carmina Burana*, das „Alte clamat epikurus“ singen, oder dieses Lied zumindest zwischen die Strophen des Walther'schen Textes einbinden, wie bei *van Langen*. Diese Phänomene, ebenso wie die oben erwähnte Eigendichtung *Spilwuts*, lassen vermuten, dass die politische Dimension des Liedes – der Religionsstreit – auf Grund einer heute immer noch geltenden Aktualität die Bands zu diesen Schritten veranlasst hat. Bei den übrigen Interpretationen findet sich zudem nicht eine Bearbeitung, außer im Gemeinschaftsprojekt van Langens mit 20 Bands, die alle Strophen des Liedes darbietet. Welche der Strophen tendenziell am häufigsten interpretiert werden und ob es sich hierbei um die am wenigsten politisch brisanten Strophen handelt, muss in der Feinanalyse geklärt werden. Jedoch scheint schon die Aussage *Corvus Corax* die Vermutung zu belegen, dass die Gruppen die politische Dimension des Liedes bei ihren Interpretationen eher außen vor lassen, wie *Castus* im Interview aussagt:

Dann war ja damals schon der Golfkrieg, dann haben wir gesagt, dass wir das „Palästinalied“ nicht mehr singen und spielen wollen. Und das haben wir ja auch nicht

mehr gemacht, sondern wir haben nur noch die Satire aus der *Carmina Burana* gemacht. Also „Alte clamat epikurus“. Weil das schon was ganz schön Politisches hat, wenn man sich den Text anguckt.⁶⁵⁰

Sieht man einmal von den rebellischen und vom Freiheitsgedanken geprägten Einstellungen in der Gründungszeit des Histotainmentdiskurses ab, rücken die Interpretationen der Bands der Histotainmentmusik und damit auch der Diskurs selbst in ein unpolitisches Licht. Herauszuheben ist hierbei jedoch der Fund, dass eine Band wie *Absurd*, die sich sonst in keiner Weise in den Diskurs zur Histotainmentmusik einschreibt, im Verbund mit der Band *Saufwut* eine rein instrumentale Interpretation des „Palästinalieds“ auf ihrem Album „Werwolfthron“ aufführt. *Absurd* gilt als Band mit politisch rechtsextremen Tendenzen und weist sonst eher in den Bereich des Rock bzw. des Pagan Metal. Hierbei ist anzumerken, dass der Bereich Pagan, der sich heidnischer und nordischer Mythologien bedient, noch am ehesten als politisch durchgezogen bezeichnet werden kann, da sich hier tendenziell Bands mit rechter Orientierung ansiedeln. Dass sich Bands, welche in ihrem Repertoire sonst in keiner Weise in die Histotainmentmusik weichen, dem „Palästinalied“ zuwenden, spricht für die Bekanntheit des Liedes, welches sich damit aus seiner Omnipräsenz innerhalb der Histotainmentmusik über die Grenzen des Diskurses hinausbewegt. Als Beispiele sind hierfür *Absurd* aber auch die nicht rechtsextreme Band *Eisenfunk* anzuführen.

Bei der Sichtung all dieser Bearbeitungen des „Palästinalieds“ wurde schnell deutlich, dass sich diese hinsichtlich ihrer Beeinflussung durch die verschiedenen Archive kategorisieren lassen. Diese Clusterung ist vor allem bei der Analyse der musikalischen Parameter, die im Folgenden noch zu erläutern sind, sinnvoll, da sich hier innerhalb eines Clusters viele stilistische Überschneidungen finden ließen und der Analyseaufwand so gering gehalten werden kann. Für die Analyse der textlichen Parameter werden jedoch alle Interpretationen eines jeden Clusters berücksichtigt, da die Kategorisierung nach den Archiven eher stilistisch-musikalischen Ausprägungen folgt, die textliche Grundlage jedoch eine solche Clusterung nicht zulässt. Zwar äußern sich nun in der Regel die Einflussnahme und Überschneidung mehrerer Archive in den einzelnen Interpretationen, wodurch eine klare Zuordnung erschwert wird, doch folgt jede in der Regel einem Archiv besonders deutlich. Somit wurde die Clusterbildung nach den hervorstechenden Merkmalen getätigt. Für die Corpusanalyse lassen sich die zahlreichen Interpretationen somit in den Clustern Elektro, Folk, Rock, Goth, Esoterik und – am breitesten vertreten – in das Cluster der Marktmusik/des Bänkelsängertums zusammenfassen. Diesen Clustern der Histotainmentmusik steht das Cluster der historisch

⁶⁵⁰Siehe Interview mit *Corvus Corax* im Materialanhang unter Punkt 7.

informierten Aufführungspraxis gegenüber. Eine vollständige Auflistung aller hier vorliegenden Interpretationen samt ihrer Zuordnung, ihres Erscheinungsjahres und des dem jeweiligen Album beiliegenden Booklets findet sich im Anhang in Kapitel 7 bzw. in der Bibliographie in Kapitel 6. Für die musikalischen Parameter soll in der Feinanalyse eine Interpretation stellvertretend für das jeweilige Cluster analysiert werden. Diese wurden nach der Maßgabe ausgewählt, dass sie ihr Cluster auf den ersten Blick durch typische Elemente am deutlichsten repräsentieren. Zudem war es eine Voraussetzung, dass die Interpretation nicht rein instrumental ist oder nur den „Alte clamat epikurus“-Text aufweist, damit ein möglichst hoher Vergleichswert erzielt werden kann.

Für das Archiv des Elektro wurde somit die Interpretation *Qntals*, für den Folk diejenige *Ougenweides*, für den Rock *In Extremos*, für den Goth *Annwins* Interpretation ausgewählt, das Cluster der Esoterik wird von der Bearbeitung *Manuel Morgenthals* und das der Marktmusik durch die von *Poeta Magica* vertreten. *Sequentias* Interpretation soll dazu im Vergleich die Distanz der historisch informierten Aufführungspraxis demonstrieren. Die Annäherungen beider Diskurse wurde oben bereits ausführlich diskutiert. Den Übergang von dem einen zum anderen Diskurs soll mit den „Bindeglied“-Bands *Studio für frühe Musik* und *Bäregässlin* nachgezeichnet werden, da beide Bands ihren Hintergrund in der historisch informierten Aufführungspraxis haben, ihre Interpretationen jedoch bereits sehr in den populärkulturellen Diskurs der Histotainmentmusik weisen.

Die beiden Bearbeitungen durch *Die himmlischen Heerscharen* wie durch die Akteure des „Palästinalied-Projekts“ werden im Folgenden größtenteils aus der Analyse herausgehalten. Dies hat den Hintergrund, dass die einzelnen Bands nur jeweils eine Strophe des Liedes oder einen instrumentellen Beitrag bearbeiten und damit nicht als eigenständige Interpretation gelten können. Ihre Bearbeitungen sind somit unter anderen Maßgaben und nicht nach eigenen innovativ-kreativen Richtlinien entstanden. Ebenso fallen Interpretationen von Bands, die nicht mehr existieren, wie beispielsweise *Schelmish*, heraus, da von diesen kein Tonträger recherchierbar war. Und auch Akteure des nichtdeutschen Raumes wie *Die Tuivelsminne* (Österreich) oder *Datura* (Niederlande) werden im Analysecorpus nicht berücksichtigt.

4.1.2 Interpretatoren/Bandakteure

Bevor sich den einzelnen Interpretationen aus den jeweiligen Clustern genauer zugewandt wird, sollen zunächst die Bandakteure einer Sichtung unterzogen werden. Dies ermöglicht den Vergleich, in welchen Bereich des Histotainmentdiskurses sie sich selbst gegenüber den hier vorliegenden „Palästinalied“-Interpretationen verorten, und

ein umfassendes sowie kontextbezogenes Bild von der jeweiligen „Palästinalied“-Interpretation. Weiterhin kann das Nachvollziehen ihrer Vernetzung untereinander einigen Aufschluss über die jeweilige Art der Interpretation geben. Eine Sichtung der Webseiten gibt hierzu Anhaltspunkte, da viele Bands dort selbst ihre Art der Musik beschreiben. Auch das Einbeziehen ihrer Präsentation auf diesen Webseiten, der hervorstechenden Schmuckelemente, des Stils und der Art der Aufmachung gibt Aufschluss über die Beeinflussung favorisierter Archive. Hierbei ist es auf Grund der Vielzahl an Bandakteuren sinnvoll, die Sichtung nach den oben aufgeführten Clustern zusammenzufassen und lediglich Abweichungen und Besonderheiten hervorzuheben. So fallen dann vor allem die Interpretationen derjenigen Bands ins Auge, die für ihr übriges Repertoire untypisch sind, da sich beispielsweise das übrige Werk in aller Regel an anderen Archiven oder sogar Diskursen orientiert.

Die Bands des Elektro-Clusters⁶⁵¹ präsentieren sich eher düster und mystisch, sowohl *Qntal* als auch *Drachenmond* verweisen in ihrer Selbstbeschreibung auf das Mittelalter, indem sie ihre Musik als Mischung aus Elektro und Mittelalter (*Qntal*) bzw. als „Mittelalterfolkfantasyromanticrock“⁶⁵² (*Drachenmond*) bezeichnen. Dabei fällt auf, dass *Drachenmond* durch ihre Aufmachung in Gewandung ebenfalls in das Archiv der Spielmannsmusik verweisen und so spielen sie nicht nur elektrisch verstärkt auf Konzertbühnen, sondern auch unplugged auf Mittelaltermärkten. *Eisenfunk* dagegen stellt den Elektro-Bezug konsequent her, ihre modische Aufmachung verortet sich eindeutig in den Bereich Cybergoth⁶⁵³ wiewohl die Band selbst ihre Musik mit den eher übergeordneten Begriffen Elektro und Industrial kategorisiert. Dabei wird jedoch in keiner Weise ein Bezug zur Histotainmentmusik herausgestellt, weshalb ihre Interpretation des „Palästinalieds“ hierbei besonders heraussticht.

Die Bands des Folk (Rock)⁶⁵⁴ sind beide früh entstanden (*Ougenweide*: 1970; *Des Geyers schwarzer Haufen*: 1983), jedoch nicht als Teil der DDR-Untergrundbewegung.

⁶⁵¹Für weitere Informationen zu den einzelnen Bands siehe: <http://qntal.de/?lang=de> [letzter Zugriff: 17.06.2020], <http://drachenmond-musik.de/> [letzter Zugriff: 17.06.2020], <https://de-de.facebook.com/eisenfunk.official> [letzter Zugriff: 17.06.2020].

⁶⁵²Vgl. <http://www.drachenmond-musik.de/html/musik.html> [letzter Zugriff: 22.09.2017].

⁶⁵³Cybergoth ist eine musikalische und modische Ausprägung der schwarzen Szene, die besonders in den Rave- und Techno-Bereich weist, futuristisch inspiriert ist, durch Neonfarben in Kombination mit modischen Elementen der schwarzen Szene (v.a. des Elektro und Industrial) ergänzt wird sowie Aspekte aus dem Fetischbereich integrieren kann.

⁶⁵⁴Für weitere Informationen zu den einzelnen Bands siehe: <https://de.wikipedia.org/wiki/Ougenweide> [letzter Zugriff: 22.09.2017], <http://www.des-geyers-schwarzer-haufen.de/> [letzter Zugriff: 22.09.2017].

Weisen *Ougenweide* auch in einen deutlich rockigeren Bereich und war ihnen das klangliche Experimentieren mit Exotismen ein wichtiger Bestandteil ihrer Musik, so überwiegen in ihrer Präsentation in einer Art Gewandung und in ihrem musikalischen Arrangement die Aspekte des Folk, in dem sie auch einen Teil ihrer Wurzeln sehen, wie oben in Kapitel 3.1 bereits ausgeführt wurde. *Des Geyers schwarzer Haufen* bezeichnen ihre Musik ebenfalls selbst als Deutschen Folk, indem sie sich in der Tradition der Spielleute sehen, jedoch ihr Repertoire bis in die Neuzeit ausdehnen und mit modernen Stilrichtungen vermischen. Optisch weist ihre Präsentation sogar eher in den Bereich der deutschen Volksmusik.

Die Interpretation *Manuel Morgenthals*⁶⁵⁵ wurde auf Grund der vorstehenden Orientalismen in den Bereich einen sehr ethnisch angehauchten Esoterik-Bereich eingeordnet, das Album selbst wird als eine Art Entspannungsmusik beworben. Hierbei handelt es sich offensichtlich um ein zum Zweck der Verbreitung von spirituellen Lehren produziertes Musikalbum, das nicht Teil eines Bandrepertoires in dem Sinne ist, wie es bei den anderen Akteuren der Fall ist.

Auch *Annwn*⁶⁵⁶ bezeichnet ihre Musik selbst nicht als Goth, in das ihre Interpretation hier eingeordnet wurde, sondern als Mystic Folk. Jedoch scheint dies wohl ebenfalls ein Subgenre des Goth darzustellen, wie es Teil des inzwischen sehr weit gefächerten Folk ist. Ihre eher traditionelle, naturverbundene, mystisch-romantische Präsentation, bei der die Klänge der Harfe und des Gesangs im Vordergrund stehen, unterstützt die Zuordnung in das eine wie das andere Cluster, wobei aus Gründen der Sichtbarmachung einer Distanz dieser mystisch-düsteren Stilrichtung zum Cluster des „klassischen“ Folk, wie es Bands wie *Ougenweide* oder *Des Geyers schwarzer Haufen* bekleiden, die Zuordnung in das übergeordnete Cluster des Goth beibehalten wird.

Die Bands des Clusters Rock,⁶⁵⁷ alle in den 1990er Jahren gegründet, präsentieren sich homogener, indem hier harte E-Gitarren mit Dudelsäcken das Kernstück der Musik bilden, die Akteure sich häufig in einer Kombination aus archaischer Gewandung mit Leder und Eisen und Elementen des Hard Rock zeigen. Doch sind gewisse Spielarten

⁶⁵⁵Für weitere Informationen zum Interpreten siehe: <https://web.neptun24.com/index.php/de/manuel-morgenthal> [letzter Zugriff: 17.06.2020].

⁶⁵⁶ Für weitere Informationen zur Band siehe: <https://www.annwn-music.de/> [letzter Zugriff: 17.06.2020].

⁶⁵⁷Für weitere Informationen zu den einzelnen Bands siehe: <https://www.inextremo.de/de/> [letzter Zugriff: 17.06.2020], [https://de.wikipedia.org/wiki/Adaro_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Adaro_(Band)) [letzter Zugriff: 17.06.2020], <https://van-langen.de/> [letzter Zugriff: 17.06.2020], <http://lockvoegel.de/> [letzter Zugriff: 17.06.2020].

erlaubt, folgten *In Extremo* doch mal mehr dem Weg des Folk Rock und schlagen nunmehr wieder härtere Klänge des Metal an, *Adaro* spielten ausschließlich mit rockigem Arrangement und Verstärkern auf Konzertbühnen, wohingegen *Marcus van Langen* als rockiges Musikprojekt des, wie er sich nennt, „schillernden Vaganten“⁶⁵⁸ auch in die Richtung Spielmannsmusik und World Music weist, dies jedoch in die hierfür eigens gegründete Band *Des Teufels Lockvögel* auslagert. Eine Selbstbeschreibung der eigenen Musik liegt bei keinem der Akteure vor: *In Extremo* können vermutlich davon ausgehen, dass sie als Begründer des heute am weitesten verbreiteten Mittelalter-Rock mit dem typischen Sound von Dudelsack und E-Gitarren einen großen Bekanntheitsgrad erreicht haben. *Adaros* Webseite ist nicht mehr abrufbar, da sich die Band 2006 aufgelöst hat. *Van Langens* Webseite hingegen ist zum Zeitpunkt dieser Ausarbeitung im Umbau begriffen, zur Zeit steht die Person Marcus van Langen als Spielmann im Mittelpunkt, die Präsentation seiner Musikprojekte, allen voran von *van Langen* und *Des Teufels Lockvögel*, müssen jedoch noch bearbeitet werden.

Die Akteure, die hier im Cluster Spielmanns- und Mittelaltermarktmusik versammelt werden, weisen in der Regel alle diesen Bezug durch eine Selbstdarstellung in Gewandung und die vornehmliche Verwendung von einem historisierenden Instrumentarium in ihren Arrangements auf. Einige Akteure stellen sich sehr exponiert in die Tradition des Spielmanntums, indem sie dies auf ihren Webseiten dementsprechend konkret herausstellen, sich Rollennamen geben und mit rahmender, unterhaltsamer Moderation und Geschichtenerzählungen ihre Auftritte bewerben. So nennen sich beispielsweise *Corvus Corax* „die Könige der Spielleute“,⁶⁵⁹ *Saltatio Mortis* fügen sich ebenfalls in diese Tradition ein,⁶⁶⁰ und auch *Spectaculatus* geben sich als „Spielleyt des Mittelalters“⁶⁶¹ aus, wobei Letztere den auf Mittelaltermärkten häufig vorherrschenden Pseudomarktsprech geradezu verinnerlicht haben und in ihrem Programm mehr und mehr auf Gaukelei und Narrentum ausgerichtet sind. *Kurtzweyl* sind sogar selbst Veranstalter von Mittelaltermärkten.⁶⁶² Bei anderen Akteuren steht die Verbindung zum Theater und Ausdruckstanz mehr im Vordergrund, wie es *Spilwut*⁶⁶³ als Straßenmusikanten der

⁶⁵⁸Vgl. <http://van-langen.de/> [letzter Zugriff: 22.09.2017].

⁶⁵⁹Vgl. <http://www.corvuscorax.de/index.php?id=4> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁶⁰Vgl. <http://www.saltatio-mortis.com/news-allgemein/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁶¹Vgl. <http://www.spectaculatus.de/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁶²Vgl. <http://www.kurtzweyl.de/> [letzter Zugriff: 17.06.2020].

⁶⁶³Vgl. <http://spilwut.de/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

DDR bereits in die Wiege gelegt zu sein scheint, oder die *Traumtänzer*⁶⁶⁴ auf ihrer Webseite für sich proklamieren. Besonders ins Auge fallen in diesem umfangreichen Cluster die Formation *Poeta Magica*,⁶⁶⁵ die in Gewandung vor allem technisch unverstärkt und auf Mittelalterfesten auftritt und unter Verwendung eines historisierenden Instrumentariums sehr gut in dieses Cluster passt, ihr musikalisches Schaffen jedoch selbst als World Music bezeichnet. Die andere Band, die sehr heraussticht, ist die Gruppe *Absurd*,⁶⁶⁶ die sich weder in Gewandung noch mit einem historisierenden Instrumentarium präsentiert und vielmehr dem Rechtsrock und dem Pagan Metal zuzuschreiben ist. Somit finden sich in ihrem Repertoire auch keine Anbindungen an das Mittelalter, sondern eher Anknüpfungen an nordische Motive durch die politisch rechts orientierte Sparte des Pagan Metal. Die Interpretation des „Palästinalieds“ sticht somit besonders heraus, da die Band ihren Zugang zum Histotainmentdiskurs lediglich mit der Kooperation der Histotainmentband *Saufwut*,⁶⁶⁷ erlangt, die in ihrer Präsentation nun die Bedingungen des Mittelaltermarktclusters gut erfüllt.

Schließlich ist noch zu *Saltatio Mortis* festzuhalten, dass sie zwar als Spielmänner „groß geworden“ sind, sich aber als eine der bekanntesten und erfolgreichsten Bands nicht auf ein Cluster beschränken, sondern stilistische Crossover mit anderen Archiven der Histotainmentmusik zum Programm machen. Ein ähnlicher Werdegang sowie ebenfalls die Ausweitung stilistischer und diskursiver Grenzen lässt sich bei anderen bekannten Bands der Histotainmentmusik – zu denken ist an *In Extremo* oder *Corvus Corax* – beobachten. Kommerzieller Erfolg und das Erringen eines hohen Popularitätsgrades scheinen mit der Selbstbefreiung aus einer einzigen Nische des Diskurses und dem Gang von der kleinen Marktbühne auf die großen Konzert- und Festivalbühnen einherzugehen. Und schließlich fällt besonders bei diesem Cluster die Vernetzung der Akteure untereinander auf: Aus gemeinsamen Wurzeln und Bandprojekten erwuchs eine Szene, in der sich Künstler noch heute zu Projekten vernetzen und austauschen.⁶⁶⁸

⁶⁶⁴Vgl. <http://www.die-traumtaenzer.net/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁶⁵Vgl. <https://www.poetamagica.de/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁶⁶Vgl. <http://www.hordeabsurd.com/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁶⁷Vgl. <https://de-de.facebook.com/Saufwut/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁶⁸So haben die Gründungsmitglieder von *Corvus Corax* bspw. zunächst als Formation *Tippelklimper* viel von Roman Streisand des Ensembles *Spilwut* gelernt und sich ausgetauscht, im persönlichen Gespräch wurde des Weiteren immer wieder einmal auf die Kommunikation mit anderen Gruppen und Künstlern wie der Band *Saltatio Mortis* oder *In Extremo* verwiesen.

Sicher gibt es hierbei auch Rivalitäten und Wettbewerb, aus ehemaligen Crossoverprojekten spalteten sich nicht selten Bandmitglieder ab, um diese Projekte mit einer eigenen Band ganzheitlich weiterzuführen.⁶⁶⁹

Die „Palästinalied“-Interpretation auf dem Walther-von-der-Vogelweide-Album von Minnesang.com⁶⁷⁰ ist, wie oben bereits erwähnt, eine Gemeinschaftsproduktion aller an dem Album beteiligten Bands, die sich zu diesem Zwecke unter dem Namen *Die himmlischen Heerscharen* zusammengefunden haben. Im Materialanhang unter Punkt 7 findet sich eine Auflistung aller beteiligten Künstler, wie sie auch das beiliegende Booklet angibt. Bei den meisten tritt eine Ausrichtung zum Spielmannstum in Augenschein, die Selbstpräsentation erfolgt in der Regel in Gewandung und mit einem historisierenden Instrumentarium. Häufig werden Referenzen eines gewonnenen Minnesängerwettstreits angegeben, in einzelnen Fällen wird die Rolle des Bänkelsängers jedoch nur als Hobby ausgewiesen, währenddessen der Berufsmusiker eher kirchlich oder klassisch ausgerichtet ist. So präsentiert sich *Jochen Faulhammer*⁶⁷¹ auf seiner Webseite auch eher im klassischen Stil, *Violetta*⁶⁷² scheint hingegen zwar eher auf Konzertbühnen im bildungsbürgerlichen Kontext zu stehen, präsentiert sich aber trotzdem in Gewandung. Das *Musiktheater Dingo*⁶⁷³ zeigt hingegen ihre Performance vor allem als Musiktheater. Alles in allem stellt die Webseite Minnesang.com eine Plattform für all jene Künstler dar, die als eine Art Bindeglied zwischen der historisch informierten Aufführungspraxis und der Histotainmentmusik begriffen werden können. Fast alle haben einen passenden akademischen Hintergrund und vermitteln direkt oder indirekt den Anspruch eines in ihre Performances einfließenden Bildungsauftrags. So scheinen bei dieser an den Rand des Histotainmentdiskurses zu verortenden und anscheinend gut vernetzten Gemeinschaft weder ein kommerzielles Interesse noch die historische Rekonstruktion mittelalterlicher Musik im Vordergrund zu stehen, sondern vielmehr das spielmännische und kreative Schaffen sowie die individuelle künstlerische Authentizität als Motivation zu dienen, welche schließlich durch die regelmäßige Veranstaltung von Minnesängerwettstreits gemessen werden.

⁶⁶⁹So gehörte bspw. *Herold Sen Pusterpalk von Colnrade* ursprünglich Formationen wie *In Extremo* oder *Kurtzweyl* an, wirkt heute jedoch bei den *Traumtänzern* mit. Weiterhin entstand aus einem Elektro-Crossover-Musikprojekt der Band *Corvus Corax* die heute eigenständige Band *Tanzwut*, indem sich das ehemalige *Corax*-Mitglied *Teufel* von der Band absplattete.

⁶⁷⁰Vgl. <http://www.minnesang.com/Walther-CD.html#himmlisch> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁷¹Vgl. <http://www.jochen-faulhammer.de/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁷²Vgl. <https://ensemble-violetta.jimdo.com/ensemble-violetta/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁷³Vgl. <http://www.musiktheater-dingo.de/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

Im persönlichen Gespräch beschrieb Hans Hegner, selbst ein Künstler der Minnesang.com-Plattform, der sich vornehmlich an ein bildungsbürgerliches Publikum richtet, welches an einer Alteritätserfahrung interessiert ist und als Bänkelsänger damit eher in die Peripherie des Histotainmentdiskurses abrutscht, die Motivation und den Zweck seines Schaffens mit den Begriffen der „emotionalen Authentizität“, der „Individualität“ und des „persönlichen Ausdrucks“.⁶⁷⁴ In seinem Schaffen spiegelt sich das Interesse sowohl an einer historischen Vermittlung als auch an einer individuellen Innovations- und Schaffenskraft.

Auch das „Palästinalied-Projekt“ von Langens ist eine Gemeinschaftsproduktion verschiedener Bands, bei der jede Strophe wie auch instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele von einer anderen Band performt werden. Die Künstler und Ensembles erscheinen hier jedoch etwas heterogener, ihre Selbstpräsentation zeugt von Prägungen verschiedener Archive und sind somit nicht auf den gemeinsamen Nenner des Spielmannstums zurückzuführen, wie es eher noch für die Akteure der Plattform Minnesang.com festzuhalten war. Neben bereits oben genannten Akteuren wie dem *Musiktheater Dingo*, *Van Langen* selbst, *Poeta Magica* und *Corvus Corax*, die hier eine aktuelle und für ihren derzeitigen Stil – einem Mix aus brachialem Punk Rock und ausgelassenem Spielmannstum – passendere Interpretation einer Strophe des Liedes anbieten, findet sich auch eine Reihe nichtdeutscher Bands. Diese fallen somit zwar durch das Raster der hier vorliegenden Corpusanalyse, als Teil des vorliegenden Materials sollen sie jedoch trotzdem eine kurze Mitbetrachtung erhalten. Am Spielmannstum orientieren sich hierbei die Ensembles *Saltarello*, *Furunkulus Bladilo*, *A la via* und *Die Streuner*, die sich allesamt in Gewandung und mit historisierendem Instrumentarium präsentieren.⁶⁷⁵ Hier scheint in der Regel der Spaß und das Feiern im Vordergrund zu stehen, lediglich *A la via* insistieren auf ihrer Webseite, sie hätten sich „der lebendigen Darstellung der Musik des Mittelalters verschrieben“ und seien eine Gruppe von „Schauspielern, die versuchen, sich in die Lebensweise und die Gedankenwelt des Mittelalters einzufühlen“.⁶⁷⁶ Anzumerken ist, dass auch hier das Mittelalter nur gespielt wird, wie es schon dem Wort Schauspieler inhärent ist, die Musiker übernehmen letztlich ebenso wie die anderen Ensembles, die das Spielmannstum „leben“, eine Rolle, um ein Mittelalterkonstrukt nach ihren Vorstellungen aufzubauen. Einige andere En-

⁶⁷⁴Siehe Interview mit Hans Hegner im Anhang unter Punkt 7, Frage 8.

⁶⁷⁵Vgl. <http://www.saltarello.de/>; <http://www.furunkulus.eu/>; <http://www.alavia.de/>; <http://www.streuner.de/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁷⁶Vgl. <http://www.alavia.de/> (Reiter: Über uns) [letzter Zugriff: 06.11.2017].

sembles haben sich mehr der romantischen oder sogar düsteren Seite der Mittelaltermusik verschrieben, wie die *Medieval Babes*, die zwar von sich sagen, sie begründeten „lyrics from mediaeval and romantic texts and setting them to original scores using mediaeval and folk instruments“, dabei jedoch nicht in Gewandung auftreten, sondern sich eher mystisch-phantastisch verklärt präsentieren.⁶⁷⁷ *Engelsstaub* lassen sich bei ihrer Interpretation von der Dark Music inspirieren und zeigen sich klassisch in Schwarz und Weiß mit einem Hang zum Goth, auch visuell gekennzeichnet durch schwarze Rosen.⁶⁷⁸ *Galahad* weisen hingegen schon eher in den rockigen Bereich, ebenso wie *Shadowland* und die Dark-Wave- und Punk-Rock-Band *Finisterra*, die als Rock-Crossover aus der Gruppe *Saltarello* entstand, zeigen selbst aber auch Einflüsse aus dem Irish-celtic-Archiv wie aus der klassischen Musik auf.⁶⁷⁹ Auch *Faun* zeigt sich vor allem durch das Archiv des Folk geprägt, wenngleich hier die romantisch verklärte Naturverbundenheit eher in Richtung Pagan Folk weist.⁶⁸⁰ *Mothwing* ist ein Musikprojekt, das neben Mittelalterlichen Einflüssen die Klangpalette ausweitet „von den klassischen Instrumenten hin bis zu Synthesizern und Rockdrums. Ethnische Klangerzeuger werden ebenfalls eingesetzt.“⁶⁸¹ *Tanzwut*, als Crossoverprojekt aus *Corvus Corax* hervorgegangen, haben sich gänzlich dem Mittelalter-Elektro-Crossover verschrieben und zeigen sich stark durch das Archiv der schwarzen Szene geprägt.⁶⁸² So dominiert neben Dudelsäcken in Verbindungen mit Synthesizerklängen auf visueller Ebene ihre Aufmachung in schwarzem Leder, Metall und mit markanten Frisuren das Bild. Es fällt hier nun wiederum die Vernetzung der Bands untereinander ins Auge; dass Gruppen wie *Tanzwut* oder *Finisterra* aus ehemaligen Crossoverprojekten als eigenständige Formationen hervorgehen, scheint ebenso wenig selten zu sein, wie dass sich eigenständige Künstler für einzelne Projekte oder auch langfristig mehreren Formationen anschließen. So ist die Sängerin und Instrumentalistin *Mandragora*, die mit ihrer deutsch-türkischen Abstammung ethnisch-orientalische Einflüsse in ihre Musik überträgt, für das „Palästinalied“-Projekt mit dem nicht mehr existenten Ensemble *D'Arcadia* tätig geworden, heute jedoch neben eigenständigen Produktionen beständiges Mitglied bei *Van Langen* und *Des Teufels Lockvögel*, was die Tendenz zur World Music in diesen

⁶⁷⁷Vgl. <http://www.mediaevalbaebes.com/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁷⁸Vgl. <http://wp.engelsstaub.de/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁷⁹ Vgl. http://www.galahad.de/gala_wp/; [https://en.wikipedia.org/wiki/Shadowland_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shadowland_(band)); <http://www.spirit-of-metal.com/groupe-groupe-Finisterra-l-de.html>, [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁸⁰Vgl. http://www.faune.de/faun/pages/start_de.html [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁸¹Vgl. http://mothwing.de/page_menu/menu.htm [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁸²Vgl. <http://www.tanzwut.com/> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

Formationen erklärt.⁶⁸³ Die Mitwirkung des heute nicht mehr existenten Ensembles für *Alte Musik* an dem Projekt, welches aus dem Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis stammt, macht das Ausmaß der Heterogenität aller beteiligten Bands deutlich, die nicht nur von unterschiedlichen Archiven geprägt sind oder in verschiedenen Ländern wirken, sondern sogar eine diskursübergreifende Vernetzung aufweisen.

Die Präsentation der Akteure des Diskurses der historisch informierten Aufführungspraxis unterscheidet sich demgegenüber in der Regel von der der Bands der Histotainmentmusik. Die Webseiten, sofern vorhanden, gestalten sich alle sehr ähnlich: Sie sind dezent und puristisch gehalten (*Sequentia*),⁶⁸⁴ mitunter durch stimmungsvolle Bilder der Band mit historischen Instrumenten bestückt (*Estampie*, *Freiburger Spiellyt*, *Per Sonat*, *I Ciarlatani*),⁶⁸⁵ durch klassische oder historisch-romantische Gewandung (*Capella Antiqua Bambergensis*)⁶⁸⁶ ergänzt. Die Webseiten weisen meist viel Text, Quellenangaben und Projektverlinkungen auf, aufgelockert durch Abbildungen alter Illustrationen. Insgesamt wirken diese sehr elaboriert, vor allem im Vergleich zu den teilweise doch „altbacken“ animierten und unübersichtlich bunten Webseiten der Histotainmentbands.

Zu den Bindegliedbands *Studio der frühen Musik* und *Bäregässlin* finden sich keine Webpräsentationen mehr, jedoch wurden sie an früherer Stelle in dieser Arbeit hinreichend präsentiert.⁶⁸⁷

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass das Archiv des Spielmannstums das größte Cluster innerhalb des vorliegenden Materials ausmacht, was durch die Begründung des Corpus auf einem in Text und Notation aus dem Mittelalter überlieferten Liedes sicher naheliegend ist. Innerhalb dieses Clusters gibt es jedoch verschiedene tendenzielle Ausprägungen, je nachdem, ob grober Spaß, Alkohol und Feiern oder ein ernsthafterer Zweck, wie die geschichtliche Vermittlung, oder der Erhalt des kulturellen Erbes Minnesängerkwettstreit im Vordergrund der Bandmotivation steht. Es wurde zudem deutlich, dass die Bandakteure der jeweiligen Cluster und der jeweiligen Diskurse untereinander

⁶⁸³Vgl. <http://www.mandrigo.de/cds.htm> [letzter Zugriff: 06.11.2017].

⁶⁸⁴Vgl. <http://www.sequentia.org/> [letzter Zugriff: 06.04.2021].

⁶⁸⁵Vgl. <http://estampie.de/>, <https://www.freiburger-spielleyt.de/>, <https://per-sonat.de/>, <http://www.iciarlatani.de/start.html> [letzter Zugriff: 06.04.2021].

⁶⁸⁶Vgl. <https://www.capella-antiqua.de/> [letzter Zugriff: 06.04.2021].

⁶⁸⁷Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Studio_der_fr%C3%Bchen_Musik, <https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%A4reng%C3%A4sslin> [letzter Zugriff: 06.04.2021].

oft stark vernetzt sind, durch partnerschaftliche Performances, kommunikativen Austausch sowie auch durch das Überwechseln bzw. Abspalten von Mitgliedern in andere oder neu gegründete Formationen. Jedoch ist diese Vernetzung nicht immer von gegenseitiger Unterstützung, sondern durchaus auch von einem Wettbewerbsdenken geprägt. Nichtsdestotrotz offenbarte die Betrachtung der Bandakteure eine Vernetzung im diskursiven System, welches durch einen gemeinsamen Katalog an Motivationen und Werten die Vergemeinschaftung bestärkt und zur Konstruktion einer eigenen, scheinbar in sich geschlossenen Welt – dem Histotainmentdiskurs und der dazugehörigen Szenen – beiträgt.

4.2 Analyse

In der nun folgenden Corpusanalyse aller in Frage kommenden Interpretationen des „Palästinalieds“ soll als Erstes die Genealogie des Liedes von den wissenschaftlichen Editionen über die Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis und den populärwissenschaftlichen Editionen bis in den Histotainmentdiskurs nachgezeichnet werden. Dabei wird eine Begrenzung auf einschlägige und für die Bands mutmaßlich relevanten Editionen vorgenommen. Anschließend werden die textlichen und musikalischen Analyseparameter erläutert, nach denen die Bearbeitungen im Folgenden nacheinander, clusterweise untersucht werden. Das Analysematerial findet sich in der Materialsammlung Kapitel 7. Die einzelnen Analyseergebnisse werden abschließend zusammengeführt und vergleichend betrachtet, wobei versucht wird, Ergebnisse und Tendenzen für den Histotainmentdiskurs zu formulieren.

4.2.1 Genealogie des „Palästinalieds“

Bevor die einzelnen Analyseparameter erläutert und die Ergebnisse zu den einzelnen Clustern ausgeführt werden, sind zunächst einige Bemerkungen zu der Genese des „Palästinalieds“ anzubringen. Hierbei wird dessen Tradierung von einschlägigen Editionen über die Rekonstruktionen der historisch informierten Aufführungspraxis bis in den Histotainmentdiskurs hinein und innerhalb von diesem beleuchtet. Da in dieser Arbeit die Interpretationen der Histotainmentmusik von besonderem Interesse sind, wird der Fokus auf eben diese gerichtet. In diesem Zusammenhang müssen ebenfalls die Kriterien für eine Einschlägigkeit derjenigen Editionen und Interpretationen geklärt werden, welche für die Akteure der Histotainmentmusik von größerer Popularität waren und diese in ihrer Interpretation somit beeinflussten.

Als Erstes ist hierbei eine zeitliche Eingrenzung vorzunehmen: Die frühesten Bands der Histotainmentmusik des vorliegenden Corpus stammen im Westen Deutschlands aus den 1970er Jahren (beispielsweise *Ougenweide* 1970, *Elster Silberflug* 1971) und weisen noch stark in eine folkloristische Richtung. Mit Aufkommen der ersten Mittelaltermärkte entstehen hier Ende der 1970er und in den 1980er bis in die 1990er Jahre vor allem Spielleute und Marktbands (1977 *Kurtzweyl*, 1983 *Des Geyers schwarzer Haufen*, 1992 *Poeta Magica*). Im Osten Deutschlands verorten sich die sich gründenden Bands eher als Straßenmusikanten und Bands des Untergrunds (1981 *Spilwut*, 1989 *Corvus Corax*, 1995 *In Extremo*), mit ihren Wurzeln im Punk Rock erhalten die hier aufkommenden Mittelaltermärkte und ihre Bands eher ein Outlaw-Image. Erste Crossoverprojekte und Bandgründungen im Elektro-Bereich kommen in den 1990er Jahren auf (1991 *Qntal*), die jüngeren Bands seit den 2000er Jahren scheinen nun in ihrer Beeinflussung durch die verschiedenen Archive freier zu sein (2000 *Saltatio Mortis*, 2006 *Annwn*).

Demgegenüber sind viele Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis bereits schon früher tätig geworden (*Studio der frühen Musik*: 1960–1980; *Bärengässlin* 1975–1985; *Sequentia*: seit 1977). Es ist wahrscheinlich, dass die ersten Bandakteure des Histotainmentdiskurses für ihre Interpretation des „Palästinalieds“ neben einigen Editionen auf die musikpraktischeren klanglichen Vorlagen ihrer wissenschaftlichen Kollegen zurückgriffen. Zum einen sicherlich auf jene, die zeitlich recht nahe lagen und somit gerade greifbar waren, zum anderen auf solche, die auf Grund ihrer Eingängigkeit (vielfältige Instrumentierung, klare Strukturierung, taktierender Rhythmus) eine gewisse Popularität erreichten und somit auch für die Akteure der Histotainmentmusik noch präsent waren. Als solche Bindegliedensembles sind *Bärengässlin* und das *Studio der frühen Musik* einzuschätzen – *Sequentia*, wenngleich auch heute noch aktiv, dürfte hierbei jedoch wenig Einfluss auf die Histotainmentmusik ausüben, da ihre Interpretation des „Palästinalieds“ sehr puristisch und vor allem freirhythmisch und somit weniger eingängig und schwerer nachzuspielen ist. Dass heute noch Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis einen nennenswerten Einfluss auf die Akteure der Histotainmentmusik ausüben, ist immer weniger zu erwarten, da im Diskurs nun bereits aufgearbeitetes Material – durch Webseiten, Bands, aber auch populärwissenschaftliche Editionen bereitgestellt – kursiert. Somit können unerfahrene Bands auf ein reiches Spektrum an klanglichem Material der „Marktklassiker“ zurückgreifen, versiertere Bands hingegen werden sich vermutlich in eigener Recherchearbeit unbekanntem Material oder Eigenkompositionen zuwenden.

Es ist anzunehmen, dass so populäre und damit präsente Bands der Histotainmentmusik, wie *In Extremo*, *Corvus Corax*, *Saltatio Mortis*, aber auch schon *Ougenweide* und

Spilwut, eine große prägende Kraft innerhalb des Diskurses und für die Bearbeitungen nachfolgender Bands besitzen. Für das „Palästinalied“ sind hierbei vor allem *Ougenweide* und *In Extremo* hervorzuheben. Zudem ist jedoch auch mit Interpretationen nach online publizierten und in Zeitschriften bereitgestellten Textvorlagen zu rechnen. Einschlägige Webseiten, die das „Palästinalied“ textlich aufbereiten (jedoch keine Melodie angeben), sind unter anderem www.spiellet.de und www.mittelaltermusik.de, für die eine Aktivität mit Einsetzen des „Mittelalterbooms“ auch im Internet wohl erst ab Ende der 1990er Jahre angesetzt werden kann.⁶⁸⁸ Es lässt sich aus heutiger Sicht jedoch lediglich festhalten, dass die letzte Aktualisierung dieser textlichen Verlinkung 2008 bzw. 2009 stattgefunden hat – so oder so kommen diese Vorlagen vermutlich eher für die jüngeren Bands, hinsichtlich des Corpus lediglich für die Interpretation Manuel Morgenthals in Frage. Außerdem findet sich in der „Sonic Seducer Sonderedition Mittelaltermusik 01/08“ eine anfängertaugliche Aufbereitung des Textes und seiner Übersetzung und der Melodie des Liedes einschließlich der Angabe von Gitarrenakkorden – bereitgestellt von Markus van Langen und Lothar Jahn.⁶⁸⁹ Ebenso gibt Minnesang.com die Textvariante (mit lateinischen Einschüben) und Übersetzung wieder, die die *Himmlichen Heerscharen* für ihre Interpretation des „Palästinalieds“ auf dem Walther-von-der-Vogelweide-Album verwenden.⁶⁹⁰ Zwar steht auch hier Lothar Jahn hinter der Webseite, gab jedoch auf Nachfrage an, dass die Texte für Minnesang.com in aller Regel von Hans Hegner bereitgestellt worden seien. Im persönlichen Interview verwies Hegener vor allem auf die zweisprachige Edition Wapnewskis, was jedoch am vorliegenden Text genauer zu überprüfen bleibt. Hierzu bleibt schließlich noch anzumerken, dass diese populären Editionen in ihrer Text- und gegebenenfalls Melodieedition gleichermaßen auch von den frühen Bandikonen des Histotainmentdiskurses beeinflusst worden sein könnten, ebenso wie diese weiterhin auch jüngere Nachfolgerbands prägen dürften.

Neben dem im Diskurs vorliegenden Klang- und Textmaterial ist aber dennoch auch mit Einflussnahme einiger einschlägiger Editionen zu rechnen. Es ist anzunehmen, dass vor allem Editionen von den 1960er bis in die 1990er Jahre als Vorlage für die Bearbeitungen dienten. Frühere Editionen werden wohl eher indirekt über die klanglichen Rekonstruktionen der historisch informierten Aufführungspraxis ihren Weg in den

⁶⁸⁸ Vgl. <http://www.spiellet.de/texte/palaestina.txt>, <http://www.mittelaltermusik.de/palaestinalied.html> [letzter Zugriff: 16.11.2017.]

⁶⁸⁹ Vgl. Sonic Seducer Sonderedition Mittelaltermusik 01/08 kom4 Medie e. K. S.50 f.

⁶⁹⁰ Vgl. <http://www.minnesang.com/Saenger/walther-texte.html> [letzter Zugriff: 03.01.2018]. Text der CD: Walther von der Vogelweide. Saget mir ieman: waz ist Minne? Verlag der Spielleute 2007.

Histotainmentdiskurs gefunden haben, da diese wohl leichter zu handhaben waren. Für die frühen Bandakteure der Histotainmentmusik ist noch mit einer umfangreicheren Arbeit mit Editionen zu rechnen, da es neben einigen eingängigeren Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis noch kaum bis keine populären Interpretationen aus dem eigenen Diskurs oder gar eine massenhafte Bereitstellung des Materials im Histotainmentdiskurs gab. Mit zunehmender Etablierung der Histotainmentmusik ist aber anzunehmen, dass eine Beeinflussung der Interpretationen so omnipräsent werdender Marktklassiker, wie des „Palästinalieds“, durch Editionen stark zurückgeht, da nun mehr und mehr klangliches, musikpraktischeres und eingängigeres Material im Diskurs für die jüngeren Bands vorliegt.

Es ist zu vermuten, dass eine Edition für häufig noch amateurhafte Musiker und ihre wenig ernsthafte Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik weniger abschreckend gewirkt hat, wenn diese folgende Kriterien erfüllt:

- Sie sollte eher zweisprachig angelegt sein, somit also eine Übersetzung des mittelalterlichen Textes bieten.
- Sie sollte am besten nur eine Textvariante und keine Parallelabdrucke der verschiedenen handschriftlichen Versionen bieten.
- Der dargebotene Liedtext sollte möglichst nicht mit vielen Kommentaren unterbrochen werden, wenn überhaupt, sollten sich diese der Übersichtlichkeit halber am Liedende oder am Ende der Edition befinden. Der Übersichtlichkeit ist hierbei sicher auch das Vorhandensein eines Inhaltsverzeichnisses dienlich.
- Insgesamt ist eher mit einem Gebrauch von handlicheren Formaten, wie Taschenbuchausgaben, zu rechnen. (ATB- und Reclam-Ausgaben dürften mit am leichtesten zugänglich gewesen sein.)
- Ob eine Melodie mitverzeichnet wird, ist hierbei sicher von Vorteil, aber eher zweitrangig, da diese auch von Aufnahmen oder aus anderen Editionen beschafft werden konnte.

Welche Bands von welchen Gruppen, Editionen oder anderweitigen Vorlagen beeinflusst worden sein könnten, muss anhand der Strophenauswahl und -reihung sowie der Textvarianzen und Mouvements in der folgenden Analyse ermittelt werden. Vorab soll jedoch mit Tabelle 5 eine Übersicht der in Frage kommenden einschlägigen wissen-

schaftlichen und populären Editionen im Vergleich zu den Erscheinungsjahren der „Palästinalied“-Interpretationen der Bindegliedbands und der das Corpus bildenden Bands mit jeweils der Beispielband pro Cluster aufgelistet werden:⁶⁹¹

Bäregässlin und das *Studio für frühe Musik* geben hierbei direkt die Editionen, die sie für ihre Bearbeitungen benutzt haben, im beiliegenden Booklet an. Für die übrigen Interpretationen des „Palästinalieds“ lassen sich einige Editionen allein durch ihr Erscheinungsdatum ausschließen, was in der Tabelle durch eine farbliche Markierung angezeigt wird. Für *Sequentia* ist auf Grund ihrer eigenen forschenden Tätigkeit zu vermuten, dass sie sich nicht zwingend auf eine der unkomplizierteren Editionen stützen, zudem ist zu vermuten, dass das „Palästinalied“ bereits schon früher einmal interpretiert wurde – die Gruppe besteht immerhin seit 1977 – und lediglich erst mit Treitlers Buchausgabe ihre Veröffentlichung auf einem Tonträger fand. Hinsichtlich der Tradierung des Liedes im Histotainmentdiskurs ist für *Sequentia* auf Grund ihrer freirhythmischen Bearbeitung des Liedes mit kaum einer Beeinflussung zu rechnen, weshalb ihre Interpretation somit aus dieser generischen Betrachtung für die Bands des Histotainmentdiskurses herausgelassen werden kann. Die Corpusanalyse könnte jedoch zeigen, ob eine der hier aufgenommenen Editionen trotzdem als Vorlage in Frage käme.

Schließlich wurden die Bands, sofern möglich, persönlich nach ihren Quellen gefragt⁶⁹², woraufhin *Ougenweide* auf die Kenntnis vom Vortrag Max Egmonds (unter anderem Bass bei *Studio der frühen Musik*) verwiesen, diesen jedoch auf Grund der Getragenheit seiner Version für sich als Vorlage ausschlossen. Da die Version des *Studios der frühen Musik* recht lebhaft wirkt, ist es fraglich, ob diese Version gemeint war und sie damit nicht doch als Vorlage für die Interpretation *Ougenweides* in Frage käme, was in der folgenden Untersuchung zu prüfen ist. Im Übrigen wurde *Ougenweide* nach eigener Aussage viel Material von befreundeten Germanisten zugeschickt, sie wurden zudem fündig in Antiquariaten und hoben besonders die Editionen der Altgermanisten um die Jahrhundertwende sowie die Reclam-Hefte hervor. Stefan Wulff gab im Onlinefragebogen zusätzlich neben der Möglichkeit von Handschriften und Editionen allgemein als Quelle das Deutsche Volkslied Archiv Freiburg, den Preußischen Kulturbesitz Berlin sowie die DDR-Fachliteratur aus dem Verlag Volk und Wissen an. Hiernach bleibt eine Überprüfung der oben eingegrenzten Editionen als Vorlage plausibel, auf Grund der Unkonkretheit von *Ougenweides* Ausführung jedoch auch notwendig.

⁶⁹¹Ohne freilich einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können. Genaue bibliographische Angaben zu den einzelnen Editionen und CD- bzw. LP-Alben siehe in der Bibliographie.

⁶⁹² Die persönlich geführten Interviews finden sich in paraphrasierter Form im Materialanhang in Kapitel 7.1.

Tabelle 5: Übersicht zur Genealogie der „Palästinalied“-Interpretationen. *Sequentia* steht für sich, da das Erscheinungsdatum der Interpretation vermutlich früher wahr, als die Publikation zusammen mit dem Buch, es jedoch keine Tonträger dazu gibt.

<u>Editionen</u>		<u>Bindegliedbands</u>	<u>Bands des Corpus</u>
1960 ATB – Maurer (einsprachig, Melodie von Husmann 1953) 1960 Gennrich (mit Melodie, einsprachig) 1962 Fischer Taschenbuch – Wapnewski (zweisprachig)	Direkter Einfluss -> (laut Editionsangabe im Booklet) Direkter Einfluss -> (laut Editionsangabe im Booklet)	1966 <i>Studio der frühen Musik</i> „Minnesänger und Spielleute“ 1980 <i>Bäregässlin</i> „Walther von der Vogelweide“	
1963 Jammers (nur Melodie, erste Strophe, einsprachig)			
1965 Studienausgabe – Kuhn (einsprachig) 1972 UTB – Maurer (zweisprachig, Melodie von Husmann) 1979 Carmina Burana – Korth (Melodie und erste Strophe des PL sowie Text „Alte Clamat Epicurus“, zweisprachig)			1974 <i>Ougenweide</i> „Alldieweil ich mag“
1994 Reclam – Schweikle (zweisprachig)			
			1995 <i>Qntal</i> „Qntal II“ 1996

4.2 Analyse

1997 ATB – Ranawake (einsprachig, Melodie von Brunner)			<i>Poeta Magica</i> „In taberna ... mori“
			1998 <i>In Extremo</i> „Weckt die Toten“
2007 Minnesang.com (zweisprachig)			2007 <i>Annwn</i> „orbis alia“
2008 Sonic Seducer 01/08 (zweispr., Melodie und Akkorde von van Langen)			
Spielleut.de (einspra- chig)			
2009 Mittelaltermusik.de (zweisprachig)			
			2010 <i>Manuel Morgenthal</i> „Musica Mediaevalis“
			2007 <i>Sequentia</i> In: Treitler, Leo: With voice and pen. Com- ing to know medieval song and how it was made.

Qntal heben im persönlichen Gespräch neben Editionen als Materialvorlage im Allgemeinen vor allem die Reclam-Ausgaben für Walther heraus, wobei sie insbesondere für den Notentext herausstreichen, dass sie dabei nicht „sklavisch“ an der Vorlage hängen. Syrah gibt zusätzlich Korths Edition der Carmina Burana als Anhaltspunkt an, da diese die Melodien mit ediert. Michael Popp verweist schließlich noch auf die Kenntnis

der dreitaktigen Version Gennrichs sowie auf die einer freirhythmischen Version – für diese wäre die Interpretation *Sequentias* sehr naheliegend. All diese Angaben scheinen sich jedoch vor allem auf die Melodie des „Palästinalieds“ zu beziehen, weshalb die Frage nach einer Textvorlage mit der folgenden Untersuchung noch zu klären bleibt.

Dr. Pymonte gab im Gespräch für *In Extremo* zwar die Benutzung einer Edition für Text und Melodie an, ohne dies jedoch zu konkretisieren. Von größerer Relevanz schien ihm in diesem Moment hingegen der Verweis auf die Überprüfung der Digitalisate zu sein, um eine Urheberrechtsverletzung auszuschließen, indem fremde Bearbeitungen als mittelalterliche Originale behandelt werden – wie es beispielsweise mit Roman Streisands „Traubentritt“ und „Bärentanz“ der Fall ist. Auch hier zeigen sich wieder die gesteigerte Professionalität, aber auch das Interesse einer ökonomischen Absicherung der Band, mit der sie aus den durchaus präsenten neumündlichen Tradierungstendenzen der diskursiven Gemeinschaft der Histotainmentmusik hinaustreten.

Insgesamt wird jedoch deutlich, dass den Bands eine Vielzahl an editorischen und auch klanglichen Materialien vorliegt – den späteren Bands sogar noch eher als den früheren. Konkrete Angaben zur Benutzung einer einzigen Edition oder Interpretation wurden nicht gemacht und konnten vielleicht auch nicht mehr getätigt werden. Es ist vielmehr anzunehmen, dass sie sich bei ihren Bearbeitungen durch mehrere Vorlagen beeinflussen ließen. Ob es hierbei jedoch Tendenzen zu zumindest einer editorischen Strömung gibt, muss im Folgenden an konkreten und markanten Textstellen untersucht werden.

4.2.2 Analyseparameter

Im Folgenden sollen die „Palästinalied“-Versionen der einschlägigen ausgewählten wissenschaftlichen und populären Editionen die Interpretationen der ausgewählten Bands je Cluster und der Bindegliedbands nach einzelnen Parametern genauer untersucht werden. Es wurden hierbei Analyseparameter gewählt, die es ermöglichen sollen, die Charakteristika einer jeden Interpretation, aber auch die gemeinsamen Tendenzen, Entwicklungen und gegenseitigen Beeinflussungen sichtbar zu machen. Dabei soll die textliche Fassung der Handschrift Z unter Hinzunahme der 13. Strophe aus Handschrift F sowie die Melodienotation der Handschrift Z als mittelalterliches Überlieferungszeugnis zitiert und zum Vergleich herangezogen werden. Freilich können hiermit hinsichtlich der vielfältigen handschriftlichen Textfassungen, die überliefert sind, nicht alle Textvarianzen und Mouvements berücksichtigt werden. Doch kann mit Handschrift Z, die als einziges Zeugnis alle Strophen überliefert (bis auf Strophe 13) zumindest eine objektive Größe hinsichtlich Strophenauswahl und Reihung festgelegt werden, an der sich die ausgewählten Interpretationen und Editionen messen lassen.

Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Untersuchung nach den einzelnen Clustern zusammengefasst werden – die erhobenen Daten finden sich in der Materialsammlung. Vorab werden die einzelnen Parameter vorgestellt und hinsichtlich ihrer Relevanz reflektiert. Diese sind grundsätzlich in musikalische und textliche Parameter unterteilbar. Da die Clusterbildung jedoch vor allem auf prägnanten musikalisch-stilistischen Merkmale fußt, ist hierbei anzumerken, dass die jeweils ausgewählte Interpretation für die textlichen Parameter nicht als repräsentativ für das gesamte Cluster gelten kann. Die textlichen Charakteristika dürften weitgehend unabhängig von der stilistischen Umsetzung sein, auf die sich die Clusterbildung gründet. Somit soll so weit als möglich für die textlichen Parameter zumindest ein Ausblick auch auf die anderen Interpretationen des jeweiligen Clusters gegeben werden.

Textliche Parameter

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide wurde, wie bereits in Kapitel 3.1 ausführlich dargelegt, in mehreren handschriftlichen Fassungen überliefert. Keine der Handschriften überliefert alle existierenden Strophen, bis auf Handschrift Z, die lediglich die als Kontrafaktur geltende Strophe ausspart, welche mit Handschrift F überliefert wird. Ebenso verhält es sich mit den meisten der hier relevanten Editionen, die sich in der Regel an einer „Leithandschrift“ orientieren und eine bestimmte Fassung des Liedes wiedergeben. Es ist somit von großem Interesse, ob sich auch die Interpretationen des vorliegenden Corpus an einer bestimmten Edition und damit an einer bestimmten handschriftlichen Fassung orientieren, ob sich Tendenzen bei der Strophenauswahl und ihrer Reihung aufzeigen lassen und welche Strophen vielleicht grundsätzlich ausgelassen werden. Festzuhalten ist hierbei, dass keine der Interpretationen alle Strophen versammelt. Ausgelassen werden aus der Analyse all diejenigen Interpretationen, die rein instrumental gestaltet sind oder nur den lateinischen Parodietext „alte clamat epicurus“ bzw. eine eigene Textversion verwenden. Als Vergleichsgröße soll Handschrift Z, unter dem Zusatz der Strophe von Handschrift F, dienen. Die Strophenbezeichnung folgt jedoch nach der Lachmann'schen Zählung, da diese als am gebräuchlichsten anzusehen ist. Als Textgrundlage dient hierfür die Edition Thomas Beins, die alle handschriftlichen Überlieferungszeugen des „Palästinalieds“ abdruckt und ebenfalls die Lachmann'sche Strophenzählung mit verzeichnet. Für die Editionen und für die populärwissenschaftlichen Editionen (Letztere sind hier blau gekennzeichnet) gestaltet sich die Strophenauswahl und -reihung wie folgt:

Tabelle 6: Übersicht zur Strophenauswahl und -reihung der Editionen des „Palästinalieds“ im Vergleich zur Handschrift Z

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138, 1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139, 1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Schweikle*	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
ATB – Ranawake**	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
Minnesang.com	1	2	7	3	4	–	–	–	–	–	5	–	6	(7)
Sonic Seducer***	1	2	9	10	3	4	5	6	7	11	8	12	13	(13)
Spielleut.de	1	2	12	3	4	5	6	7	8	10	9	11	13	(13)
Mittelaltermusik.de	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)

Legende

* Schweikle versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

** Ranawake versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

*** Die „Sonic Seducer“ führt neun Strophen auf, die letzten vier sind dann als Zusatzstrophe gekennzeichnet.

Hierbei fällt auf, dass zwei der populärwissenschaftlichen Editionen alle 13 dem „Palästinalied“ zugeordneten Strophen versammeln – einschließlich der Strophe aus Handschrift F; allerdings nicht, wie es neuere Editionen wie die Thomas Beins es handhaben, indem sie alle handschriftlichen Fassungen „unverändert“ abdrucken, sondern indem sie aus allen überlieferten Strophen durch eine neue Anordnung eine eigene Fassung kreieren.

Welchen handschriftlichen Fassungen die einzelnen Editionen – und damit dann gegebenenfalls auch die Interpretationen – folgen, kann mit dem nächsten Parameter genauer gezeigt werden.

Textvarianzen/Mouvance

Um die gegenseitige Beeinflussung noch besser nachvollziehen zu können, müssen nun die Textvarianten jeder Edition bzw. Interpretation betrachtet und verglichen werden. Es ist damit zu rechnen, dass die Interpretationen zwar einer der hier vorliegenden Editionen folgen, dabei aber nochmals eine Strophenauswahl treffen. Trotzdem sich diese nicht mit der Auswahl der Edition deckt, kann es also dennoch sein, dass eine Beeinflussung vorliegt, was anhand der jeweiligen textlichen Variante nachvollzogen werden kann. Zudem kann mit einer solchen Analyse aufgedeckt werden, ob mehr als eine Edition oder sogar eine andere hier vorliegende Interpretation als Vorlage diene. Hierbei wird es aus Gründen der Übersichtlichkeit notwendig, diese Analyse auf einige markante Textstellen zu beschränken. Dabei kommen nur Textstellen der Strophen in Frage, die bei möglichst vielen der Bearbeitungen zu finden sind, um am Ende einen hohen Vergleichswert zu erzielen. Ferner wurden solche Verse herausgefiltert, zu denen es markant voneinander abweichende Variantenbildungen gibt. Die am häufigsten verwendeten Strophen sind L14,38, L15,6, L15,13 und L16,29. Da es in L15,6 jedoch bei den verschiedenen Bearbeitungen und Editionen keine markanten Abweichungen voneinander gibt, wird diese Strophe hier somit ausgelassen. Jeweils eine Übersicht dieser Textstellen der Editionen und der Interpretationen findet sich in der Materialsammlung in Kapitel 7.8. Vorab sollen die Ergebnisse dieser Untersuchung vor allem hinsichtlich der Besonderheiten und Erkenntnisse für die Editionen zusammengefasst werden.

Die Textstellenanalyse zeigt deutlich, dass die Editionen Maurers und die Gennrichs/Kuhns/Wapnewskis verschiedenen Strömungen folgen – der Lachmann-Konkurrenz und der Lachmann'schen Tradition. Dies lässt sich an folgenden recht prägnanten Unterscheidungen festmachen, in denen sich Wapnewski und Kuhn gleichen, jedoch von Maurer unterscheiden:

<u>Maurer</u>	<u>Gennrich/Wapnewski/Kuhn</u>
Str. L14,38, V. 1: Nu alrest	vs. Allerêrst
Str. L15,13, V. 3: Do liez er sich herre verkoufen	vs. Sît liez er sich hie verkoufen
Str. L16,29, V. 3: got sol uns ze rehte bescheiden	vs. Got müez ez ze rehte scheiden

Jammers schlägt hierbei zwar eher in die Richtung Maurers aus, indem auch hier Strophe L14,38 mit „**Nu** alrest“ beginnt, weicht an anderer Stelle jedoch von dessen Edition ab. Jammers liefert zwar nur die erste Strophe des Liedes, bietet aber bereits im dritten Vers eine eigene Version: „**Hie** das lant und ouch die erde“. Korths Edition fällt noch deutlicher aus dem Rahmen, da hier nur die eine in den Carmina Burana überlieferte

Strophe wiedergegeben wird. Schweikle hebt sich nun von den beiden erstgenannten Strömungen ab, was besonders an folgenden Textstellen deutlich wird:

Schweikle

Maurer und
Gennrich/Wapnewski/Kuhn

Str. L14,38, V. 5: **Ez** ist geschehen, vs. **Mirst** geschehen des ich ie bat
des ich ie bat

Str. L15,13, V. 7: wê dir, heiden, vs. We dir, heiden (!), **deist** dir zorn!
daz ist dir zorn!

In Strophe L15,13 gibt Schweikle mit Vers 3 eine Mischung aus Maurers und Gennrichs/Wapnewskis/Kuhns Variante wieder: „**dô** liez er sie **hie** verkoufen“, Strophe L 16,29 folgt hierbei der Variante Gennrichs/Kuhns, wobei diese im ersten Vers mit „und die“ von Maurers und Wapnewskis Variante „unde“ leicht abweicht.

Ranawake schließlich folgt in Strophe L14,38 weitestgehend Gennrich/Wapnewski/Kuhn, in Strophe L16,29 der Variante Gennrich/Kuhn/Schweikle und in Strophe L15,13 Vers 3 der Variante Schweikles, aber in Vers 7 mit „deist“ der offenbar gängigeren Variante aller anderen Editionen. Allerdings gibt es bis hierhin zwei Besonderheiten in der Edition Ranawakes:

Str. L14,38, V. 4: **der** man vil der êren giht

Jedoch bleibt hierzu festzuhalten, dass diese Textstelle bei beinahe jeder Edition anders realisiert wird:

Maurer: **den** man vil der eren giht

Wapnewski: **den** man **sô** vil êren giht

Gennrich, Kuhn und Schweikle: **der** man **sô** vil êren giht

Lediglich Jammers gibt diese Stelle wie Ranawake wieder. Wesentlich markanter scheint die Abweichung in Str. L15,6 Vers 5 zu sein, da Ranawake hier bisher als Einzige „maget“ angibt, wohingegen alle anderen Editionen, sofern sie die Strophe verzeichnen, diese Stelle mit „magt“ wiedergeben. Dies scheint nur eine unbedeutende Abweichung zu sein, gewinnt aber für den Gesangsvortrag auf Grund der erhöhten Silbenzahl an Relevanz.

Für die populären Editionen ist damit zu rechnen, dass ihnen eine oder mehrere Editionen als Vorlage dienten, wenngleich sie in Auswahl und Reihung der Strophen zum Teil eigene Wege gehen. Bei der Betrachtung der ausgewählten Textstellen fällt für „Minnesang.com“ auf, dass hier im Großen und Ganzen bis auf wenige Abweichungen in der Schreibweise der editorischen Variante Gennrichs/Kuhns gefolgt wird. Jedoch

gibt Minnesang.com im ersten Vers der ersten Strophe als einzige Bearbeitung die Variante „Nu alrêrst“ wieder, in Strophe L15,13 wird der Variante Schweikles gefolgt: „dô liez er sich hie verkoufen“ (V. 3) und „wê dir, heiden, daz ist dir zorn“ (V. 7). Da Schweikle bis auf die Strophe L14,38 an vielen Stellen der Variante Gennrichs/Kuhns folgt, ist eine Beeinflussung durch die Edition Schweikles, zumindest aber durch eine Edition, die den Bearbeitungen Schweikles und Gennrichs/Kuhns nahe oder sogar in Lachmanns Tradition steht, naheliegend.

Für die „Sonic Seducer“ scheint hierbei vor allem eine Beeinflussung durch Maurers Edition oder zumindest durch eine in Maurers bzw. der Lachmann'schen Konkurrenz stehende Edition plausibel: Zwar gibt die „Sonic Seducer“ mehr Strophen an, als sich in Maurers Edition finden, jedoch folgt sie der Reihung der neun Strophen, die Maurer angibt, und versammelt die übrigen Strophen anschließend nacheinander. Eine weitere textliche Vorlage wird hierdurch aber wahrscheinlich. Die Betrachtung der ausgewählten Textstellen zeigt ebenfalls eine große Übereinstimmung mit der Variante Maurers. Es wird lediglich in Strophe L14,38, Vers 4 davon abgewichen, indem die „Sonic Seducer“ diese Stelle mit „**der** man vil der eren giht“ statt „**den** man vil der eren giht“ angibt. An dieser einen Stelle stimmt die Variante der „Sonic Seducer“ mit der editorischen Angabe Jammers und Ranawakes überein. Allerdings gibt es kaum Übereinstimmungen mit den übrigen fraglichen Textstellen dieser Editionen und es ist zu überlegen, ob hier nicht vielmehr eine Art eigenmächtige Verneuhochdeutschung durch den Bearbeiter stattgefunden hat.

Geht „Spielleut.de“ bereits mit der Reihung sämtlicher überlieferter Strophen eigene Wege, muss ebenfalls mit der Betrachtung der ausgewählten Textstellen dieser Schluss einer uneindeutigen Beeinflussung gezogen werden. Im Großen und Ganzen kann eine häufige Übereinstimmung mit der editorischen Variante Maurers festgestellt werden: So beginnt Strophe L 14,38 in Vers 1 mit „Nu alrest“ und in Strophe L16,29 findet sich ebenfalls die Variante „got sol uns ze reht bescheiden“ (V. 3) – die Weglassung des -e bei „reht“ kann sicherlich mit einer an der Singpraxis orientierten Silbenzählung begründet und somit vernachlässigt werden. Es finden sich auch in den übrigen Textstellen kleinere Abweichungen vom Text Maurers, die ebenfalls mit musikpraktischen oder verneuhochdeutschen Argumenten begründet werden könnten und somit nicht zwingend gegen eine Vorlage der Maurer'schen Edition sprächen. Es betrifft dies:

Spielleut.de

Str. L 14,38, V. 4: **dem** man vil der eren giht
 Str. L 14,38, V. 7: da got **menschlichen** trat

Maurer

vs. **den** man vil der eren giht
 vs. Da got **mennischlichen** trat

Allerdings lässt sich die Variante „menschlichen“ statt „mennischlichen“ nicht so leicht musikpraktisch begründen, da in diesem Fall die verkürzte Silbenzahl im Gesang nicht gefordert ist. Hier könnte eine andere Edition oder sogar Interpretation beeinflussend gewirkt haben. Wird ein Blick voraus, auf die Interpretationen geworfen, fällt jedoch auf, dass alle chronologisch in Frage kommenden Interpretationen in ihrer Aufnahme die Form „menischlichen“ verwenden, was eine Art Flüchtighkeits-„Fehler“ oder die Beeinflussung durch eine andere Edition bzw. vielleicht noch durch ein Textheft einer Band wahrscheinlicher macht. Deutlicher ins Auge fallen hierbei nun die Abweichungen von Maurers Text in Strophe L14,38, Vers 3: „daz **here** lant und ouch die erde“ (Maurer: „daz **reine** lant“) – diese Variante wird nur noch einmal, und zwar von *Annwn* verwendet, die Variante „daz **her** lant“ findet sich zudem bei *van Langen*. Zur Bearbeitung *van Langens* sind zudem weitere Übereinstimmungen zu finden, kleinere Abweichungen wie „**dem** man vil der êren giht“ statt „**den**“ (L14,38 V. 4) und „**daz** ist dir zorn“ statt „**deist**“ (L15,13 V. 7) sind möglicherweise auf eine Art Verneuhochdeutschung zurückzuführen und fallen hinter die Übereinstimmung der markanten Variantenbildung zurück. Strophe L15,13 weist zudem die gleichen Eigenheiten auf wie Schweikle und auch bei „Minnesang.com.“: „**do** liez er sich **hie** verkoufen“ (V. 3) und „we dir, heiden, **daz** ist dir zorn“ (V. 7). Eine Kenntnis der Version von „Minnesang.com“ erscheint hierbei wahrscheinlicher auf Grund der besseren Zugänglichkeit, da online auf diese Vorlage zugegriffen werden kann, zudem ist eine Vernetzung untereinander, mit den federführenden Textbearbeitern von „Minnesang.com“ und „Spiel-leut.de“, insbesondere die Integration *Marcus van Langens*, sehr wahrscheinlich.

Für „Mittelaltermusik.de“ kann mit Betrachtung der Strophenauswahl und -reihung, die genau der Variante *Qntals* gleicht, aber auch in Bezug auf die ausgewählten Textstellen eine Vorlage von *Qntals* Textheft sehr wahrscheinlich angenommen werden. Editorisch weist dieses teilweise Übereinstimmungen mit der Edition Wapnewskis und teilweise mit der Maurers auf:

Str. L14,38, V. 4: **den** man **so** vil eren giht → wie Wapnewski

Str. L15,13, V. 3: **do** liez er sich **herre** verkoufen → wie Maurer

Trotz der Übereinstimmung in Strophe L15,13 mit der editorischen Version Maurers findet sich jedoch eine recht auffällige Schreibweise Gennrichs/Wapnewskis/Kuhns und Ranawakes wieder: „we dir, heiden! Deist dir zorn“ (V. 7), die *Qntal* genauso in ihrem Textheft wiedergibt. Darüber hinaus wird die Vorlage dieses Textheftes für „Mittelaltermusik.de“ durch eine weitere Besonderheit wahrscheinlich, die sich so neben *Qntals* Textheft nur noch bei *van Langen* findet:

Str. L14,38, V. 1: **Nu allerst** lebe ich mir werde

Alles in allem gibt „Mittelaltermusik.de“ somit die gleiche Textvariante an, wie sie auch in *Qntals* Textheft steht.

Die Betrachtung der ausgewählten Textstellen in den populären Editionen macht deutlich, dass sich in der Regel nicht eine einzige Edition als Textvorlage festmachen lässt, sondern die Kenntnis von mehreren Editionen und Bearbeitungen wahrscheinlich ist.

Für die Bandakteure sollen im Folgenden die Textstellen, sofern vorhanden, in gesungenen Varianten untersucht und mit den bisherigen Ergebnissen verglichen werden. Interessant ist hierbei vor allem, auf welche Editionen die Interpretationen zurückgehen und von wem die Abweichungen gegebenenfalls inspiriert worden sein könnten. Es ist danach zu schauen, ob sich Tendenzen einer mündlichen Tradierung abzeichnen. Dabei werden jedoch für die jeweilige Band vor allem die gesungenen Textvarianten der hier vorliegenden Aufnahmen in die Betrachtung einbezogen, da anzunehmen ist, dass sich die Band aktiv Gedanken darum gemacht hat, welche Variante gesungen wird. Für den Text im Booklet kann demgegenüber jemand anderes zuständig gewesen oder lediglich eine editorische Vorlage ungefiltert übernommen worden sein. Es ist weiterhin fraglich, ob die Texte der Booklets als Vorlage für andere Bands im Großen und Ganzen überhaupt in Frage kämen, da es wahrscheinlicher ist, dass die eingängigere gesungene Version eher einen Einfluss nähme als das Booklet einer CD, die auch in der Regel erst käuflich erworben werden müsste. Die Texthefte der historisch informierten Ensembles dürften dagegen mit der gesungenen Textvariante größtenteils übereinstimmen und sind somit als vorliegendes Material für Bearbeitungen der Histotainmentmusik auf allen Kanälen zugänglich.

Schließlich sollen für diesen Parameter Ausblicke über die Beispielinterpretation eines jeden Clusters hinaus auf die anderen Interpretationen geworfen werden, da sich die Cluster eher musikalisch-stilistisch unterscheiden lassen, sich in textlicher Hinsicht jedoch ganz andere übergreifende Tendenzen ausmachen lassen könnten. Dies kann auf Grund der Datenmenge jedoch nur für besonders auffällige und markante Textstellen realisiert werden, wo sich deutlich Parallelen bzw. Unterschiede markieren lassen. Es sollen hier für jedes Cluster zunächst grundsätzliche Variantenstränge und Tendenzen aufgezeigt und erst am Ende clusterübergreifend zusammengeführt werden. Die Bearbeitung *In Extremos* von 2016 fällt hierbei heraus, da diese als Fortführung der Bearbeitungen von 1998 betrachtet werden kann und somit die hier relevanten Strophen nicht aufführt. Auch *Spectaculatus* und *Saltatio Mortis* Interpretationen entfallen für diese Betrachtung, da erstere Band eine neuhochdeutsche, sinngemäße Nachdichtung anbietet, die recht frei ist und keiner der vorliegenden Editionen folgt, und letztere nur

den lateinischen Text des „Alte clamat epicurus“ verwendet. Ebenso müssen die Interpretation *Spilwuts*, die eine völlig freie Eigendichtung verwendet, sowie die rein instrumentalen Bearbeitungen für die Analyse dieses Parameters entfallen.

Deutungsanalyse

Mit diesem Parameter wird untersucht, welche Auswirkung die Strophenauswahl und Reihung sowie die verwendete Textvariante auf den inhaltlichen Gehalt der jeweiligen Bearbeitung in der Histotainmentmusik hat.⁶⁹³ Je nachdem, welche Strophen aus dem Pool der Überlieferung für die jeweilige Bearbeitung aufgenommen und angeordnet wurden, ergibt sich ein unterschiedlicher inhaltlicher Fokus, der im Folgenden zumindest einmal herausgehoben werden soll. Eine genaue Textinterpretation kann dies nicht ersetzen, jedoch ist für die Frage nach der Verarbeitung mittelalterlicher Versatzstücke bzw. der Konstruktion des Mittelalters im Histotainmentdiskurs auch vielmehr die Frage danach von Bedeutung, welche Deutungsangebote des „Palästinalieds“ sich in der Histotainmentmusik durchsetzen, ob es einheitliche Tendenzen gibt oder ob inhaltliche Segmente sogar komplett weggelassen werden. Auch für diesen Parameter soll über die Beispielinterpretation eines jeden Clusters hinaus auch ein Blick auf die anderen Interpretationen des Clusters geworfen werden. Die rein instrumentalen Interpretationen müssen jedoch auch für diesen Parameter entfallen.

Vorab soll an dieser Stelle jedoch noch einmal eine knappe Deutungsanalyse vorangestellt werden. Es wurden bereits die inhaltlichen Deutung sowie vor allem auf Grundlage von Willemsen die inhaltliche Dimensionierung der einzelnen handschriftlichen Fassungen in Kapitel 3.1 ausführlich aufgeführt.⁶⁹⁴ In diesem Abschnitt sollen lediglich die Interpretationen der einzelnen Fassungen zu Thesen verdichtet und in Kategorien unterteilt werden, um die Bandinterpretationen schließlich diesen Grundpositionen zuordnen zu können. Im Vergleich dazu wird es von Interesse sein, ebenfalls zu untersuchen, welchen Kategorien die Editionen im Wesentlichen folgen, wodurch sich Parallelen und Tendenzen für die Bearbeitungen in der Histotainmentmusik aufzeigen lassen.

Das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide kombiniert grundsätzlich heilsgeschichtliche Aspekte aus dem Leben Jesu mit Aussagen zum Anspruch der Christenheit

⁶⁹³Eine ausführliche Interpretation der einzelnen überlieferten „Liedfassungen“ – es wird hier nicht jede handschriftliche Überlieferung sondern eher die verschiedenen Hauptstränge der textlichen Überlieferung betrachtet – findet sich bei Elmar Willemsen: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M. 2006. S. 75 ff.

⁶⁹⁴ Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M. 2006.

auf das „Heilige Land“. Diese werden durch Ich-Aussagen des Rollen-Ichs zur empfundenen Euphorie, selbst das „Heilige Land“, in dem Gott als Mensch wandelte, zu betreten, zum Ausdruck gebracht und mit Aussagen des Sänger-Ichs kombiniert. In allen Handschriften, bis auf Handschrift F, steht Strophe L14,38 an erster Stelle und bietet dem Rezipienten eine Identifikationsfigur an, indem ein Pilger- oder Kreuzfahrer sein Glück zum Ausdruck bringt, das „Heilige Land“ zu betreten, und in der die Bedeutung desselben für die Christenheit eingeleitet wird, indem das Rollen-Ich auf die Wunder verweist, die dort geschahen.

Handschrift A versammelt sechs weitere Strophen: In L15,6 wird die Bedeutung des „Heiligen Landes“ noch gesteigert, indem es alle anderen Länder übertrifft: „sô bist dûz ir aller êre“ (V. 3), was sich auf die Wunder, die hier geschahen, begründet. In den nächsten Strophen geht es um jene Wunder und ihre heilsgeschichtliche Bedeutung für die Christenheit: In Strophe L15,6 wird die Geburt Jesu durch die Jungfrau Maria gepriesen, Strophe L15,13 berichtet von Taufe und Passion Christi, verweist also auf sein Opfer für die Menschheit, Strophe L15,27 handelt von der Höllenfahrt Christi, wobei besonders die Trinität hervorgehoben wird. Diese stellt ein besonderes Merkmal der christlichen Religion dar, in welchem sich das Christentum vom Islam und Judentum markant unterscheidet.⁶⁹⁵ Strophe L15,34 bringt daraufhin die Auferstehung Christi zur Sprache – zum Leidwesen der Juden –, nachdem er den Teufel besser besiegt hat, als je ein Kaiser es konnte.⁶⁹⁶ Die Juden werden hier somit explizit als die Feinde und Mörder Christi hervorgehoben, nachdem in Strophe L15,13 in Verbindung mit den Marterwerkzeugen nur allgemein die „heiden“ (V. 7) benannt wurden. Mit dieser Strophe wird die heilsgeschichtliche Erzählung abgeschlossen und noch einmal sehr deutlich Partei für das Christentum ergriffen – und diese politische Dimension wird durch den Anschluss der Strophe L16,8 nun noch weiter gesteigert: In dieser wird die Thematik des Jüngsten Gerichts entfaltet, indem Gott in diesem Land den Letzten Gerichtstag abhalten wird und Gerechtigkeit all denjenigen zukommen lassen wird, die schuldlos von dieser Welt gehen, denen hier „vergolten“ wurde. Die handschriftliche Fassung A des Liedes schließt mit dem Streit der Religionen Christentum, Judentum und Islam in Strophe L16,29 ab, in dem wiederum Partei für das Christentum ergriffen wird: „got

⁶⁹⁵Willemsen verweist hierzu auf den verwunderlichen Bezug zu Abraham und gibt nach Schupp an, dass hier wohl nicht Genesis 18, sondern ein Motiv aus dem apokryphen Nikodemus-Evangelium angesprochen sei. Schupp, Volker: Septenar und Bauform. Studien zur „Auslegung des Vaterunser“ zu „De VII Sigillis“ und zum „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide. Berlin 1964. Philologische Studien und Quellen Heft 22. Vgl. Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. S. 79

⁶⁹⁶Bei dem Verweis auf den Kaiser bleibt unklar, ob Friedrich II. gemeint ist und, wenn ja, ob dieser hier herabgesetzt oder lobend hervorgehoben wird.

sol uns ze reht bescheiden“ (V. 3). Die Rechtsstreitthematik aus der vorangehenden Strophe wird hier fortgeführt, indem Gott der Richter ist und die berichteten heilsgeschichtlichen „Tatsachen“ den Anspruch der Christen auf das „Heilige Land“ legitimieren. Insgesamt erhält diese Fassung des „Palästinalieds“ also eine deutliche politische Dimension, indem der Anspruch der Christenheit auf das „Heilige Land“ rechtlich verargumentiert wird und die Schuldigen klar benannt werden.

Handschrift B versammelt nach der ersten Strophe L14,38 nur fünf weitere Strophen und unterscheidet sich in deren Auswahl und Reihung markant von der A-Fassung. In dieser Fassung folgt nach der gleichen Eingangsstrophe die Strophe L16,29, die bei A noch den Schluss des Liedes gebildet hat. Damit zielt im Gegensatz zu dieser Fassung der Inhalt der B-Fassung nicht auf den Anspruch der Christen auf das „Heilige Land“ ab, sondern wird vielmehr vorausgesetzt. Zudem findet sich mit der textlichen Variante „got müezze ez ze rehte scheiden“ (V. 3) die neutralere Positionierung, indem das Urteil, welche der Religionen im Recht sei, ganz in Gottes Hände gegeben wird. Auch die Stationen aus dem Leben Christi mit ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung werden in dieser Fassung verkürzt, indem die Strophen der Geburt, Taufe und Passion ausgelassen werden und sich direkt Strophe L15,20 anschließt, in der das Erbarmen Christi und die Erlösung der Menschheit als größtes Wunder gleich als Erstes genannt werden. Gefolgt von Strophe L15,27 zur Höllenfahrt und Besonderheit der Trinität, die nun auch hier nicht fehlt, wird direkt und ohne noch einmal auf die Juden als Schuldige zu verweisen oder den Sieg über den Teufel mit dem Kampf des Kaisers zu vergleichen, direkt zu Strophe L16,8 mit der Thematik zum Jüngsten Gericht übergeleitet. Anders als in A, wo sich diese Strophe in die Wundertaten Christi einreihet, wird mit dieser Strophe in B nun jedoch die Schlusstrophe L16,15 vorbereitet. In dieser werden die Landrichter angeklagt, sich nicht fristgerecht um die Klagen der Menschen zu kümmern, wobei dieser Verweis auf zeitgenössische irdische Missstände im Gegensatz zu dem letzten Urteil Gottes steht. Ohne Zeugen und Bürgen kann sich am Letzten Tage niemand freikaufen, der sich nicht vorher von Schuld befreit hat. Die B-Fassung endet somit pointiert mit einer Anklage an die zeitgenössische Justiz und einer Mahnung zur Buße in Berücksichtigung des Jüngsten Gerichts. Damit erhält diese Fassung eine zeitgenössisch-rechtliche Dimensionierung, wohingegen die politische Dimensionierung der A-Fassung hier zurückgenommen wurde.

Die Handschriften C, E und Z stellen gegenüber den beiden ersten vorgestellten Fassungen, die jeweils eine unterschiedliche Intention verfolgen, umfassendere Versionen des Liedes dar, indem hier alle Ausprägungen ineinandergreifen. In diesen Langfassun-

gen war es augenscheinlich das oberste Bestreben, alle existenten Strophen des „Palästinaliedes“ zu versammeln, wobei Handschrift Z mit allen zwölf Strophen als das größte „Sammelbecken“ der „Palästinalied“-Überlieferung angesehen werden kann.

Handschrift C vereinigt die Strophen der Fassungen A und B zu einem sinnvollen Text, indem hier von der Ankunft des Rollen-Ichs (Str. L14,38) in die heilsgeschichtliche Bedeutung des „Heiligen Landes“ übergeleitet wird: Es folgen hierbei Strophen zur Geburt Christi (L15,6), zur Taufe und Passion (L15,13), zu seinem Opfer für die Menschheit (L15,20), zur Höllenfahrt (L15,27) und zur politischen Strophe des Sieges über den Teufel und zur expliziten Nennung der Juden als die Schuldigen (L15,34). Es folgt die Ankündigung des Jüngsten Gerichts (L16,8), dann die Kritik an der irdischen Justiz (L16,15) und die Schlussstrophe des Rechtsstreites der Religionen um das „Heilige Land“ mit der neutraleren Formulierung „got müezze ez ze rehte scheiden“ (L16,29, V. 3). Dann schließen sich zwei Nachtragsstrophen an mit L16,22, in der sich der Sänger mit einer Schlussformel an das Publikum wendet, weshalb sich diese Strophe wohl auch das Lied abschließend einordnen lassen könnte, sowie mit L16,1, die die Themen Himmelfahrt und Pfingsten behandelt und sich inhaltlich somit zwischen der Auferstehungsstrophe L15,34 und der Strophe zum Jüngsten Gericht L16,8 einordnen ließe. Durch die zahlreichen zusätzlichen Strophen, Einschübe und die Nachtragsstrophen bzw. – wenn von einem spielmännischen Schluss mit Strophe L16,22 ausgegangen wird – durch den vom Rollen-Ich distanzierten Schluss werden die zielgerichteten Intentionen der Fassungen A und B aufgelockert. Es wird nicht zielstrebig und pointiert auf eine Schlussaussage hingesteuert, sondern, indem sich alle Strophen beider Fassungen finden, eher mehrgleisig argumentiert, was der Argumentation die Kontur nimmt. So bleiben die Aussagen von A und B zwar grundsätzlich erhalten, der christliche Anspruch auf das „Heilige Land“ wird noch immer nachgewiesen, jedoch werden die Intentionen von A und B in ihrem Aussagegehalt aufgelockert und abgemindert.

Handschrift E überliefert ebenfalls elf Strophen, die sich in der Auswahl von C nur dadurch unterscheiden, dass sich hier L138,1 an zweiter Stelle einordnet, dafür L15,20 später ausgelassen wird. Es meldet sich direkt nach dem narrativen Einstieg das Sänger-Ich zu Wort, indem es bekundet, nicht dem ganzen Ausmaß der wunderbaren Bedeutung des „Heiligen Landes“ gerecht werden, sondern nur die die Christenheit betreffenden Wunder wiedergeben zu können. Mit dieser Strophe werden die Bedeutung des „Heiligen Landes“ betont und eine Schwerpunktsetzung der Fassung auf die Wundertaten Christi deutlicher festgelegt, als es die ausgelassene Strophe zum Opferwunder Christi mit nur einem Beispiel dafür hätte bieten können. Die Nachtragsstrophen von C sind hier fortlaufend aber ebenso „unsinnig“ am Schluss eingeordnet, was erneut

auf ein übergeordnetes Sammlerinteresse verweist. Die Aufzählung der Wundertaten Christi erfolgt in E in gleicher Reihenfolge wie in C, die chronologische Abfolge wird, wie Willemsen herausgearbeitet hat, durch die häufige Ersetzung lokaler und kausaler Konjunktionen mit temporalen noch stärker hervorgehoben, wobei der lokale Bezug der Wunder auf das „Heilige Land“ in den Hintergrund tritt.⁶⁹⁷ Somit erklärt sich auch die Einordnung der Strophe L16,29 mit der Rechtsstreitthematik der Religionen um das „Heilige Land“ – auch hier mit der neutralen Formulierung „got müezze rehte scheiden“ (V. 3) – zwischen die Strophen zum vergangenen Sieg über den Teufel und zum zukünftigen Jüngsten Gericht, da es sich hier um eine gegenwärtige Situation handelt. Damit geht der pointierte und zentrale Charakter dieser Strophe, die sie in A und C noch als Schlussstrophe innehatte, jedoch unter. Die Zurücknahme einer politischen Dimension, wie sie sich vor allem bei A und auch noch bei C zeigt, wird hier durch eine Entaktualisierung zurückgenommen, indem sich in Strophe L15,34 kein Verweis mehr auf den Kaiser, sondern neutraler auf einen Ritter findet (V. 2). Ebenso wird die Kritik an den „lantrihtære“ (L16,15 V. 1) abgeschwächt, indem sie in E ihr Urteil nicht „tihten“, also verzögern, sondern „rihten“ (V. 3). Alles in allem zeigt die Fassung E also ebenso wie Fassung C vor allem ein Sammlerinteresse auf, drängt die politische Dimension, die Rechtsstreitthematik der Religionen um das „Heilige Land“ sowie die Kritik an der zeitgenössischen Justiz jedoch zurück und legt ihren Schwerpunkt vor allem auf den Bericht der Wundertaten Christi.

Handschrift Z versammelt alle zwölf Strophen der vorangehenden Fassungen und weist dabei einen starken Bezug zur praktischen Anwendung auf, indem sie eine Neuordnung durch den Rezipienten nicht erst erforderlich macht. Die Strophe zum Streit der Religionen um das „Heilige Land“ steht hier bereits an dritter Stelle, verliert somit ebenfalls ihren pointierten Aussagegehalt, was durch die nur semineutrale Formulierung „got der muoz ez uns bescheiden“ (L16,29 V. 3) nicht umgekehrt wird. Vermutlich sollen dadurch die beiden Strophen L15,6 und L138,1 geteilt werden, die beide in die Erzählung der Wundertaten einleiten. Diese werden im Folgenden chronologisch wiedergegeben. So wird im Gegensatz zu C und E hier nun auch die Himmelfahrt-Pfingst-Strophe L16,1 in den Verlauf eingeordnet. Strophe L15,34 spricht zwar hier wieder vom „keiser“ (V. 2), Strophe L16,15 verwendet jedoch wiederum die neutralere Form „rihten“ (V. 1), die die Kritik an den Landrichtern etwas zurücknimmt. Die Strophe L16,22, in der das Sänger-Ich noch einmal zu Wort kommt, wird hier nun als Schlussstrophe gesetzt und nicht einfach nur nachgetragen, wodurch sich zusammen mit L138,1, in der das Sänger-Ich bereits in die Wundererzählung einleitet, vom Inhalt des

⁶⁹⁷Vgl. Willemsen, Elmar: Walther von der Vogelweide. S. 90 f.

Liedes distanziert und ein performativer Rahmen errichtet wird. Insgesamt ist vor allem durch die Versammlung aller Strophen sowie deren Anordnung auch für Z eine Zurücknahme der politischen Dimension erkennbar. Auch die Kritik an der irdischen Justiz sowie die Mahnung zur Buße gehen zu Gunsten einer stärker in den Vordergrund tretenden Berichterstattung über die Wundertaten Christi zurück.

Handschrift M und F stellen zwei Sonderformen in der „Palästinalied“-Überlieferung dar, indem beide Handschriften nur jeweils eine Strophe des Liedes überliefern und schwerlich als eigene Fassungen anzusehen sind. Vielmehr kann damit gerechnet werden, dass die Bekanntheit des Liedes bei beiden vorausgesetzt wurde und sich hier nur eine Ergänzung findet. So gibt M die erste Strophe des „Palästinalieds“ im Anhang an das lateinische Satirelied „Alte clamat epicurus“ wieder, F hingegen bringt eine Strophe auf, in der sich das Sänger-Ich an eine Dame ob seiner Sangeskunst wendet, und weist damit in einen höfischen und performativen Kontext.

Zusammenfassend lassen sich hier nun also vier Hauptkategorien und eine Parodie hinsichtlich der Deutungsanalyse für die „Palästinalied“-Überlieferung ausmachen:

1. die A-Fassung mit einer deutlich politischen Dimension, indem hier der Anspruch der Christen auf das „Heilige Land“ und der Streit der Religionen um dieses pointiert argumentiert wird. Strophe L15,34 bindet hierbei an zentralerer Stelle diese Thematik an aktuelle Gegebenheiten an, wodurch das Lied einen propagandistischen Charakter erhält.

2. Die B-Fassung stellt die rechtliche Dimension in den Vordergrund und nimmt dadurch die politisch-aktuelle Dimension zurück, indem hier an zentraler Stelle Kritik an der irdischen Justiz verhandelt und demgegenüber zur Buße in Anbetracht des Jüngsten Gerichts gemahnt wird.

3. Die Fassungen C, E und Z stellen als Sammelbecken der Überlieferung die heilsgeschichtlichen Tatsachen in den Vordergrund. Die Intentionen der Fassungen verschwimmen hier in der Masse der Wundertaten Christi.

4. Mit F wird ein Minnesangdiskurs eröffnet, der das Lied, wenn man eine der Fassungen ergänzte, stärker in einen höfisch-performativen Kontext rückte. **Mit M** wird anhand der ersten Strophe lediglich auf das als bekannt vorausgesetzte „Palästinalied“ angespielt, um dann sogleich auf die **lateinische Parodie** hinüberzuschwenken.

Die folgende Tabelle zeigt eine Übersicht über die verschiedenen Überlieferungsstränge:

Tabelle 7: Inhaltliche Dimensionierung der Handschriftenfassungen des „Palästinalieds“

HS A	L14, 38		L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34			L16, 8		L16, 29		

→ Politische Dimension

HS B	L14, 38	L16, 29					L15, 20	L15, 27				L16, 8	L16, 15			

→ Rechtliche Dimension

HS C	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34			L16, 8	L16, 15	L16, 29	L16, 22	L16, 1
HS E	L14, 38	L13 8,1	L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34	L16, 29		L16, 8	L16, 15		L16, 22	L16, 1
HS Z	L14, 38		L15, 6	L16, 29	L13 8,1	L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 15	L16, 8		L16, 22	

→ Sammelbecken

HS F	L13 9,1

→ Minnesangdiskurs

HS M	L14, 38

→ Lateinische Parodie

Legende:

Grau: Eingangstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert; blau: Minnesangstrophe/lateinische Parodie

Die Untersuchung der Interpretationen der einzelnen Cluster soll im Folgenden maßgeblich nach diesen Hauptdeutungssträngen erfolgen, da eine genaue textliche Deutungsanalyse einer jeden einzelnen Bearbeitung zeitlich zu aufwendig wäre. Vielmehr werden Interpretationen den einzelnen Deutungssträngen anhand ihrer Strophenauswahl und deren Reihung sowie mittels einiger markanter Textstellen zugeordnet.

Bevor im Folgenden untersucht wird, welchen dieser Deutungssträngen sich die Interpretationen tendenziell zuordnen lassen, sollen zunächst die hier vorliegenden Editionen mit diesem Schema erfasst werden:

Tabelle 8: Inhaltliche Dimensionierung der Handschriftenfassungen des „Palästinalieds“ und seiner Editionen

HS A	L14, 38		L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34			L16, 8		L16, 29		

HS B	L14, 38	L16, 29					L15, 20	L15, 27				L16, 8	L16, 15			

4.2 Analyse

HS C	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34			L16, 8	L16, 15	L16, 29	L16, 22	L16, 1
HS E	L14, 38	L13 8,1	L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34	L16, 29		L16, 8	L16, 15		L16, 22	L16, 1
HS Z	L14, 38		L15, 6	L16, 29	L13 8,1	L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 15	L16, 8		L16, 22	

AT BM	L14, 38		L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 8		L16, 29		
Ge nnr	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 8	L16, 15		L16, 22	L16, 29
Wa pn	L14, 38		L15, 6			L15, 13		L15, 27	L15, 34			L16, 8		L16, 29		
Ja mm	L14, 38															
Ku hn	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 8	L16, 15		L16, 22	L16, 29
UT BM	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 8		L16, 29		
Kor th	L14, 38															
Sch wk	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34			L16, 8	L16, 15	L16, 29	L16, 22	L16, 1 L13 8,1
Ra nw	L14, 38		L15, 6		L13 8,1	L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 8	L16, 15		L16, 22	L16, 29
Mi nns	L14, 38		L15, 6		L13 8,1	L15, 13						L16, 8			L13 9,1	L16, 29
Son Se	L14, 38		L15, 6			L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 8		L16, 29	L13 8,1	L16, 15 L16, 22 L13 9,1
Spi ellt	L14, 38		L15, 6		L13 8,1	L15, 13	L15, 20	L15, 27	L15, 34		L16, 1	L16, 8	L16, 15		L16, 22	L16, 29 L13 9,1
Mi Mu	L14, 38		L15, 6			L15, 13		L15, 27					L16, 15			

Legende:

Grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundern Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert; blau: Minnesangstrophe/lateinische Parodie

Hier zeigt sich bei allen Editionen⁶⁹⁸ die Tendenz, die Strophe L16,29 wie in Handschrift A und C eher ans Ende der Bearbeitung zu setzen, hinter die Strophen zur Wundererzählung und zum rechtlichen Kontext. Gerade bei den früheren Editionen, die noch im Sinne der Lachmann'schen Tradition bzw. in Konkurrenz zu dieser arbeiten, bildet L16,29 den Abschluss des Liedes. Dies ändert sich erst mit den neueren Editionen ab Schweikle, welche die Nachtragsstrophen nicht einsortieren, sondern überlieferungsnäher nachordnen. Bei den populären Editionen wird sogar die Strophe L139,1 zum Minnesangdiskurs angeschlossen, Korth hingegen ist der Einzige, der mit seiner Edition der Carmina Burana den lateinisch-parodistischen Diskurs bedient.

Von den Strophen zur rechtlichen Dimension verzeichnen bis auf „Mittelaltermusik.de“ alle Editionen L16,8, die zwar den rechtlichen Diskurs vorbereitet, aber auch einfach als Abschluss der Wundererzählung angesehen werden kann. L16,15, die mit der Kritik an der zeitgenössischen Justiz einen deutlicheren Bezug zum rechtlichen Diskurs beinhaltet, findet sich weder bei den Editionen Maurers (Lachmann'sche Konkurrenz) noch bei Wapnewski, „Minnesang.com“ und auch nicht bei den beiden Editionen mit jeweils nur der Strophe L14,38. Die Editionen der Lachmann'schen Tradition (Gennrich und Kuhn) sowie die neueren Editionen (Schweikle, Ranawake) und ein Teil der populärwissenschaftlichen Editionen („Spilleut.de“, „Mittelaltermusik.de“ und „Sonic Seducer“) fokussieren somit die rechtliche Dimensionierung. Dennoch sind sie nicht auf diesen Strang B festzulegen, da sich hier in der Regel Strophe L16,29 mit ihrer politischen Dimensionierung hinten anschließt bzw. die Diskurse durch Nachtragsstrophen aufgelockert werden.

Insgesamt betrachtet scheint sich zu den Editionen folgendes Bild zu ergeben: Die Editionen in der Lachmann'schen Tradition sind eher in den Strang mit Sammelinteresse einzuordnen, auch wenn L16,29 hier immer den Abschluss bildet. Jedoch finden sich

⁶⁹⁸ Ausgenommen sind die Editionen Gennrichs und Korths, die nur die erste Strophe des „Palästinaliedes“ angeben. Gennrich, Friedrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes. Halle a.d. Saale 1932. Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten. Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth. Hrsg. von Michael Korth. München 1979. Die bibliographischen Angaben zu allen Editionen finden sich unter Punkt 6.

bei Gennrich und Kuhn über den politischen Strang der Handschrift A hinausgehend zusätzlich noch Strophen zur Wundererzählung wie bei Handschrift C und Z, die zweite Strophe des rechtlichen Strangs L16,15 sowie die Nachtragsstrophe L16,22, was eine Pointierung von L16,29 auflockert. Die Edition Wapnewskis verzeichnet hierbei zwar denselben Strophenbestand des politischen Stranges nach Handschrift A, neutralisiert die politische Dimension jedoch etwas, indem die weniger Partei ergreifende Formulierung „got müez ez ze rehte scheiden“ in Vers 3 der Strophe L16,29 verwendet wird.

Maurers Editionen in Tradition der Lachmann'schen Konkurrenz lassen sich demgegenüber schon deutlicher in den Überlieferungsstrang mit politischer Dimensionierung einordnen, indem sie lediglich einige Strophen der Wundererzählung ergänzen, jedoch L16,15 mit der rechtlichen Dimensionierung sowie die Nachtragsstrophen aussparen. Somit schließen beide pointierter mit L16,29 ab und verzeichnen zudem die politisierende Formulierung „got sol uns ze reht bescheiden“ (L16,29, V. 3).

Die neueren Editionen versammeln tendenziell mehr Strophen, setzen die Nachtragsstrophen hinten an und weisen somit also in die Richtung des Strangs mit Sammelinteresse. Die populärwissenschaftlichen Editionen treiben dies noch weiter, da hier zum Teil sogar die Strophe zum Minnediskurs mit aufgenommen wird. Entgegen der wissenschaftlichen Editionen sind die populären Editionen somit teilweise überhaupt nicht mehr handschriftenorientiert, sondern scheinen vielmehr alle 13 existenten Strophen versammeln und im Sinne einer eigenen Interpretation „sinnvoll“ anordnen zu wollen. Dieses übersteigerte Sammlerinteresse trifft vor allem auf die Edition der „Sonic Seducer“ und der „Spilleut.de“ zu, Minnesang.com und Mittelaltermusik.de hingegen scheinen offenbar eine bestimmte Interpretation und inhaltliche Ausrichtung durch eine ganz eigenen Strophenauswahl zu favorisieren. So gibt Minnesang.com nach einer verkürzten Wundererzählung, die jedoch Strophe L138,1 mit einfügt, Strophe L16,8 wider, welche die Wundererzählung zwar abschließt, aber ohne die folgende Strophe L16,15 weniger deutlich zur rechtlichen Dimension überleitet. Bevor nun der Abschluss des Liedes mit L16,29 folgt, wird eine mögliche politische Dimensionierung durch den Einschub der Strophe zum Minnediskurs aufgelockert. „Mittelaltermusik.de“ verzeichnet hingegen weder L16,29 noch L139,1, sondern schließt nach einer knappen Wundererzählung mit L16,15 ab, womit diese Interpretation als Einzige der hier vorliegenden Editionen in den Deutungsstrang mit rechtlicher Dimensionierung weist, wenngleich auch der Strophenbestand nicht mit Handschrift B übereinstimmt.

Musikalisch-Performative Parameter

Bei folgenden musikalischen Analyseparametern wird gegenüber den textlichen umso deutlicher, dass im Corpus lediglich Tonaufnahmen vorliegen und keine Aufführungen oder Videomitschnitte. Performanceaspekte wie Aufführungsgestus, Outfit und Showeffekte gehen dabei verloren, ebenso der Bezug zur Aufführungssituation wie Kontext, Publikum oder Bühnenausstattung. Kann auch davon ausgegangen werden, dass einige Bands ihr Repertoire bewusst nach der Aufführungssituation auswählen und gegebenenfalls modifizieren, bleibt die Frage offen, ob sich die jeweilige Interpretation des „Palästinalieds“, der Style des Outfits, prägnante Gesangs- und Showgesten sowie das Arrangement flexibel nach der Aufführungssituation gestalten würden. Es ist allerdings damit zu rechnen, dass sich zumindest etabliertere Bands für einen Wiedererkennungswert im Kern treu bleiben und eher passend zum Rahmen des Festivals, Konzertes oder Mittelaltermarktes engagiert werden, als sich andersherum dem Rahmen anzupassen.

Insgesamt kann mit der Analyse herausgearbeitet werden, was im Vergleich zu den historischen Quellen heute tendenziell als unterhaltsam, breitenwirksam und eingängig-populär für Interpretationen im Histotainmentdiskurs erachtet wird.

Stimme und Aussprache

Wie in Kapitel 3.1 bereits festgehalten wurde, können auf Überlieferungsgrundlage nur wenige Angaben über das mittelalterliche Stimmideal getätigt werden. In den Zeugnissen heißt es laut Forschungsliteratur jedoch wiederholt, dass eine klare Aussprache und Stimme gefordert, wie auch ein hohes, liebliches und freudiges Singen erwähnt wird.⁶⁹⁹ Weder ist ein klassisches Belcanto mit Vibrato, noch ein raues Grölen bezeugt. Im Folgenden kann somit dies als Anhaltspunkt herangezogen werden, um die Stimmgebung der einzelnen Bearbeitungen zu bewerten. Auch ist eine klare Artikulation sicher davon abhängig, ob der gesungene Text in seinem alten Sprachstand ausreichend recherchiert und begriffen wurde. Ob der Sänger dem Gesungenen eine freudige, eindringliche oder sogar trauernde Färbung gibt, sollte vom jeweils gesungenen Inhalt abhängen, was es in der folgenden Corpusanalyse zu prüfen gilt.

⁶⁹⁹Eine eingehendere Beschäftigung mit den mittelalterlichen Zeugnissen und der entsprechenden Forschungsliteratur würde sicherlich noch Weiteres zu Tage fördern, im Rahmen dieser Arbeit soll dies jedoch hinreichen.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

In Kapitel 3.1 wurde bereits ausführlich auf die Versmetrik und die Rhythmisierungsmöglichkeiten des „Palästinalieds“ eingegangen. Für die erste Strophe nach der Handschrift Z gestaltet sich die Metrik wie folgt:

Strophe L14,38 (nach HS Z):

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 Nû alrêst leb ich mir werde, → 4w
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 sît mîn sündic ouge ersiht → 4m
 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 daz liebe lant und ouch die erde, → 4w
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 dem man vil der êren giht. → 4m
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 Mirst geschên, als ich ie bat, → 4m
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 ich bin kômen an die stat, → 4m
 / ˘ / / ˘ /
 dâ got menslîchen trat. → 4m

Legende:

/ = Akzent
 ˘ = Senkung

Dabei wurde herausgestellt, dass sich die Metrik alternierend gestaltet und die Vierhebigkeit zwar einen Anhaltspunkt für die Rhythmisierung bieten könnte, sich dazu aber keine genauen Informationen in der Melodienotation finden, eine feste Taktierung außerdem unwahrscheinlich ist. In Referenz auf Lugs Vorschlag einer Strukturtranskription, in der sich die Notierung in Struktur- und in Nebentöne unterscheidet, je nachdem, ob es sich in der Notation um Einzeltöne handelt oder diese Teil einer Ligatur sind, ist es von Bedeutung, auch auf textlicher Ebene die Betonungen und die unbetonten Verzierungen bzw. Silbendehnungen genauer zu betrachten. Hierzu wurde jeweils die erste Strophe einer jeden Interpretation, die stellvertretend für ein Cluster des Untersuchungscorpus steht, mit der Setzung musikalischer Akzente / > / versehen. Das Ergebnis ist auch noch einmal im Materialanhang in Kapitel 7.8 zu finden und wird im Folgenden für jedes Cluster zusammengefasst.

Grundsätzlich können Silben hierbei gedehnt und akzentuiert werden oder eben nicht. Neben einer oder mehreren aneinandergereihten Senkungen können sich auch die Akzente einzeln setzen lassen oder aneinanderreihen und darüber hinaus in Haupt- und

Nebenhebungen unterteilt werden. Für die Frage nach der Rhythmisierung muss für jede konkrete Interpretation untersucht werden, ob gegenüber den Silbendehnungen und Verzierungen auf den Senkungen die (Haupt-)Hebungen tendenziell eine Art Grundtakt der Interpretation ausmachen. Zudem soll verglichen werden, welche Bearbeitungen dicht an der alternierenden Versmetrik bleiben, wo diese also ein Gefühl dafür vermittelt, die Rhythmisierung von der Versmetrik abzuleiten, und wo die Akzentuierung stärker abweicht. Schließlich muss der Frage nachgegangen werden, welche Tendenzen sich für die Interpretationen aufzeigen lassen und welche Rückschlüsse daraus für die Cluster und den Histotainmentdiskurs insgesamt zu ziehen sind.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Auch das Tempo einer jeden Bearbeitung zu erfassen, darf der Vollständigkeit halber nicht fehlen. Es gibt darüber hinaus aber auch einigen Aufschluss darüber, ob die Bands des Histotainmentdiskurses tendenziell eher schnellere oder langsamere Tempi in Bezug auf das „Palästinalied“ bevorzugen. Als feste Maßeinheiten sollen hierbei die mittels Metronom (M.M.) erfassten Zahlenangaben dienen.

Die Gesamtlänge einer jeden Bearbeitung ist dabei in Bezug zu ihrem Tempo und Umfang und im Verhältnis zwischen Strophen und instrumentalen Abschnitten zu sehen. Hierzu wird die Zeit gemessen, wie lange es braucht, eine Strophe zu singen, um dies dann auf den gesamten Gesangsteil hochzurechnen.⁷⁰⁰ Die Differenz aus Gesamtlänge und Länge des Gesangsteils ergibt dann den zeitlichen Umfang des instrumentalen Teils, was in ein Verhältnis gesetzt werden kann. Einen Vergleichswert mit der mittelalterlichen Überlieferung gibt es hierzu nicht, wurde doch zur Melodie kein Vermerk zum Tempo verzeichnet, zudem finden sich insgesamt nur wenig allgemeine Anmerkungen, wie das Tempo in einer historischen Aufführung gestaltet werden solle. Es ist anzunehmen, dass auch dies den okkasionellen Gegebenheiten der jeweiligen Aufführung unterliegt.

Die Rhythmisierung mittelalterlicher Liedkunst wurde umfassend in Kapitel 3.1 diskutiert: Hierbei wurde konstatiert, dass in der Melodienotation des „Palästinalieds“ im Münster'schen Fragment keine Angaben zur Rhythmisierung mitüberliefert sind. Die Erläuterungen zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich das Grundgerüst

⁷⁰⁰Siehe Materialanhang Punkt 7. Es ist zu beachten, dass innerhalb einer Interpretation die Gesamtlängen der Strophen geringfügig voneinander abweichen können, da im Gesangsvortrag nicht immer ein Tempo streng durchgehalten wird, sondern es zur künstlerischen Ausgestaltung und leichten Tempusmodifizierung kommen kann.

der Rhythmisierung von weltlicher Liedkunst aus dem Versmetrum ergeben könnte, weshalb für deutsche Texte auf Grund ihrer Alternation von Hebung und Senkung eine Art 2/4-Takt möglich sein kann. Dieser ist nicht streng taktierend aufzufassen, wie bereits ausgeführt wurde. Auch ist der 4/4-Takt oder die Aufspaltung in Achteltakte als eine Spielart, in der sich Haupt- und Nebenakzente setzen lassen, vorstellbar. Wie oben bereits vermerkt wurde, kann aber auch eine dreizeitige Realisierung in Anlehnung an eine mögliche französische Vorlage durchaus mit dem vierhebigen Versmetrum kompatibel sein, wobei sich die strenge Alternation dann jedoch durch Ausgestaltung der Senkungen auflockern würde. In den älteren Editionen finden sich Varianten jeder Spielart, die von der äqualistischen, neutralen und deklamatorisch freien Notation über den 4/4- und 2/2-Takt bis zum 3/4- und 6/4-Takt reichen.

Zur Modalität kann festgehalten werden, dass im Münster'schen Fragment das „Palästinalied“ mittels C- und F-Schlüssel in seinen Tonhöhen genau fixiert wird. Somit lässt sich hierfür eine Notation im d-dorischen Modus festmachen, wobei der Tonumfang von d zu d reicht. Das Lied beginnt und endet auf d, der Halteton (Repercussa) liegt auf a.

Im Folgenden soll an den ausgewählten Clusterbeispielen untersucht werden, ob das Lied tendenziell im d-dorischen Modus oder aber auf anderen Tonhöhen klingend interpretiert wird.

Melodieverlauf und Kolorierung der Melodiestimme

Im „Palästinalied“ gestaltet sich der Melodieverlauf, der bereits im dritten Kapitel ausführlich diskutiert wurde, im d-dorischen Modus wie folgt: Durch die Umspielung der Finalis in der ersten Zeile wird der dorische Modus bereits fixiert, zweimal wird der Bogen von der Finalis zur Repercussa und zurück geschlagen (Z. 2 und 3), nach einem Quintsprung zur Repercussa der Höhepunkt der Melodie bei c erreicht (Zeilen 4 und 5) und schließlich wird wieder zur Finalis zurückgekehrt (Zeile 6). Zeile 7 wiederholt hierbei den Melodieverlauf der Zeilen 2 und 4 weitgehend, weshalb Gennrich zur Bezeichnung dieser Bauform den Begriff der Rundkanzone einführte, bei der sich im Abgesang (Z. 7) die Stollenenden des Aufgesangs (Z. 2 und 4) wiederholen.⁷⁰¹ Diese wer-

⁷⁰¹Gennrich, Friedrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes. Halle a.d. Saale 1932. S. 245. Siehe Kapitel 3/Teil A dieser Arbeit.

den in der folgenden Abbildung mit B beschriftet. Beide Stollenteile bilden den Aufgesang. Die Kleinbuchstaben beschreiben das Reimschema, die Ziffern die Anzahl der Hebungen in der jeweiligen Zeile.

Stollen:	A – 4a
	B – 4b
Stollen:	A – 4a
	B – 4b
Abgesang:	C – 4c
	D – 4c
	B – 4c

Eine Übertragung der handschriftlichen Melodienotierung in ein modernes Notationssystem beispielsweise des Notenprogramms „musescore“ mit modernem Violinschlüssel unter Zusammenführung des in Handschrift Z überlieferten Textes der ersten Strophe könnte wie in Abbildung 49 dargestellt aussehen.

Die Notierung richtet sich im Wesentlichen nach dem handschriftlichen Abbild des „Palästinalieds“, allerdings unter Zuhilfenahme der von Thomas Bein vorgelegten textlichen Edition nach Handschrift Z und einerseits nach der darin enthaltenen Melodieedition von Horst Brunner⁷⁰², andererseits nach der von Robert Lug vorgelegten Transkription, welche im Kapitel 3/Teil A vorgestellt wird. So berücksichtigt diese Übertragung die Elision von „ouge ersiht“ und notiert auf „oug(e)“ nur eine Note und zieht die Dreitonverbindung auf die in Z zusätzlich angegebene Silbe „er-“ von „ersiht“. Diese Edition stellt also eine eigene Lesart der handschriftlichen Notierung in Z unter Zuordnung der ebenfalls ausschließlich nach Z berücksichtigten Textfassung dar. Damit folgt sie konsequent einer einzigen handschriftlichen Überlieferung, und zwar jener, die als einzige eine Textfassung zusammen mit der Melodienotierung angibt.

⁷⁰²Vgl. Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 30 ff.

Palästinalied

Münstersches Fragment

Edition: Susanne Krause

Walther von der Vogelweide/ Thomas Bein

(♢) ... Nu al - rest leb(e) ich mir - - wer - de
daz lie - be lant und - ouch die - - er - de

2
sit min sün - dic - - oug(e) er siht
dem man vil der - e - ren giht

3
Mirst ge - schen als - ich ie - bat

4
ich bin - ko - men - - an die - stat

5
da got mens - li - - chen trat

Abbildung 49: Melodie-Edition des „Palästinalieds“ von Susanne Krause, Text nach HS Z der Edition Thomas Beins

Hinsichtlich des Melodieverlaufs, der genauen Tonhöhen und der Verteilung von Grundtönen und Verzierungsnoten gibt es mehrere, nicht unumstrittene Les- und Deutungsarten, welche im Kapitel 3.1 „Zur Rekonstruktion der Melodie“ genauer diskutiert werden. Hinzu kommt, wie dort ebenfalls schon angesprochen wurde, die Problematik der Zuordnung von Silben und Noten: Je nach textlicher Varianz, musikalischer Edition, aber auch nach Interpretation des überlieferten Materials lassen sich die Silben und Noten nicht immer eindeutig einander zuordnen. Vor allem hinsichtlich der feins rhythmischen Gestaltung ist das Wort-Silben-Ton-Verhältnis in der deutschen weltlichen Einstimmigkeit relevant, weshalb die Unterscheidung zwischen Einzelnote oder Ligatur oft durch das Text-Musik-Verhältnis bestimmt werden kann. Das Ligatur-Einzelnote-Verhältnis kann sich somit von Strophe zu Strophe je nach Silbenverteilung

ändern. Eine gewisse Flexibilität in der feinrhythmischen Gestaltung muss also gewährleistet sein. Für die Interpretationen des Analysecorpus gilt es also weiterhin zu untersuchen, wie ausgeprägt eine Kolorierung der Melodie gestaltet worden ist und wie sich die textliche Verteilung dazu verhält.

Hinsichtlich der Akzentuierung von Melodie und Metrik und der Möglichkeit der semantischen Hervorhebung durch diese hat bereits Mertens, wie ebenfalls in Kapitel 3/Teil A besprochen wurde,⁷⁰³ festgehalten: Der Ton habe eine semantische Dimension, die durch den Text geprägt sein könne, und andersherum könne der Text durch das Spannungsverhältnis des Rhythmus zum Metrum hervorgehoben werden oder hinter die musikalische Komponente zurücktreten. Kandler nimmt an, dass die Wechselwirkung von Wort und Ton im Wesentlichen über die Markierungsfunktion der Melodie von inhaltlich bedeutsamen Begriffen plausibel gemacht werden kann. Bei aller Eigenständigkeit von Text und Melodie handelt es sich bei der Wechselwirkung beider um gezielt vorgenommene Gestaltungsprozesse, wobei beide Größen einander bedingen. Hiernach müsste im „Palästinalied“ durch seine Bauform als Rundkanzone jeweils der letzten Zeile einer jeden Strophe eine besondere Bedeutung zukommen, da der Abgesang die Melodie der Stollenenden noch einmal wiederholt und damit die letzte Zeile hervorhebt bzw. an die beiden Zeilen der Stollenenden anbindet. Auch die melodische Gliederung in ersten und zweiten Stollen, Auf- und Abgesang gibt eine Struktur vor, die die Syntax des Textes befolgen kann, wie es für sechs von zwölf Strophen der Fall ist, wie Spechtler hervorhebt. In den übrigen Strophen erzeugen die Übergänge zwischen den Teilen dieser Makrostruktur eine besondere Spannung, die allerdings nur im Gesangsvortrag hörbar gemacht werden kann. Es muss im Folgenden also untersucht werden, ob durch die melodische Struktur des „Palästinalieds“, mit ihrer Auf-und-ab-Bewegung, ihrer Steigerung und ihrem Ausklingen, der Ausgestaltung durch Melismen und dem Einrichten bestimmter Ruhepunkte sowie der pointierten Wiederholung der Stollenenden bestimmte Textteile hervorgehoben werden. Allerdings wird eine alle Strophen umfassende Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich sein. Für das Untersuchungscorpus wird sich auf die erste Strophe in den einzelnen Interpretationen und das Zusammenwirken von Melodie und Text in der jeweiligen Variante beschränkt.

Für die einzelnen Cluster soll somit im Folgenden eine Zusammenführung der bisherigen Parameter angestrebt werden: Wie spielen Rhythmisierung, musikalische und

⁷⁰³Die Diskussionen werden im Folgenden lediglich noch einmal zusammengefasst. Die entsprechenden Verweise zur Forschungsliteratur sind der ausführlicheren Ausarbeitung im Kapitel 3/Teil A zu entnehmen und werden hier nicht noch einmal mit angegeben.

metrische Akzentuierung, Tempo, Gesangsgestus, Kolorierung, Wort-Ton-Verhältnis und Melodieverlauf einer jeden Beispielinterpretation pro Cluster zusammen? Ein Vergleich der Melodietranskription der Interpretationen mit der handschriftlichen Notierung und den Varianten der einschlägigen musikalischen Edition wird ebenfalls angestrebt.

Hierzu werden insbesondere die Editionen aus dem Untersuchungscorpus herangezogen, die eine Melodie mitüberliefern. Es sind dies die Editionen Friedrich Gennrichs, Husmanns Melodieedition, die in beiden Editionen (ATB und UTB) Friedrich Maurers enthalten ist, die Ewald Jammers, die Melodieeditionen von „Alte Clamat Epicurus“ und des „Palästinalieds“ von Michael Korth und die Melodieedition Horst Brunners, die Ranawake im Melodienanhang ihrer Edition mit angibt. Außerdem soll auch die populäre Melodieedition Marcus van Langens hinzugezogen werden, die sich in der Sonic Seducer findet. Hierbei kann bereits konstatiert werden, dass Lediglich Brunners und Korths Edition – zumindest die mit Bezug zum „Alte clamat Epicurus“-Text – eine freirhythmische Melodieedition mit neutralen Notenwerten angeben. Alle anderen Editionen fixieren die Notenwerte genau, wobei nicht alle Taktstriche nutzen, sich also nicht auf einen festen Rhythmus festlegen. Nur Gennrich und van Langen geben hierbei einen genauen Takt an, Ersterer den 6/4-Takt, Letzterer den 2/4-Takt. Ausnahmslos alle Editionen belassen die Melodie im d-dorischen Modus. Es fällt auf, dass jede dieser Editionen die Notenwerte – sofern angegeben – und die Notenfolge bzw. nicht zuletzt auf Grund textlicher Varianzen die Silben-Ton-Verteilung mehr oder minder geringfügig voneinander abweichend realisiert: Keine Edition gleicht der anderen. Ebenso wie für den textlichen Parameter gilt es also herauszufiltern, welcher der hier aufgenommenen Editionen die jeweilige Bearbeitung der Bands und Ensembles am meisten ähnelt.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Bei diesem Analyseparameter sollen die Interpretationen danach untersucht werden, welche Instrumente – zumindest nach Grobklassifizierung – zum Einsatz kommen, in welcher Kombination und wie instrumentale und gesangliche Parts die Liedstruktur bestimmen.

Es wurde in Kapitel 3.1 bereits ausführlich auf die Forschungsdebatte zu den Möglichkeiten und der Frage nach instrumentaler Begleitung in der weltlichen, einstimmigen Lyrik des Mittelalters eingegangen. Hier wurde auf Überlieferungszeugnisse hingewiesen, welche eine Reihe von Instrumenten aufführen, die in Verbindung zum lyrischen

Gesangsvortrag zu stehen scheinen. Allerdings wurde ebenfalls diskutiert, dass aus solchen Quellen schwer herauszulesen sei, nach welchen Regeln sich diese instrumentellen Begleitungen konstituierten, ob beispielsweise alle Instrumente miteinander kombiniert werden dürften und ob bestimmte Gattungen oder Aufführungssituationen eine instrumentelle Begleitung erforderten bzw. ausschlossen. Auch kann sich eine Darstellung von Instrumenten auf eine rein instrumentelle Musik oder lediglich auf die Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu einem Gesangsvortrag beziehen. Es wurde ebenfalls auf die Durchsetzung vielfältiger instrumentaler Begleitung erst bei den akademischen Ensembles und so auch in der Histotainmentmusik eingegangen, was sich vermutlich vor allem auf die Prägung der ästhetischen Hörgewohnheiten des Publikums durch die Rock- und Pop-Musik der 1960er und 1970er Jahre zurückführen lässt. Auch wurde der Einsatz von exotischen, meist aus dem orientalischen Raum stammenden Instrumenten, Sing- und Spieltechniken mit in den Blick genommen, der sich neben der ästhetischen Wirkmächtigkeit sehr wahrscheinlich auch aus einem rein pragmatischen Grund durchsetzte: So war ein Instrumentenbau nach historischem Vorbild zur Blütezeit der akademischen Ensembles und in den Anfängen der Histotainmentmusik noch sehr rar gesät, des Weiteren konnte sich von der bis heute praktizierten orientalischen mündlichen Musizierpraxis sicher die eine oder andere Technik abgeschaut werden, die für die mündliche mittelalterliche Musik nicht mitüberliefert wurde. Es konnte hierzu schließlich die These aufgestellt werden, dass diese Exotismen dann – gemäß dem Motto „Alles, was fremd klingt, klingt alt“ – zu einem zentralen Element und Diskurssymbol für die populäre Mittelaltermusik wurde, was anhand der Interpretationsbeispiele im Folgenden zu prüfen ist.

In Kapitel 3 wurde bereits eine Reihe von musikalischen Floskeln mittelalterlicher Musik angeführt, die im Folgenden ebenfalls auf die Interpretationsbeispiele zu beziehen sind. Fünf „Floskeln“ wurden hier auf den Punkt gebracht: der Einsatz von Bordunen, die Verdopplung in parallelen Intervallen (Oktaven, Quarten oder Quinten), die Heterophonie (also das Mitspielen der Melodie bei gleichzeitiger Verzierung oder Variation), das Erfinden von Zusatzstimmen und das Alternieren mit der Stimme, vor allem beim Improvisieren von Vor-, Zwischen- und Nachspielen aus dem Melodiematerial des Liedes heraus. Hinsichtlich der Kombinationsmöglichkeiten für historische und historisierende Instrumente als Begleitinstrumente – allein oder in Kombination – können beispielsweise mit den Ausführungen Korths in der *Carmina-Burana*-Edition, aber auch mit den musikpraktischen Hinweisen in den Booklets der Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis folgende Möglichkeiten festgehalten werden: Fidel und Rebec, Lautenarten, Psalterium, Hackbrett, Schoßharfe, Portativorgel, Radleier, Dudelsack, Schalmey und Flöten, außerdem Schlagwerk wie Trommeln, Tamburine, Glöckchen, Schellen und Ähnliches. Für Sing- und Spieltechniken – durchaus auch auf

modernen akustischen Instrumenten – wird geraten, sich dies bei orientalischem und folkloristischem Klangmaterial fremder mündlicher Kulturen abzuschauen. Für die Bearbeitungen ist im Folgenden zu betrachten, ob sich diese Hinweise wiederfinden und welche Tendenzen sich erkennen lassen.

Ebenfalls ist hier die jeweilige Liedstruktur unter die Lupe zu nehmen: Wie gestalten sich die gesanglichen Parts im Verhältnis zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen? Gibt es eine freie gesangliche Gestaltung außerhalb der Intonation der Strophen? Wie ist die quantitative Verteilung zu bewerten? Und welche Tendenzen zeichnen sich hierbei je nach Cluster, aber auch chronologisch ab?

Schließlich konnte bei allen offenen Fragen zur Art der instrumentalen und liedstrukturellen Begleitung zusammengefasst werden, dass für die Interpretation des „Palästinalieds“, als Lied der weltlichen Einstimmigkeit, welches in den volkssprachlichen und höfischen Kontext weist, seine Aufführungssituation von Bedeutung ist, für die ein höfischer festlicher Anlass, wenn auch kein Tanzabend, durchaus kompatibel erscheint. Ob das Lied a cappella, dezent oder reich instrumentiert vorgetragen wird, wird sich vermutlich bis zu einem gewissen Grad nach dem Aufführungskontext gerichtet haben, der für eine Hintergrundmusik bei gesellschaftlichen Zusammenreffen, beispielsweise einem Festmahl, sicher eine dezentere Gestaltung erwarten lässt als bei einem Vortrag als Haupt-Act des Festes, wie es mit einer Konzertsituation oder einem Sängerwettstreit vorliegen würde. Welcher Art diese Instrumentierung ist, wie sich die Begleitung zur Melodie des Liedes gestaltet, liegt am Ende im Ermessen des jeweiligen Interpreten. Dabei ist allerdings herauszustellen, dass, je exotischer, vielfältiger und freier die instrumentale Gestaltung erfolgt, eine umso größere Wirkmächtigkeit und Popularität der Interpretation erzeugt zu werden scheint. Die Tendenzen werden im Folgenden an den Interpretationsbeispielen untersucht. Hierbei wird herauszustellen sein, ob es sich bei der jeweiligen Interpretation in erster Linie um ein aktualisierendes oder historisierendes Arrangement handelt – in Abstufungen dann, ob ein akustisches oder elektrisches bzw. elektronisches Instrumentarium entgegen eines exotisierenden oder rekonstruierenden Instrumentariums eingesetzt wird.

4.2.3 Ergebnisse nach Clustern

Nachdem die Untersuchungsparameter vorgestellt und begründet wurden, sollen diese an jedem Clusterbeispiel in chronologischer Reihenfolge „abgearbeitet“ werden. Hinzugezogen werden hierbei ebenfalls die beiden Bindegliedinterpretationen. Bezogen werden die Ergebnisse dabei immer auf die chronologisch als Vorlage in Frage kommenden Editionen.

Da die Clusterbildung archivbasierend und damit eher nach klanglich und visuell stilistischen Aspekten erfolgte, wird für die textlichen Parameter jeweils ein Blick über die Beispiel-Interpretation hinaus auch auf die übrigen Interpretationen des Clusters geworfen, da diese hier nicht zwingend als exemplarisch angesehen werden können. Dies kann auf Grund der großen Datenmenge zum Teil zwar nur ausblickartig erfolgen, macht es aber bereits möglich Abweichungen oder Tendenzen aufzuzeigen.

Am Ende der einzelnen Untersuchungen sollen die Ergebnisse für alle Cluster zusammengeführt und Rückschlüsse für den Histotainmentdiskurs gezogen werden.

„Gegen“-Cluster: Historisch informierte Aufführungspraxis

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 9: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen in den Editionen und Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
<i>Capella Antiqua Bambergensis</i>	1	2	5	–	3	4	–	–	–	–	–	–	–	(5)
Schweikle*	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
<i>Estampie</i>	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
ATB – Ranawake**	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
<i>Sequentia</i>	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
Minnesang.com	1	2	7	3	4	–	–	–	–	–	5	–	6	(7)
Sonic Seducer***	1	2	9	10	3	4	5	6	7	11	8	12	13	(13)
Spielleut.de	1	2	12	3	4	5	6	7	8	10	9	11	13	(13)
Mittelaltermusik.de	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
<i>I Ciarlatani</i>	1	2	6	–	3	4	–	–	–	–	5	–	–	(6)
<i>Per Sonat</i>	1	2	–	8	3	4	5	6	7	–	–	–	–	(8)

Legende:

* *Schweikle* versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

** *Ranawake* versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

*** *Die Sonic Seducer* führt neun Strophen auf, die letzten vier sind dann als Zusatzstrophe gekennzeichnet.

Im Gegensatz zu den Clustern der Histotainmentmusik fällt für das Cluster der historisch informierten Aufführungspraxis auf, dass hier mit einer Anzahl von fünf bis neun mehr Strophen in die jeweiligen Bearbeitungen aufgenommen werden und nur einmal wird statt des „Palästinalied“-Textes das „Alte clamat epicurs“ (*Freiburger Spielleyt*) gesungen. Somit scheint der Text in diesem Cluster mehr im Vordergrund zu stehen und nicht hinter der Melodie zurückgedrängt zu werden. Die Strophenauswahl erscheint bei den einzelnen Interpretationen recht heterogen, die Reihung hingegen – sofern die Auslassungen mitbedacht werden – recht einheitlich. Die ersten drei Strophen sind bei allen Bearbeitungen gleich, so auch die vierte Strophe, die lediglich von *Estampie* ausgelassen wird. Danach unterscheidet sich die jeweilige Auswahl stärker. Strophe L16,29 stellt jedoch auch hier größtenteils die Schlussstrophe dar, allerdings wird diese bei *Estampie* und *Per Sonat* ausgelassen. Erstere Formation setzt L16,8 an das Ende ihrer Bearbeitung, *Per Sonat*, die in Auswahl und Reihung sehr stark mit der Bearbeitung *Sequentias* kongruieren, verwerfen L16,8 und L16,29 jedoch und setzen L138,1 ans Ende ihrer Interpretation, womit sie einen Einzelfall darstellen. Ein genauerer Blick auf die inhaltliche Deutung dürfte hierbei ebenso wie der Vergleich der textlichen Varianzen weiteren Aufschluss zur möglichen Beeinflussung und Motivation geben.

Textvarianzen/Mouvance

Capella Antiqua Bambergensis folgt augenscheinlich, wie die ausgewählten Textstellen zeigen, den Editionen Maurers.

Estampie hingegen entspricht weitestgehend der editorischen Version von „Minnesang.com“, jedoch bis auf die dortige „Verneuhochdeutschung“ in L15,13, Vers 7 „wê dir heiden, **daz** ist dir zorn!“, was eine Einflussnahme *Estampies* auf diese Onlineplattform nahelegt, da die Interpretation *Estampies* deutlich früher entstand. Selbst scheint die Formation jedoch durch eine oder mehrere Editionen sowohl nach Lachmann'scher

Tradition (Gennrich, Kuhn) bzw. durch neuere Editionen (Schweikle) beeinflusst worden zu sein: „**Der** man **so** viel eren giht“ (L14,38, V. 4), sowie auch durch Editionen der Lachmann'schen Konkurrenz (Maurer, aber auch Jammers): „**Nu** alrest“ (L14, 38, V. 1). Mit „**Do** liez er sich **hie** verkoufen“ (L15,13, V. 3) findet sich eine weitere Übereinstimmung zur Edition Schweikles. Insgesamt ergibt sich jedoch ein solch heterogenes Bild, wodurch die Aussage der Band für die Arbeitsweise *Qntals*, sie würden nicht sklavisch an nur einer Edition orientieren, auch für die Interpretationsleistung für dieses Ensemble nahegelegt werden kann.

Sequentia hingegen ist mit Blick auf die ausgewählten Textstellen ein eindeutiger Fall, stimmt der gesungene Text doch vollständig mit den Editionen Maurers überein.

Auch *I Ciarlatani* ist weitgehend ein eindeutiger Fall, die Interpretation gleicht bis auf eine einzige Stelle komplett der Edition Schweikles. Da Schweikle einige Besonderheiten anbietet: „**Ez ist** geschehen“ (L14,38 V. 5), „**dô** liez er sich **hie** verkoufen“ (L15,13, V. 3), die sich in anderen Editionen seltener bzw. gar nicht finden, fällt diese Übereinstimmung umso mehr auf, und wird im Übrigen bestärkt, da auch die spezielle Kombination aus dem einen oder anderen editorischen Hauptstrang eben dieser Edition entspricht. Dass *I Ciarlatani* mit „We dir **ze den ist din** zorn“ (L15,13, V. 7) eine einzigartige Besonderheit anbietet, die sich so weder in den vorliegenden Editionen noch in anderen Bearbeitungen dieses Clusters findet, legt nahe, das eine weitere Vorlage Einfluss genommen hat. Dabei kann es sich um eine andere Editionen, Tonaufnahme oder sogar um eine handschriftliche Vorlage handeln.

Auch *Per Sonat* entspricht fast vollständig der Edition Schweikles bzw. der von „Minnesang.com“, bietet hier ebenfalls die Version „We dir **heiden daz ist dir** zorn“ (L15,13, V. 7) an. Jedoch weicht das Ensemble mit „**Mirst** geschehn“ (L14,38, V. 5) von Schweikles Edition ab und entspricht mit „Minnesang.com“ der in Editionen und Bearbeitungen gängigeren Variante. Von „Minnesang.com“ weicht *Per Sonat* nun wiederum mit der Version der Lachmann'schen Tradition „**Alrest**“ (L14,38 V. 1) ab. Auch hier scheint somit nicht eine einzige Edition Einfluss genommen zu haben.

Insgesamt scheint sich keine eindeutige Tendenz zu einer der editorischen Stränge festmachen zu lassen, sondern ein eher differenzierter Umgang mit der textlichen Überlieferung abzubilden.

Deutungsanalyse*Tabelle 10: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen des „Palästinalieds“*

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		

HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			

HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1
HS Z	L14 ,38		L15 ,6	L16 ,29	L13 8,1	L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1	L16 ,15	L16 ,8		L16 ,22	

CA B	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	–	–			–	–	L16 ,29	–	–
Est mp	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	–			L16 ,8		–		
Se- qnt	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1	L16 ,8		L16 ,29		
I Ci- arlt	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20					L16 ,8		L16 ,29		
Per Son	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1					L13 8,1

Legende:

Grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert

Die Betrachtung der historisch informierten Interpretationen des Gegenclusters ergibt für die inhaltliche Ausdeutung ein recht heterogenes Bild, da verschiedene Strophen Eingang in die einzelnen Bearbeitungen der Ensembles finden.

So tendiert die Interpretation von *Capella Antiqua Bambergensis* einerseits zu einem verkürzten Deutungsstrang mit Sammelinteresse am ehesten nach Handschrift C, andererseits zum erweiterten Deutungsstrang mit politischer Dimension nach Handschrift A. Strophe L16,29 bildet nämlich den Abschluss des Liedes, womit der Fokus auf die

politische Dimension gerichtet wird, was durch die für die Christen explizit Partei ergreifende Formulierung „got sol uns ze reht bescheiden“ (V. 3) noch verstärkt wird. Allerdings wird die Wundererzählung gegenüber Handschrift A durch Strophe L15,20 erweitert, an anderer Stelle jedoch wiederum um die Strophen L15,27 und L15,34 verkürzt. Die Strophen mit rechtlicher Dimension werden gänzlich ausgelassen. Insgesamt liegt hier somit eine Ausrichtung zur politischen Dimensionierung vor, im Umfang aber ähnlich, wenn auch nicht in deckungsgleicher Weise wie bei Handschrift C.

Estampies Interpretation kann auf Grund zu vieler Auslassungen keiner der handschriftlichen Überlieferungen zugeordnet werden, jedoch auch keiner der Hauptdeutungsstränge: Es fehlen sowohl Strophen zur politischen als auch zur rechtlichen Dimensionierung, doch auf Grund der starken Verkürzung der Wundererzählung kann ebenso kein Sammelinteresse zugewiesen werden. Die Bearbeitung schließt nach einer knappen Wiedergabe der Heilsgeschichte mit L16,8 zum Jüngsten Gericht ab, was weniger als Vorbereitung der rechtlichen Dimension anzusehen ist, da die Strophe mit der Kritik an der irdischen Justiz fehlt, sondern eher als Abschluss der Wundererzählung gewertet werden muss. Politisch und rechtlich neutral geht es in dieser Interpretation somit vor allem um die Wundertaten Christi, die jedoch auf eine mögliche Version des Wesentlichen verkürzt wurden.

Bei *Sequentia* liegt wieder eine sehr umfangreiche Bearbeitung vor: Den Anfang bilden, wie in allen bisherigen Bearbeitungen dieses Clusters, die Strophen L14,38, L15,6 und L15,13, in denen die heilsgeschichtliche Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christen und die Wundertaten Christi ausgedrückt werden. Mit Strophe L15,20 schließt hierbei die Betonung von Christi Absicht, die Menschheit zu erlösen, als größtes Wunder direkt an seine Passion an. Strophe L15,27 führt dies mit der Erzählung von der Höllenfahrt weiter, mit Strophe L15,34 folgt chronologisch seine Auferstehung und nun auch die Nennung explizit der Juden als Schuldige. Strophe L16,1 setzt diese sonst christlich-religiöse Thematik mit der Erzählung von Himmelfahrt und Pfingsten fort, welche dann mit der Ankündigung des Jüngsten Gerichts in Strophe L16,8 abgeschlossen wird – die Erzählung vom Leben und von der Wundertaten Christi wird hier beendet. Eine Überleitung zur rechtlichen Dimension findet in dieser Bearbeitung durch Auslassung der Strophe L16,15 nicht statt. Die Bearbeitung des „Palästinalieds“ wird hingegen abschließend mit Strophe L16,29 und dem Rechtsstreit um das „Heilige Land“ politisch pointiert wiedergegeben, wobei hier nach Maurer die zu Gunsten der Christen positionierende Formulierung „got sol uns ze rehte bescheiden“ (V. 3) verwendet wird. Durch diese ausführliche Erzählung vom Leben Christi und seiner Wundertaten, durch die besondere Strophenauswahl, in der die Trinität als das Besondere

des christlichen Glaubens dargestellt und die über mehrere Strophen gehende Erzählung vom Wunder der Auferstehung den Juden als die Schuldigen seiner Passion gegenübergestellt wird, kommt es zu einer deutlichen Hervorhebung der Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christen. Dabei wird die Stellung der Christenheit über andere Religionen sich steigernd dargestellt und mit der letzten Strophe umso deutlicher herausgestellt. Allerdings erscheint diese politische Fokussierung aufgelockerter als in der Handschrift A, da die Wundererzählung in dieser Interpretation deutlich ausgeweitet wird. Die Benennung der Juden steht zudem nicht in direktem Anschluss an die Passionsstrophe, sondern in direkter Verbindung mit der Auferstehung, was eine politische Wertung ebenfalls entkräftigt. Insgesamt ist die Bearbeitung *Sequentias* eher einem Sammelinteresse mit allerdings immer noch deutlichem politischen Einschlag zuzuordnen.

Die Bearbeitung *I Ciarlatanis* stellt gewissermaßen einen Kompromiss der Bearbeitungen von *Estampie* und *Capella Antiqua Bambergensis* dar, indem hier die Heilsgeschichte sehr knapp wiedergegeben wird und unter Überleitung mit L16,8, jedoch unter Auslassung von L16,15 und somit der rechtlichen Dimensionierung sich der Abschluss des Liedes mit L16,29 politisch pointiert darstellt. Diese politische Fokussierung wird lediglich dadurch abgeschwächt, indem mit „got müez ez ze rehte scheiden“ die politisch neutralere Formulierung gewählt wurde. Insgesamt kann die Bearbeitung dennoch dem politischen Strang zugeordnet werden, wenn sie auch von Handschrift A durch Auslassung der Strophen L15,27 und L15,34 und unter Hinzunahme der Strophe L15,20 abweicht.

Per Sonat stellt eine eigene Bearbeitung vor, indem hier jegliche Strophen mit rechtlicher oder politischer Dimensionierung ausgelassen wurden. Ein Sammelinteresse ist hierfür somit ebenfalls nicht anzusetzen, am ehesten jedoch eine Fokussierung auf die Wundererzählung und christliche Heilsgeschichte. So versammelt *Per Sonat* alle Strophen zur Wundererzählung einschließlich der Nachtragsstrophe L138,1, die hier ebenfalls ans Ende der Interpretation gesetzt wird. Mit dieser inhaltlichen Ausrichtung findet diese Bearbeitung keine Entsprechung in den Deutungssträngen der Überlieferung.

Stimme und Aussprache

Die Singstimme Benjamin Bagbys ist hörbar ausgebildet und intoniert die Strophen des „Palästinalieds“ in dieser Bearbeitung klar, deutlich und dabei schlicht und weich. Die Aussprache des mittelhochdeutschen Textes ist gut recherchiert und fließend. Dabei gibt Bagby den ausgewählten Inhalt sehr ausdrucksstark wieder, indem seine Stimme passend von ehrfürchtig und eindringlich über klagend bis hin zu dynamisch

changiert. In dieser Bearbeitung dominiert der ausgefeilte Gesang deutlich, wohingegen die sparsame instrumentale Begleitung in den Hintergrund tritt.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 > - > > - > - - - - > - -
 Nu alrest lebe ich mir werde

 / ˘ / ˘ / ˘ /
 > > > - - - - > - - - - > - - - -
 sit min sündic ouge siht

 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 - > - > > - > - - - - > - - -
 daz reine lant und ouch die erde

 / ˘ / ˘ / ˘ /
 > > > - - - - > - - - - > - - - -
 den man vil der eren giht

 / ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - - > - - >
 mirst geschehen des ich ie bat

 / ˘ / ˘ / ˘ /
 > > - - > - - - - > > - - >
 ich bin komen an die stat

 / ˘ / ˘ / ˘ /
 > > > - - - - - - > - - - -
 da got menschlichen trat

Legende:

- / = *metrische Hebung*
- ˘ = *metrische Senkung*
- > = *musikalischer Akzent*
- > = *musikalischer Nebenakzent*
- = *musikalische Senkung*
- - - = *melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen*

Die Bearbeitung *Sequentias* lässt grundsätzlich die alternierende Versmetrik zu, indem diese wie eine Art Grundgerüst die freirhythmische gesangliche Performanz Bagbys stützt. Die Hebungen werden durch Bagby akzentuiert wiedergegeben und bilden eine Art Takt, wenn auch keinen festen Rhythmus, für *Sequentias* Interpretation des „Paläs-

tinalieds“. Erweitert wird dieses Grundgerüst durch weitere Akzentuierungen und Senkungen, da die musikalische Performanz des Textes Silben dehnt, an anderer Stelle werden Silben hinzugefügt oder weggelassen. Dadurch kommt es vor allem in den Auftakten des zweiten, vierten und siebten Verses zu jeweils drei aufeinanderfolgenden Akzenten, die die aufsteigende Melodielinie passend unterstützen. Die Versenden werden hingegen immer mit zwei bis vier aufeinanderfolgenden Senkungen gestaltet, womit die abwärts laufende Melodie am Versende getragen wird. Nur einmal schließt ein Vers mit einer kleinen Akzentuierung auf „bat“ (Vers 5) ab, wodurch den kommenden Versen wie durch eine kleine Zäsur besondere Bedeutung verliehen wird, geht es in diesen doch um das größte Glück des Pilgers oder Reisenden: um seine Ankunft an der „Heiligen Stätte“. Auch innerhalb der Verse werden aufeinanderfolgende Akzente dazu benutzt, besondere Wörter zu betonen, wohingegen Füllwörter meist unbetont bleiben. Mehrere aufeinanderfolgende Senkungen finden sich somit eher auf eben diesen Füllwörtern oder auf den folgenden Silben eines Wortes, das mit einer Akzentuierung begann. Solcherlei Dehnungen werden durch Verzierungen der Melodiestimme gebildet, welche mit den folgenden Parametern noch genauer betrachtet werden.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Sequentias Bearbeitung ist 7:10 Minuten lang und freirhythmisch gestaltet, weshalb die einzelnen Strophen unterschiedlich lang sind. Die Messungen bewegen sich hier zwischen 42 und 50 Sekunden, sind im Durchschnitt um die 45 Sekunden lang. Dies unterstützt den Eindruck eines recht getragenen Tempos. Zusammen haben die neun gesungenen Strophen einen Umfang von 6:54 Minuten, was beinahe den gesamten Anteil der Interpretation ausmacht. Die instrumentalen Parts beschränken sich somit auf kurze Zwischenklänge des Borduns. *Sequentia* interpretiert das „Palästinalied“ im g-dorischen Modus.

Melodieverlauf und Kolorierung der Melodiestimme

Palästinalied

Interpretation

Walther von der Vogelweide Sequentia

Stimme

... Nu al - rest - le - be ich mir - wer - de -
daz rei - ne lant und - ouch die - er - de -

2

St. sit min sün - dic - ou - ge - siht
den man vil der - e - ren - geht -

3

St. mirst ge - schehen des - ich ie - bat

4

St. ich bin - ko - men - an die - stat

5

St. da got men - isch - li - chen trat

Abbildung 50: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Sequentias von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Bei *Sequentia* setzen die musikalischen Akzente klare Strukturtöne, um die sich die Senkungen ranken. Diese Senkungen lassen sich jedoch auch noch einmal in deutlich intonierte Setzungen und solche Töne, die zu einer Verzierung zusammenschmelzen, unterscheiden. Oft beginnt eine Reihe von Senkungen so mit einem solchen Nebenakzent und klingt dann in diese Art melismatischer Intonation aus. Reihen sich deutliche Senkungen als einzelne Nebenakzente aneinander, können sie ebenso eine Art Nachdrücklichkeit erzeugen wie eine Aneinanderreihung von musikalischen Hauptakzenten. Allerdings wirken aneinandergereihte Senkungen weniger betonend, sondern eher entschleunigend – in jedem Fall kann dem Text an dieser Stelle mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Das Absteigen des Melodiebogens an den Versenden wird durch Reihungen von Senkungen unterstützt, wohingegen sich melismatische Verschmelzungen nur in der Versmitte finden. Im Abgesang werden solcherart Verzierungen direkt an zwei oder drei aufeinanderfolgende Akzentuierungen angeschlossen, wodurch diese im Melodieverlauf besonders deutlich kontrastiert werden. Aufeinanderfolgende Akzentuierungen eher im aufsteigenden Melodiebogen gegenüber den aneinandergereihten Senkungen bzw. melismatischen Verschmelzungen im absteigenden Melodiebogen unterstützen auf kunstfertige Weise den eindringlichen und aufstrebenden Gesangsgehalt einerseits und den eher klagenden Ausdruck der Singstimme andererseits. Das Tempo wirkt trotz der zwischenzeitlich schnellen Tonabfolge in den Verzierungen eher getragen, da insgesamt reichlich Raum für die Ausgestaltung der Melodie gelassen wurde. Der Melodieverlauf wirkt insgesamt stark koloriert.

Bis auf die Transponierung von d auf g verläuft die Melodie in *Sequentias* Interpretation beinahe tongenau wie im Münster'schen Fragment überliefert – zumindest nach Übertragung in ein modernes Notensystem. Es kann somit aber festgehalten werden, dass sich die Interpretation anscheinend stark an der handschriftlichen Überlieferung orientiert. *Sequentia* weicht hierbei lediglich an einer Stelle markant vom handschriftlichen Melodieverlauf ab: In der letzten Zeile des Abgesangs wiederholt *Sequentia* nicht ganz genau den Stollenteil B, sondern lässt im absteigenden Melodieverlauf von d zu f (in der Handschrift a zu c) den Ton a (Handschrift: e) aus. Allerdings verläuft die Melodie weder in der Handschrift noch bei *Sequentia* im Stollenteil B geradlinig abwärts, sondern statt der Töne a/e wiederholt sich dort jeweils der Ton b/f. Diese Wiederholung lässt *Sequentia* in ihrer Interpretation also aus, während die Handschrift hier eine kontinuierliche Abwärtsbewegung verzeichnet. Damit kongruiert die Silbenverteilung bei *Sequentia* nicht mehr mit derjenigen im Stollenteil B, da durch den fehlenden Ton die Silbe -li- von „menischlichen“ auf die Abschlussformel auf g-f-g rutscht, während sie in den Stollenteilen B auf die jeweils letzte Silbe der Wörter „ou-ge“ und

„e-ren“ fällt, im Abgesang also mit -chen von „menischli-chen“ hätte gebildet werden müssen. In der Handschrift allerdings verteilt sich das Silben-Ton-Verhältnis in den Stollenteilen B und im Abgesang jedes Mal anders, zumindest wenn man die textliche Version des Münster'schen Fragments berücksichtigt, die den Notenzeilen in der Handschrift unterlegt sind. Hier liegt auf dem letzten Ton der d-c-d-Folge die erste Silbe des neuen Wortes „er-siht“, -ren von „e-ren“ liegt demgegenüber erst auf dem c, -chen von „menischlichen“ dagegen bereits auf dem e vor der d-c-d-Folge. Allerdings findet sich in Handschrift Z im letzten Vers der ersten Strophe die Variante mit „menslichen“, weshalb das -li- bereits auf dem sich wiederholenden a steht, die Dehnung des Wortes insgesamt also anders ausfällt als bei *Sequentia* mit menischlichen, da hier eine Silbe mehr enthalten ist. Die übrige Silben-Ton-Verteilung gleicht jedoch der handschriftlichen Variante.

Vergleicht man *Sequentias* Interpretation mit den einschlägigen Editionen dieses Untersuchungscorpus, die eine Melodie mit angeben, fällt auf, dass neben der Interpretation *Sequentias* nur Korth für die Parodie „Alte Clamat Epicurus“ der Handschrift M und Brunner (bei Ranawake) eine Melodieedition mit rhythmisch neutralen Notenwerten angeben. Es ist schwerlich festzulegen, ob eine der beiden Editionen als Vorlage oder auch nur beeinflussend für *Sequentia* in Frage kommt: Zwar erschien die hier vorliegende Bearbeitung des „Palästinalieds“ *Sequentias* zeitlich gesehen recht spät, allerdings kann angenommen werden, dass das Lied bereits früher vom Ensemble interpretiert wurde, ohne auf einem Tonträger veröffentlicht worden zu sein. Textlich gleicht die Interpretation *Sequentias* zwar der Edition Maurers, an den strittigen, von der Handschrift abweichenden Stellen in der Tonfolge jedoch nicht der dort beigefügten Melodiebearbeitung durch Husmann. Auch mit den beiden rhythmisch neutralen Editionen stimmt die Bearbeitung *Sequentias* nicht überein, wobei sie von Brunners Version lediglich in der letzten Zeile des Abgesangs abweicht, indem Brunner hier, ebenfalls wie Korth, vier absteigende Töne – drei auf -nisch-, einen auf -li- und die Schlussformel d-c-d auf -chen von „menischlichen“ anbringt. Zu beachten ist hier jedoch, dass für diese Arbeit nur eine Tonaufnahme einer einzigen Vortragsversion *Sequentias* vorliegt, die Verzierungen miteinander recht stark verschmelzen und somit eine deutliche Wort-Ton-Verteilung erschwert. Eine Kenntnis der Edition Brunners oder einer ähnlichen, sich nicht in diesem Corpus befindlichen Melodieedition kann somit nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Es ist allerdings auch nicht unwahrscheinlich, dass ein versiertes Ensemble wie *Sequentia* gerade für die Interpretation der Melodie des „Palästinalieds“ selbstständig nach der handschriftlichen Überlieferung gearbeitet hat und somit – gerade im freien Vortrag – eine eigene Version des Liedes anbietet.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Sequentias Interpretation des „Palästinalieds“ ist sehr puristisch gehalten: Die Gesangsstimme wird lediglich mit dem anhaltenden Quintbordon einer Drehleier unterlegt, der einen Moment vor der Performance der ersten Strophe einsetzt. Der Ton wird die gesamte Interpretation über durchgehalten und schließt am Ende der neun in einem Durchgang hintereinander gesungenen Strophen mit der letzten Strophe ab. Damit kommt diese Interpretation sehr dicht an die A-cappella-These zur Bearbeitung mittelalterlicher Liedkunst heran, da die instrumentale Begleitung hier weder die Melodie noch ernstzunehmende Parts vor – bis auf den Auftakt –, zwischen oder nach den Strophen gestaltet. Hierdurch wird eine freie rhythmische Gestaltung leicht möglich und der Fokus auf die theatralische Gesangsdarbietung gelenkt.

Nach der obigen Auflistung mittelalterlich-musikalischer Floskeln entspricht diese Interpretation somit der einer Unterlegung der Singstimme mit einem Quintbordon und weist mit ihrem Arrangement auf einer Skala zwischen historisierendem und aktualisierendem Instrumentarium ganz an den Rand ins historisierende Instrumentarium.

Bindegliedband 1: Studio für frühe MusikAnzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 11: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen des „Palästinalieds“ des Studios für frühe Musik im Vergleich zu den Editionen, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1													(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
<i>Studio</i>	1	2	5	–	3	–	–	–	–	–	4	–	–	(5)

Das Studio für frühe Musik nimmt lediglich fünf Strophen in seiner Bearbeitung auf, wobei vor allem auffällt, dass sich die Strophen L14,38, L15,6 und L15,13 ebenso wie bei allen vorangehenden Editionen (bis auf die Edition von Jammers) an den ersten drei Positionen aneinanderreihen und Strophe L16,29 die Schlussstrophe bildet. Auf Grund der vielen Auslassungen kann hierbei jedoch ohne einen Blick in den Text nicht nachgewiesen werden, welcher der Editionen die Bearbeitung folgt. Dies muss mit dem nächsten Parameter geklärt werden.

Textvarianzen/Mouvance

Für das *Studio für frühe Musik* ist der Fall recht eindeutig: Das Ensemble gibt als Editionsgrundlage die Edition Maurers als Quelle an, es findet sich eben diese Version im der Schallplatte beiliegenden Textheft und bis auf wenige Verschluckungen des -e- wird auch im Gesang nicht von dieser Textversion abgewichen.

Deutungsanalyse

Tabelle 12: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation des *Studios für frühe Musik* im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		
HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			
HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1
HS Z	L14 ,38		L15 ,6	L16 ,29	L13 8,1	L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1	L16 ,15	L16 ,8		L16 ,22	
Studio	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13						L16 ,8		L16 ,29		

Legende:

Grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert

Wie gewohnt beginnt auch diese Interpretation des „Palästinalieds“ mit L14,38 damit, dass der Sänger in der Rolle eines Pilgers oder Kreuzfahrers seine Euphorie und Überwältigung angesichts seiner Ankunft im „Heiligen Land“ (eventuell Jerusalem) zum Ausdruck bringt. Mit Strophe L15,6 wird eben dieses auf Grund seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung gepriesen und in Strophe L15,13 am Beispiel der Taufe und der Passion Christi dessen Opfer für die Menschheit angesprochen, woraufhin in Strophe L16,8 das Jüngste Gericht angekündigt und die Erzählung der Heilsgeschichte abgeschlossen wird. Eine weitere Ausarbeitung der rechtlichen Dimensionierung erfolgt

hier nicht. Vielmehr bereitet die knappe Wiedergabe der Heilsgeschichte die letzte Strophe L16,29, also den Rechtsstreit der Religionen um das „Heilige Land“ vor. Das *Studio* verwendet hier Maurers Textvariante: „Got sol uns ze reht bescheiden“ (L16,29, Vers 3), mit der eine eindeutige Positionierung zu Gunsten der Christenheit vorgenommen wird.

Mit dieser textlichen Version erhält die christlich-religiöse Thematik des Liedes eine deutliche politische Dimension, die umso fokussierter erscheint, da die Wundererzählung recht knapp gehalten und auf das Wesentliche (Geburt, Taufe und Passion) reduziert wird, kein Verweis auf die rechtliche Dimension erfolgt – die Strophe zum Jüngsten Gericht schließt hier vielmehr die Wundererzählung ab – und das Lied mit der politischen Strophe L16,29 und einer explizit parteiergreifenden Formulierung abschließt. Dabei folgt die Bearbeitung des *Studios der frühen Musik* im Wesentlichen der Handschrift A, allerdings unter Auslassung von zwei Strophen zur Wundererzählung, wodurch die politische Ausrichtung noch pointierter wirkt.

Stimme und Aussprache

Das *Studio für frühe Musik* bietet eine männliche Gesangsstimme in ihrer Bearbeitung des „Palästinalieds“, die hörbar klassisch ausgebildet ist. So intoniert der Sänger das Lied zwar klar, aber mit einem hörbaren Vibrato, was mit Blick auf die Forschungsdiskussion dem mittelalterlichen Stimmideal eher entgegenläuft. Der mittelhochdeutsche Text wird deutlich und sehr nachdrücklich artikuliert, die Aussprache wurde offenbar recherchiert. Das Spektrum der Stimme bleibt konstant einem nachdrücklichen Ton verhaftet, bietet aber freudige, eindringliche oder auch dynamische Betonungen. Die emotionale Ausdeutung des Inhalts wird jedoch deutlich von der instrumentalen Begleitung gestützt.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 > - > - - > - - - - > - -
 Nu alrest lebe ich mir werde,

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - >> - - > - - -
 sit min sündic ou-ge siht

˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 - > - > - - > - - - - > - -
 Daz reine lant und ouch die erde

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - >> - - - > - - -
 den man vil der e - ren giht.

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - - > - - >
 Mirst geschehen des ich ie bat,

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - - - > - - - > - - - >
 ich bin komen an die stat,

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - > - - > - - -
 da got menschlichen trat.

Legende:

- / = metrische Hebung
- ˘ = metrische Senkung
- > = musikalischer Akzent
- > = musikalischer Nebenakzent
- = musikalische Senkung
- - - = melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen

Die musikalische Akzentuierung in der Bearbeitung des *Studios für frühe Musik* deckt sich vollständig mit der metrischen Hebung – jede Hebung erhielt hier in der gesanglichen Performanz ebenfalls einen Akzent. Die Alternation der metrischen Hebung wird jedoch dadurch aufgebrochen, dass es in der musikalischen Intonation zu vielen Silbendehnungen kommt, weshalb sich häufig zwischen den einzelnen Akzenten Senkungen aneinanderreihen. Allerdings werden diese Verzierungen eher als Vibrato der Stimme denn als einzeln voneinander abgehobene Silben wiedergegeben, was den Vortrag einer alternierenden Akzentuierung wieder näherbringt. Die Versanfänge werden in der Regel mit einer Akzentuierung gestaltet, die einzige Ausnahme bildet Vers 3 mit dem unbetonten Auftakt „daz“. Die Versenden laufen in der Regel mit zwei oder drei aufeinanderfolgenden Senkungen aus, wobei sich lediglich in Vers 5 und 6 jeweils auf „bat“ und „stat“ ein Akzent findet. Durch diese Akzentuierung wird der Schluss der Strophe besonders pointiert.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Die Gesamtlänge der Interpretation des *Studios für frühe Musik* liegt bei 4:49 Minuten, mit einem gemäßigten Tempo im Bereich ca. M.M. 96–104 im 4/4-Takt. Die einzelnen Strophen sind in der Regel 38,77 Sekunden lang, was bei fünf Strophen insgesamt

einen gesanglichen Anteil von 3:14 Minuten ausmacht. Demgegenüber bleibt ein instrumentaler Anteil von 1:35 Minuten, wodurch sich ein Verhältnis von gesanglich zu instrumental von ungefähr 2:1 ergibt. In dieser Interpretation wird das Lied im cisdorischen Modus wiedergegeben.

Melodieverlauf und Kolorierung der Melodiestimme

Für die rhythmisch fest taktierende Interpretation des *Studios der frühen Musik*⁷⁰⁴ ist eine Ausdifferenzierung zwischen deutlichen Notenwerten und der gesanglich stark ausgeprägten Verzierung besonders schwer. Vor allem in den Stollenteilen A scheinen die Strukturtöne auf „mir“ bzw. „die“ eher auf cis und e zu liegen, die Folge cis-dis-e-dis verschmilzt eher zu einem Melisma, ebenso der Abstieg von cis zu h auf der Endsilbe von „werde“ bzw. „erde“. Die Triole cis-h-cis auf der Endsilbe von „ouge“ bzw. „eren“ im Stollenteil B und so auch auf „-chen“ in der Wiederholung des Stollenteils B im Abgesang schwimmt dagegen gesanglich zu nur zwei Ziertönen. Die Doppelung von h in der ersten Zeile des Abgesangs vollzieht sich nur auf Grund der Andeutung einer dritten Silbe in „ge-sche-hen“, die absteigende Triole auf der zweiten Silbe von „komen“ verschmilzt bis zum Grundton cis zu einer Verzierung, ebenso wie die absteigende Triole auf „die“.

⁷⁰⁴Laut Angabe im Booklet richtet sich die Melodieinterpretation des *Studios für frühe Musik* nach Jaufré Rudels, „Lanquan li jorn son lonc en may“ (Staatsarchiv Münster, Ms. VII, 51). Eine vergleichende Analyse zu dieser Handschrift muss an dieser Stelle ausgespart bleiben.

Palästinalied
Interpretation

Walther von der Vogelweide Studio der frühen Musik

Andante

Stimme

... Nu al - rest le - be ich mir - wer - de
Daz rei - ne lant und ouch die er - de

4 St.

sit min sün - dic ou - ge siht
den man vil der e - ren giht.

7 St.

Mirst ge - sche - hen des - ich ie bat, ich bin ko men an die stat,

11 St.

da got me - nisch - li - chen trat

Abbildung 51: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation des Studios für frühe Musik von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Trotz aller melismatischen Verschmelzungen setzt der Sänger deutliche musikalische Akzente, die sich – wie oben bereits ausgeführt wurde – mit den metrischen Hebungen deckt. Unabhängig vom Auf und Ab des Melodiebogens verteilen sich die Akzente somit recht gleichmäßig. Lediglich bei der ersten Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ könnte eine Dopplung mit einem zweiten, kleineren Akzent herausgehört werden. Diese gleichförmige Akzentuierung, in Verbindung mit einem festen 4/4-Takt, stützt den nachdrücklichen, voranschreitenden Gesangsgestus. Diese Art einer freudigen Dynamik wirkt hiermit umso eindringlicher, indem jeder Grundschlag betont wird. Das gemäßigte Tempo dieser Interpretation führt nur umso mehr zu einer deutlichen, ja nachdrücklichen Performance. Die Kolorierung des Melodiebogens wirkt somit weder besonders stark ausgeprägt noch sehr schlicht. Die instrumentale Begleitung dagegen umspielt die Melodie mit reichen Verzierungen und wirkt somit um einiges kolorierter.

Lässt man die feste rhythmische Taktierung einmal außer Acht, stimmt der Tonverlauf der Interpretation des *Studios* mit dem handschriftlichen Melodieverlauf weitgehend überein: Abweichungen finden sich lediglich im Stollenteil B, indem das *Studio* auf der zweiten Silbe von „sün-dic“ nur zwei Töne, auf der ersten Silbe von „ou-ge“ dagegen ebenfalls zwei absteigende Töne verzeichnet, die Handschrift aber in ersterem Fall drei absteigende Töne, im letzten Fall nur einen angibt. Das *Studio* korrigiert in diesem Fall die handschriftliche Abweichung des Melodieverlaufs im Stollenteil B und im Abgesang, sodass sich beide gemäß einer echten Rundkanzone gleichen. Die Silbentonverteilung scheint ebenfalls mit der handschriftlichen Version übereinzustimmen, soweit diese sich aus der Handschrift Z rekonstruieren lässt. Lediglich bei „menslichen“ (V.7) überliefert das Münster'sche Fragment eine Silbe weniger als bei der textlichen Variante des *Studios* mit „menischlichen“, weshalb das *Studio* die vier absteigenden Töne von gis zu dis auf die Silben „-nisch-“ und „-li-“ aufteilt, während die Vier-Ton-Folge in der Handschrift allein auf „-li“ zu liegen scheint.

Ein Vergleich mit den in Frage kommenden Editionen von Husmann, Gennrich und Jammers zeigt, dass keine dieser Melodieeditionen der Interpretation des *Studios* gleicht. Lediglich Gennrich weist eine feste Taktierung, allerdings eine im 6/4-Takt auf, die dem 4/4-Takt des *Studios* nicht entspricht. Alle diese Editionen geben zudem mindestens an einzelnen Stellen von der Interpretation des *Studios* abweichende Notenwerte im Melodieverlauf an. Gerade für Husmann, dessen Melodieedition bei Maurer mit angegeben wird, mag dies verwundern, da Maurer laut Beiheft für die textliche Interpretation des *Studios* vorlag. Jedoch ist dem *Studio für frühe Musik* eine eigene rekonstruierende Arbeit anhand der handschriftlichen Melodienotation sehr wohl zuzutrauen.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Die Instrumentierung der Bearbeitung des „Palästinalieds“ durch das *Studio für frühe Musik* gestaltet sich nach Angabe im Booklet im „südlichen, arabischen Stil“ (S. 4) durch den Einsatz von Bass, Flöte, Schalmey, Harfe, Laute, Rebec und Schlaginstrumente – alles rekonstruierende bzw. historisierende Instrumente. Ob diese verstärkt wurden, ist nicht angegeben, jedoch sehr unwahrscheinlich. Allerdings kann bei der Kombination von der lauten Schalmey mit den anderen doch eher leisen Instrumenten davon ausgegangen werden, dass bei der Tonaufnahme durch technische Regelung ein Ausgleich hergestellt wurde. In diesem Beiheft zu ihrem Album „Minnesänger und Spielleute“ gibt Thomas Binkley eine Einführung in die Welt mittelalterlicher Instrumente (S. 4) und stellt heraus, dass sich die Eigenschaft des Instruments auf die Musik projiziere, denn nicht die Satzform, sondern die Technik und die Neigung des Instrumentes würden das Spiel bestimmen. So bildete das eine eher die Gerüstform, das andere hingegen umspiele die Melodie. Wenn viele Instrumente zusammenkämen, werde aus einer einstimmigen Melodie ein „Reichtum an Klang und Phantasie des Improvisierens“ (S. 4). Dies lässt sich so auch für die Interpretation des „Palästinalieds“ herausarbeiten.

Nach einem Intro, das vom gesamten angegebenen Arrangement gestaltet wird, wechselt sich die gesangliche Performance der fünf Strophen mit instrumentalen Zwischenparts ab. Erst erfolgt ein kurzes Intermezzo, ca. in der Mitte des Liedes ein längeres und zum Ende hin nochmal zwei kurze. Ein instrumentales Nachspiel wird nicht aufgenommen, vielmehr endet die Bearbeitung mit der letzten Strophe. Die Basis zur Begleitung des Gesangs in jeder Strophe bilden der Bass, Rebec und das Schlagwerk. In jeder Strophe sowie in den Zwischenspielen wird dann jeweils ein anderes Instrument zur Umspielung der Melodie in den Vordergrund gestellt, welches zum Teil bereits am Ende der vorangehenden Strophe einsetzt. Wird so in der ersten Strophe der Gesang nur mit dieser Basis unterlegt, setzt im ersten Zwischenspiel die Flöte ein, wird in der zweiten Strophe von der Laute abgelöst, welche auch das darauffolgende zweite Zwischenspiel und die dritte Strophe mitgestaltet. Im dritten Zwischenspiel wird diese von der Harfe abgelöst, die wiederum in der vierten Strophe wieder in die Flöten übergeht. Im letzten Zwischenspiel kommen die Harfe und die Schalmey zum Einsatz, alle Instrumente gemeinsam bilden lediglich im Intro und als Begleitung der letzten Strophe ein Arrangement. Insgesamt baut sich damit die Instrumentierung bis zum Ende des Liedes sukzessive auf und wird immer vielgestaltiger, bis die Interpretation mit der letzten Strophe schließlich einen musikalischen Höhepunkt generiert – wodurch der inhaltliche Streit der Religionen dieser Strophe L16,29 deutlich pointiert wird – und

dann endet. Zusammen mit der für die christliche Religion Partei ergreifenden Formulierung in dieser textlichen Variante wird der Fokus noch einmal auch durch die musikalisch-instrumentelle Seite der Interpretation des *Studios für frühe Musik* deutlich auf diese politische Strophe gerichtet. Die instrumentelle Gestaltung wirkt hier nun insgesamt sehr reichhaltig und wird stark eingesetzt.

In Anbindung an die mittelalterlich-musikalischen Floskeln bedient die Interpretation des *Studios für frühe Musik* mit ihrer vielfältigen instrumentellen Ausgestaltung eine Heterophonie: Intro und Zwischenspiele alternieren mit der Singstimme, diese begleitend, wechseln sich jedoch eine Wiedergabe des Grundgerüsts der Melodie und eine Umspielung dieser je nach die Strophe beherrschendem Instrument ab.

Bindegliedband 2: Bäregässlin

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 13: Übersicht zu Anzahl, Auswahl, Reihung und der Strophen des „Palästinalieds“ in der Interpretation Bäregässlins im Vergleich zu den Editionen, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1													(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
<i>Bäregässlin</i>	1	2	6	–	3	–	–	4	–	–	5	–	–	(6)

Bäregässlin versammelt in ihrer Bearbeitung sechs Strophen, wobei sich, wie in allen Editionen, die mehr als eine Strophe liefern, auch hier L14,38, L15,6 und L15, 13 an den ersten drei Positionen befinden. Dass sich dann erst L15,34 und L16,8 anschließen und L16,29 an den Schluss gesetzt wird, bildet ebenfalls die Reihung der Editionen ab, in denen sich jedoch weitere Strophen dazwischen finden können. Welcher Edition die Bearbeitung am ehesten folgt, muss mit dem folgenden Parameter näher untersucht werden.

Textvarianzen/Mouvance

Für die Interpretation *Bäregässlins* lässt sich zunächst, entgegen der Angabe im Booklet, die auf Wapnewski verweist, anhand der ausgewählten Textstellen eine Beeinflussung vor allem durch die Editionen Gennrichs und Kuhns vermuten. Diesen folgt die textliche Wiedergabe der Aufnahme bis auf wenige Abweichungen: In Strophe L15,13, Vers 3 heißt es statt „**sît**“, wie bei Gennrich und Kuhn, „**do** lies er sich **hie** verkoufen“. Diese Mischform findet sich bis zu *Bäregässlins* Aufnahme bei keiner anderen Edition oder Aufnahme. Auch hier kann entweder eine weitere, im Corpus nicht vorliegende Edition eine Rolle spielen, oder aber es ist zusätzlich zu der Vorlage der Edition Kuhns mit der Kenntnis der Edition Maurers oder, eher wahrscheinlich, der Aufnahme des *Studios für frühe Musik* zu rechnen, die den Vers ebenfalls mit „do“ beginnen, wenn er insgesamt auch lautet: „**Do** liez er sich **herre** verkoufen“. Die Einflussnahme durch die Kenntnis einer Maurer'schen Variante, eventuell dadurch, dass diese durch die Interpretation des *Studios* sozusagen noch im Ohr des Bearbeiters *Bäregässlin* ist, wird dadurch noch wahrscheinlicher, dass die Band in ihrer gesungen Textvariante von dem eigenen Textheft und der Variante Gennrichs und Kuhns ein weiteres Mal abweicht und in Strophe L16,29 Vers 1 ebenfalls zu Gunsten der Version Maurers bzw. des *Studios für frühe Musik* singt: „Kristen, juden **unde** heiden“. Diese Version könnte aber ebenfalls durch die Edition Wapnewskis angeregt sein. Alles in allem scheint hierbei also eine editorische Vorlage Gennrichs und Kuhns, erweitert durch die Kenntnis einer nach Maurer gestalteten Aufnahme, wahrscheinlich des *Studios für frühe Musik* sowie der Edition Wapnewskis, zu greifen.⁷⁰⁵

⁷⁰⁵Wie bereits erwähnt, scheint die Erweiterung einer textlichen Vorlage durch eine klangliche Quelle als wahrscheinlicher, da im Sinne eines musikpraktischen Umgangs der Zugriff auf mehrere Texte umständlicher erscheint als das mehr oder minder unbewusste „Einschleichen“ weiterer Varianten durch die Kenntnis eingängiger Tonaufnahmen. Somit erscheint auch die zusätzliche Beeinflussung des teilweise ebenfalls passenden Textheftes von *Ougenweide* als unwahrscheinlicher gegenüber der Tonaufnahme des *Studios für frühe Musik*.

Deutungsanalyse

Tabelle 14: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation Bärengässlins im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		
HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			
HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1
HS Z	L14 ,38		L15 ,6	L16 ,29	L13 8,1	L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1	L16 ,15	L16 ,8		L16 ,22	
Bär ngl	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13			L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		

Legende:

Grau: Eingangstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert

Auch Bärengässlin beginnt ihre Interpretation mit Strophe L14,38, gefolgt von L15,6 und L15,13, woran sich L15,34 anschließt, in welcher mit der Auferstehungsthematik an die Passion Christi der vorangehenden Strophe direkt angeschlossen wird. Wurden in der Strophe L15,13 zuvor die Heiden als Täter nur allgemein angesprochen, werden hier nun die Juden explizit als die Schuldigen genannt. Nach dieser politisch positionierenden Strophe folgen wieder, wie auch beim *Studio für frühe Musik*, die Strophen L16,8 und L16,29, wobei in der letzten Strophe die neutralere Formulierung „got muesse es zerehte scheiden“ (V. 3) gebraucht wird.

Die Bearbeitung beschränkt sich somit ebenfalls hauptsächlich auf eine christlich-religiöse Thematik, allerdings mit Fokus auf die Passion und Auferstehung Christi, indem eine eindeutige Positionierung zu Gunsten der Christen vorgenommen wird. Diese wird in Verbindung mit der Rechtsstreithematik jedoch wieder etwas neutralisiert, indem die Sachlage hier in die Hände Gottes gegeben wird. Zwar folgt die Bearbeitung Bärengässlins lediglich unter Auslassung der Strophe L15,27 stark der Handschrift A und ist mit einer gering verkürzten Wundererzählung und der Pointierung mittels Stro-

phe L16,29 dem politischen Deutungsstrang zuzuordnen, doch wird diese Dimensionierung durch die neutralere Formulierung in Vers 3 etwas abgeschwächt. Somit ist es naheliegend, dass andere Handschriften bzw. Editionen nach diesen einen Einfluss auf die Interpretation *Bäregässlins* ausübten.

Stimme und Aussprache

Die männliche Gesangsstimme in der Bearbeitung *Bäregässlins* intoniert ihre Version des „Palästinaliedes“ sehr getragen, leicht pathetisch, jedoch auch – dem mittelalterlichen Stimmideal entsprechend – klar und schlicht. Nachdrücklich jede Silbe betonend, bleibt die gesangliche Performance recht gleichförmig und somit scheinbar unabhängig vom dargebotenen Inhalt. Dennoch dominiert der Gesang laut und deutlich die eher sparsame instrumentale Begleitung. Der überlieferte Text wird dabei eher leicht aktualisiert, durch fehlende Senkungen und Diphtongierungen dem neuhochdeutschen Sprachstand angenähert.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

```

/  u /  u /  u /  u
> > > > - > - - - > - -
Alererst lebe ich mir werde,

/  u /  u /  u /
> > > - - - > - - - > - -
sit min sündig ouge siht

u / u / u / u / u
> > > > - - > - - - > - -
daz reine lant und ouch die erde

/  u /  u /  u /
> > > - - - > - - - > - -
der man so vil e - ren giht,

/  u /  u /  u /
> > > - - > > - >
Mirst geschehen des ich ie bat,

/  u /  u /  u /
> - - - > - - - > - - - >
ich bin kommen an die stat

```

4.2 Analyse

/ ˘ / ˘ / ˘ /
> > > - - - > - - - - > - - -
da got menichli - chen trat.

Legende:

/ = metrische Hebung

˘ = metrische Senkung

> = musikalischer Akzent

> = musikalischer Nebenakzent

- = musikalische Senkung

- - - = melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen

Die musikalische Akzentuierung in *Bäregässlins* Bearbeitung weicht von der Setzung metrischer Hebungen stärker ab. Das alternierende Grundgerüst wird vor allem im ersten Vers deutlich aufgebrochen, musikalische Akzente werden hier neu gesetzt. Dennoch werden auch hier in aller Regel die Versanfänge mit Akzenten, die Versenden mit aneinandergereihten Senkungen versehen. In den übrigen Versen werden die musikalischen Akzentuierungen dann wieder mehr an der Setzung metrischer Hebungen orientiert.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Notiert im 4/4-Takt, liegt die Interpretation *Bäregässlins* mit einer Gesamtlänge von 5:09 Minuten im ruhigen Tempobereich ca. M.M. 76. Eine Strophe misst 42,57 Sekunden, wodurch sich bei sechs Strophen ein gesanglicher Anteil von 4:20 Minuten ergibt, der dem instrumentalen Anteil von 0:49 Minuten in einem Verhältnis von ca. 4:1 gegenübersteht. Das Lied bleibt in dieser Interpretation im d-dorischen Modus erhalten.

Melodieverlauf und Kolorierung der Melodiestimme

Palästinalied

Interpretation

Walther von der Vogelweide Bäregässlin

Adagio

Stimme

... A - ler - erst le - be ich mir wer - de
Daz rei - ne lant und ouch die er - de

3

St. sit min sün - dig ou - ge siht
der man so vil e - ren giht

5

St. Mirst ge - sche - hen des ich ie bat, ich bin ko - men an die stat,
3

9

St. da got me - nich li - chen trat.
3

Abbildung 52: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Bäregässlins von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Die musikalische Akzentuierung in der Interpretation *Bäregässlins* setzt viele deutliche Schwerpunkte im Melodiebogen, die tendenziell zum Versende hin abnehmen. Dies ist vor allem durch das vermehrte Vorkommen von Triolen und Sechzehnteln zum Versende hin zu erklären, auf denen sich eher Aneinanderreihungen von Senkungen durch Silbendehnung finden. In ihrer festen Taktierung wirkt die Interpretation *Bäregässlins* besonders gleichförmig, durch die vielen aneinandergereihten Akzente der Gesangsgestus besonders nachdrücklich. Durch diese Art der gesanglichen Gestaltung lassen sich Senkungen nur auf den Achteln und Sechzehnteln ausmachen, alle längeren Notenwerte sind mit Haupt- und Nebenakzenten versehen. Eine Ausnahme stellen dabei lediglich die längeren Ausklänge am Versende dar. Der absteigende Melodiebogen zum Versende hin wird somit durch die musikalische Akzentuierung ansatzweise nachgebildet. Die Kolorierung der Singstimme wirkt dabei sehr klar und deutlich, die einzelnen Töne sind in der Regel gut voneinander zu unterscheiden. Lediglich auf den Sechzehnteln verschmelzen die Senkungen zu einer melismatischen Verzierung. Die Instrumentalstimme bewegt sich vorwiegend im Bereich Bordun und Quintbordun und ist somit puristisch und schlicht gehalten. Allerdings steigern sich einzelne Parts, indem die Melodiestimme kongruent zum Gesang mitperformt wird – hier dann also ebenso ausgeprägter koloriert.

Abgesehen von der rhythmischen Fixierung gleicht der Melodieverlauf der Interpretation *Bäregässlins* dem der handschriftlichen Überlieferung bis auf drei Stellen: So finden sich bei *Bäregässlin* im Stollenteil B auf der ersten Silbe von „ou-ge“ zwei absteigende Töne, in der Handschrift wird nur das f angegeben; weiterhin wird im Aufgesang nach „Mirst“ auf a gleich zum c hochgesprungen, während sich der Ton im Münster'schen Fragment noch einmal wiederholt. Allerdings wird die dritte Silbe von „ge-sche-hen“ auf die absteigende Tonfolge von a zu g mit hinübergezogen, wohingegen das Wort im Münster'schen Fragment eher noch um eine Silbe verkürzt wurde und sich auf das zweite c dehnen müsste. Auch die Silbenverteilung von „menischlichen“ bei *Bäregässlin* gegenüber der handschriftlichen Variante mit „menslichen“ weicht ab: So teilt *Bäregässlin* die Silben auf die absteigende Tonfolge von a zu e auf, indem -nisch- auf a-g-f, -li- auf f-e gesungen wird, in der Handschrift fehlt eine Silbe, -li- müsste sich somit über die komplette Tonfolge a-g-f-e erstrecken. An dieser Stelle erweitert *Bäregässlin* die Tonabfolge um einen Ton und weicht ein drittes Mal von der Handschrift ab, indem das f nochmals wiederholt wird.

Da die Melodieedition zu „alte clamat epicurus“ und zur ersten Strophe des „Palästinalieds“ in der Handschrift M von Michael Korth stammt, der selbst Sänger bei *Bäregässlin* ist, ist erwartbar, dass sich die Interpretation zumindest größtenteils mit

eben jener Edition deckt. Hinsichtlich des Melodieverlaufs trifft dies auch zu, vor allem an jenen Stellen, an denen die Interpretation *Bäregässlins* von der handschriftlichen Überlieferung des Münster'schen Fragments abweicht. Hierzu gibt es jedoch eine Ausnahme: Der Abgesang gestaltet sich eingangs bei der Edition Korths ebenso wie im Münster'schen Fragment, indem das a wiederholt wird und der Melodiebogen erst dann auf das c hochspringt. Rhythmisch wurde die Interpretation jedoch anders verwirklicht, ins Auge fallen die Dreitonabfolgen des Stollenteils B, die in beiden Varianten mit zwei schnellen und einem langsameren Notenwert realisiert werden: Bei *Bäregässlin* mit zwei Sechzehnteln und einer Achtel auf d-c-d und e-f-e; bei Korths Edition mit Achteln und Vierteln auf eben diesen Stellen. Jammers verzeichnet diese rhythmische Variante lediglich auf der Abfolge h-a-h im Stollenteil B, die Editionen Husmanns und Gennrichs führen diese rhythmische Variante gar nicht auf. Ausschließlich auf den Melodieverlauf bezogen weisen die Editionen von Jammers und Husmann ebenfalls eine große Ähnlichkeit zu *Bäregässlins* Interpretation auf, Gennrich weicht hingegen deutlicher von dieser ab. So verzeichnen auch diese beiden Editionen die Wiederholung des Tons bei der absteigenden Tonfolge auf „menischlichen“ mit eben jener Silbenverteilung. Allerdings gibt Husmann nach zwei Tönen auf a nur einen Ton auf c an im Abgesang auf „Mirst geschehn“, während Jammers die Stelle ebenso wie *Bäregässlin* gestaltet. Die Stelle auf der ersten Silbe auf „ou-ge“ interpretieren beide Editionen ebenso wie *Bäregässlin*, indem sie die Stollenteile B und die Wiederholung auf „menischlichen“ im Abgesang ebenfalls einander angleichen und zwei Töne auf der Silbe verzeichnen – im Unterschied zur Handschrift Z.

Es ist anzunehmen, dass *Bäregässlin* die Editionen durchaus bekannt waren, es ist jedoch auch anzunehmen, dass die Abweichung von der eigenen Melodieedition kein Zufall ist, sondern bewusst eine eigene, der eingesetzten Textvariante und der eigenen Interpretation angemessene Umsetzung der Melodie vorgenommen wurde, die sich nicht zwingend auf andere Editionen gestützt haben muss. Vielmehr ist eine eigene Auseinandersetzung mit der Handschrift für ein Ensemble anzunehmen, das selbst Rekonstruktionsversuche und Handschrifteneditionen vorgenommen hat. So gibt *Bäregässlin* zumindest als Quelle für die Melodie in seinem Booklet des Albums zu Walther von der Vogelweide das Münster'sche Fragment an.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Nach der Angabe im Booklet wurden für *Bäregässlins* Interpretation des „Palästinalieds“ Laute, Schlaginstrumente, Fidel, Diskantgambe und Blockflöte eingesetzt, alles leise und gut zu kombinierende historisierende bzw. rekonstruierende Instrumente. Von einer technischen Optimierung für die Tonaufnahme im Studio abgesehen, kann dieses

Arrangement vermutlich so auch akustisch und unverstärkt in einer konzertanten Situation zur Entfaltung kommen. Die Interpretation setzt direkt mit der gesanglichen Performance der ersten Strophe ein und endet auch ohne instrumentales Nachspiel mit der sechsten und hier letzten Strophe L16,29. Nach den ersten beiden Strophen wird ein langes instrumentales Zwischenspiel eingefügt, dann wechseln sich jeweils eine Strophe und ein kurzes Zwischenspiel ab, um schließlich vor der letzten Strophe noch einmal einen langen instrumentalen Part einzufügen. Diese Zwischenspiele sind jedoch eher als Zwischenschläge zu bezeichnen, welche die Melodie nicht mitgestalten. Diese werden jedes Mal durch Schlagwerk – zuerst nur durch Trommel, ab dem zweiten Zwischenspiel auch durch das Becken – und den Quintbordon der Diskantgambe gestaltet. Die ersten beiden Strophen werden lediglich mit dem Klang des Beckens und der Diskantgambe unterlegt, welche ab der zweiten Strophe verstärkt zum Einsatz kommt. Am Ende der dritten Strophe setzt die Fidel ein und gestaltet die Melodie mit, in der vierten Strophe kommt die Fidel durchgängig zum Einsatz, am Ende der fünften Strophe setzt eine Mitgestaltung der Melodie durch die Diskantgambe ein, was zusammen mit der Fidel in der letzten Strophe nun ebenfalls durchgängig die instrumentale Begleitung darstellt; dies alles auf der Grundlage Schlagwerk und dem Quintbordon der Diskantgambe. Die angegebene Laute kann hierbei nicht explizit herausgehört werden und scheint lediglich mit vermehrtem Instrumenteneinsatz im Laufe der Interpretation die Grundschnitte der instrumentalen Basis hintergründig zu vervollständigen.

Es kommt hierbei also zu einem sukzessiven Ausbau der instrumentalen Gestaltung der Zwischenspiele und vor allem der Begleitung der Gesangsperformance, die auf der politischen Strophe L16,29 ihren abschließenden Höhepunkt findet. Auch wenn *Bärenrässlin* hier die textliche Variante mit einer neutraleren Formulierung gewählt haben, mit welcher nicht explizit Partei für die christliche Religion ergriffen wird, wird die politische Dimension dieser Interpretation dennoch durch die abschließende Pointierung und die musikalische Gestaltung unterstützt. Die instrumentelle Gestaltung wirkt in dieser Bearbeitung insgesamt recht sparsam.

Als musikalische Floskel wird in dieser Interpretation somit vor allem mit der Verwendung von (Quint-)Bordunen und der Verdopplung in parallelen Intervallen gearbeitet.

1. Cluster: Folk

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 15: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen des „Palästinalieds“ bei *Ougenweide* im Vergleich zu den Editionen; Strophenzählung nach Lachmann

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB - Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1													(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB - Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
<i>Ougenweide</i>	1	2	5	–	3	–	–	–	–	–	4	–	–	(5)

Ougenweide verarbeitet nur fünf Strophen des Liedes, wobei sich auch hier die Strophen L14,38, L15,6 und L15,13, ebenso wie bei allen vorangehenden Editionen (bis auf die Edition von Jammers), an den ersten drei Positionen aneinanderreihen und Strophe L16,29 die Schlussstrophe bildet. Da alle Editionen bis auf die von Jammers mehr Strophen als *Ougenweide* angeben, ist auch hier ohne Blick auf die textliche Variante kein gesicherter Rückschluss darauf zu ziehen, welche Edition als Vorlage gedient haben könnte.

Die andere Bearbeitung dieses Clusters stammt von *Des Geyers schwarzer Haufen* und ist rein instrumental, weshalb für diesen und die folgenden textlichen Parameter keine Angaben gemacht werden können.

Textvarianzen/Mouvance

Ougenweides textliche Version scheint sich, betrachtet man die ausgewählten Textstellen, vor allem nach Gennrich und Kuhn zu richten, da hier alle Textstellen dieser editorischen Variante gleichen, mehr noch als der Variante Wapnewskis. Hierbei findet sich lediglich eine Besonderheit, die in die Richtung der editorischen Variante Maurers weist: So singen *Ougenweide* in Strophe L14,38, Vers 1 „**Nu allererst**“, was eine Mischform zwischen dem Editionsstrang der Lachmann'schen Konkurrenz „**Nu al-rest**“ und der Lachmann'schen Tradition „**Allererst**“ darstellt. Da *Ougenweide* im persönlichen Gespräch angaben, die Aufnahme Max von Egmonds (Bass beim *Studio für frühe Musik*) zu kennen, die, wie gezeigt wurde, der editorischen Variante Maurers

4.2 Analyse

folgt,⁷⁰⁶ könnte dies der Grund dafür sein. Alles in allem scheint hierbei also für *Ougenweide* eine editorische Vorlage nach Gennrich und Kuhn, erweitert vermutlich durch die Kenntnis der Aufnahme des *Studios für frühe Musik* bzw. einer ähnlichen Aufnahme Max von Egmonds angenommen werden zu können.

Deutungsanalyse

Tabelle 16: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation *Ougenweides* im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		
HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			
HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1
HS Z	L14 ,38		L15 ,6	L16 ,29	L13 8,1	L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1	L16 ,15	L16 ,8		L16 ,22	
Ougen	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13						L16 ,8		L16 ,29		

Legende:

Grau: Eingangstrophe und Abschlusssängerfloskel; *grün:* heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; *orange:* Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen *gelb* markiert

⁷⁰⁶*Ougenweide* berichten im Gespräch zwar von der Kenntnis dieser Aufnahme, lehnten diese als Vorlage für ihre eigene Interpretation jedoch ab, da sie ihnen zu getragen war. Es ist fraglich, ob somit die Aufnahme des *Studios für frühe Musik* gemeint ist, da diese keinesfalls als getragen gelten dürfte, jedoch ist für Max Egmond, sofern es sich hier um eine andere, mir nicht vorliegende Aufnahme handelt, die editorische Vorlage Maurers trotzdem nicht sehr abwegig, da diese bei dessen Arbeit mit dem *Studio für frühe Musik* ja auch schon als Editionsgrundlage diente. Wenn *Ougenweide* sich nun zwar auch nicht in ihrer Bearbeitung nach Max von Egmonds Vorlage in stilistischer Hinsicht ausrichten, heißt dies jedoch nicht, dass die Kenntnis von dessen textlicher Version nicht doch Einfluss genommen haben kann. Trotz des spekulativen Ausmaßes dieser Schlussfolgerungen sollen diese wenigen Spuren dennoch nicht unbenannt bleiben.

Ougenweide haben in ihrer Bearbeitung die gleiche Auswahl und Reihenfolge an Strophen vorgenommen wie das *Studio für frühe Musik*. Somit tendiert auch diese Bearbeitung mit einer Verkürzung der Handschrift A vor allem zum politisierenden Strang. Allerdings ist für *Ougenweide* festzuhalten, dass in Strophe L16,29 mit Wapnewski/Kuhn eine neutralere Variante gewählt wurde: „got müez ez ze rehte scheiden“ (V. 3), indem hier keine Positionierung angegeben wird, welche der Religionen das Recht auf ihrer Seite habe, dies liege allein bei Gott. Somit bleibt der inhaltliche Fokus des Liedes in dieser Bearbeitung eher auf ein christlich-religiöses Thema beschränkt.

Stimme und Aussprache

In *Ougenweides* Bearbeitung intoniert ein männlicher Sänger die ausgewählten Strophen mit schlichter, klarer und weicher Stimme. Die Artikulation des Inhalts erfolgt deutlich, wenn auch recht gleichförmig, die korrekte Aussprache wurde offenbar recherchiert. Inhaltliche Betonungen werden weder durch den Gesang noch durch die instrumentale Begleitung ausgedrückt, alles in allem wirkt die Interpretation sehr treibend und gleichmäßig fließend.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

/	u	/	u	/	u	/	u
>	-	-	>	-	-	>	-
Nu allerrest lebe ich mir werde,							
/	u	/	u	/	u	/	
>	>	>	---	>	---	>	---
sit min sündic ouge siht							
u	/	u	/	u	/	u	/
>	-	-	>	-	-	>	-
daz reine lant und ouch die erde,							
/	u	/	u	/	u	/	
>	>	>	---	>	---	>	---
der man so vil eren giht.							
/	u	/		u	/	u	/
>	-	>	-	---	>	>	-
Mirst geschehen, des ich ie bat,							

4.2 Analyse

/ ♪ / ♪ / ♪ /
> - - - > - - - - - > - - - >
ich bin komen an die stat,

/ ♪ / ♪ / ♪ /
> - > - > - >>>
da got menischlichen trat.

Legende:

- / = metrische Hebung
- ♪ = metrische Senkung
- > = musikalischer Akzent
- > = musikalischer Nebenakzent
- = musikalische Senkung
- - - = melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen

Die musikalische Akzentuierung in der Bearbeitung *Ougenweides* ist sehr regelmäßig gestaltet, gibt das Grundgerüst der metrischen Hebungen wieder, bricht aber das alternierende Konzept durch die Hinzunahme weiterer Hebungen auf. So werden die Versanfänge 2 und 4 durch drei aufeinanderfolgende Akzente besonders betont, ebenso wie die Versenden 5 und 7. Senkungen reihen sich in der Regel nur zwei oder drei und nur einmal vier aneinander, anders als beispielsweise noch bei den Bindegliedbands *Bärenrengässlin* oder dem *Studio für frühe Musik*.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Ougenweides Interpretation verzeichnet eine Gesamtlänge von 3:48 Minuten und liegt mit einem sehr treibenden Tempo im Bereich ca. M.M. 132. Im stetigen 4/4-Takt umfassen die Strophen jeweils 30 Sekunden, womit der gesangliche Gesamtanteil bei 2:30 Minuten liegt. Gegenüber dem instrumentalen Anteil von 1:18 Minute stehen sie damit im Verhältnis von ca. 2:1. In dieser Interpretation bleiben die gesangliche wie die instrumentalen Stimmen im d-dorischen Modus.

Melodieverlauf und Kolorierung der Melodiestimme

Palästinalied

Interpretation

Walther von der Vogelweide Ougenweide

Allegro

Stimme

Flöte

Flöte

3

St.

Fl.

Fl.

6

St.

Fl.

Fl.

Nu al - ler - rest le - be ich mir wer - de
daz rei - ne lant und ouch die er - de

sit min sün - dic ou - ge siht
der man so vil e - ren giht

Mirst ge - sche - hen des ich ie bat ich bin ko - men an die stat

Abbildung 53: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Ougenweides von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

The image shows a musical score for three parts: St. (Soprano), Fl. (Flute), and Fl. (Flute). The score is in 4/4 time and begins at measure 10. The vocal part (St.) has lyrics: 'da got men - isch - li - chen trat'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across measures. The vocal line features several accents (>) on the notes for 'da', 'got', 'men', 'isch', 'li', 'chen', and 'trat'. The two flute parts (Fl.) play a melodic line that is mostly congruent with the vocal line, with some variations in the second half of the phrase. The score ends with a double bar line.

Abbildung 54: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Ougenweides von SK mit musikalischer Akzentuierung (>) - Fortsetzung

Die musikalische Akzentuierung gestaltet sich bei *Ougenweide* sehr gleichförmig, wenn auch nicht mehr alternierend im Vergleich zur Metrik. Im Stollenteil A wechseln sich noch eine Akzentuierung mit zwei Senkungen ab, im Stollenteil B beginnen die Zeilenanfänge dann jedoch mit drei aufeinanderfolgenden Akzenten. Dies kongruiert mit dem aufsteigenden Melodiebogen auf den ersten drei Tönen, danach wechseln sich stets drei aufeinanderfolgende Senkungen mit jeweils einem Akzent ab, was den absteigenden Melodiebogen zum Versende hin unterstützt. Im Abgesang hingegen kommt es immer wieder zu einer Aneinanderreihung von Akzentuierungen, Senkungen finden sich lediglich auf den Triolen und Sechzehnteln, dann in der Regel drei, einmal vier aufeinanderfolgend, jedes Mal absteigend. Diese Gestaltungen von Akzentuierungen und Senkungen unterstützen den fließenden und gleichförmigen Gesangsgestus des Sängers. Durch das hohe Tempo der Interpretation verschmelzen alle schnelleren Noten zu melismenartigen Verzierungen. Dies geht so weit, dass man auf den absteigenden Sechzehnteln im Abgesang nicht mehr genau sagen kann, ob drei oder vier Senkungen ausgesungen werden. Insgesamt wirkt die Interpretation *Ougenweides* dennoch recht schlicht und nicht sehr ausgeprägt koloriert, da die Verzierungen so stark verschmelzen und immer zum nächsten Grundton hinableiten. Die Flötenstimmen sind größtenteils mit der gesanglichen Melodiestimme kongruent, gestalten jedoch den Aufgesang etwas schlichter, dafür das Ende des Abgesangs etwas ausgefeilter.

Ougenweides Interpretation weicht an vielen Stellen, vor allem aber in den Stollenteilen von der handschriftlichen Melodieüberlieferung ab: So beginnt die Interpretation bereits in der ersten Zeile mit drei aufeinanderfolgenden d-Tönen, da die textliche Variante mit „Nu allerrest“ eine Silbe mehr verzeichnet, was die sonst in Interpretationen

übliche Auftaktregelung überflüssig macht. Im weiteren Verlauf des Stollenteils A verkürzt *Ougenweide* die Verzierungen auf „mir“ auf zwei statt vier Noten, indem von d direkt zu f gesprungen wird, und auf der Endsilbe von „wer-de“ auf nur einen Ton, indem auf das d von „wer-“ direkt das c folgt. Im Stollenteil B werden auf die erste Silbe von „ou-ge“ zwei absteigende Töne gesungen, statt, wie in der Handschrift, nur einer, dafür verkürzt sich das handschriftliche Trio d-c-d zum absteigenden d-c. Im Abgesang findet sich nun auf „Mirst“ das a, wonach *Ougenweide* mit „ge-schehen“ direkt zum c hochspringt und durch die zusätzliche Silbe, anders als in der Handschrift, dieses noch zweimal wiederholt. Den Stollenteil B wandelt *Ougenweide* am Ende des Abgesangs schließlich gegenüber der handschriftlichen Notation noch weiter ab, indem sich hier überhaupt keine schnelleren Noten bzw. Verzierungen mehr finden, sondern alle „Läufe“ auf Viertelnoten verkürzt werden. Gegenüber der handschriftlichen Version findet sich hier die textliche Variante mit „me-nisch-li-chen“, also einer Silbe mehr. Nachdem auf „-nisch-“ das a noch einmal wiederholt wurde, auf welches in der handschriftlichen Notation bereits das „-li-“ und die absteigende Tonfolge zum e notiert wird, springt die Melodie bei *Ougenweide* auf „-li-“ hoch zum c, setzt auf „-chen-“ das a und verkürzt die handschriftliche Tonfolge e-f-e-d auf „trat“ zu f-g-d. Dies stellt insgesamt die markanteste und wohl eine eigenkreative Abweichung vom handschriftlichen Melodieverlauf dar.

Diese ist so auch in keiner der in Frage kommenden Melodieeditionen verzeichnet. Auch die anderen Stellen, an denen die Melodie – wird die rhythmische Fixierung außer Acht gelassen – von der handschriftlichen Überlieferung abweicht, stimmen mit keiner der Editionen überein. Lediglich den Anfang des Abgesangs auf „Mirst geschehen“ findet sich in dieser Form zumindest in der Tonfolge ebenfalls bei Gennrich, wenn auch nicht in der rhythmischen Realisierung. Ob eine der anderen Interpretationen eher als Einflussfaktor für die Bearbeitung *Ougenweides* in Frage kommt, gilt es bei der vergleichenden Betrachtung am Ende dieser Corpusanalyse noch einmal zu prüfen.

Die Flötenstimmen wandeln die Stollenteile A nun noch weiter ab, indem sie hier eine verkürzte und sich von der Unisono-Führung entfernende Harmonie gestalten. Die Stollenteile B werden lediglich von der zweiten Stimme eingangs noch abweichend performt, dann gehen jedoch beide Flötenstimme mit der Gesangsstimme einher und schließen auch den Stollenteil B im Abgesang einstimmig ab.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Die Interpretation *Ougenweides* verzeichnet, soweit es sich heraushören lässt, zwei Blockflöten, eine akustische Gitarre, einen E-Bass und ein Glockenspiel. Die Gitarren

bilden die durchgängige Basis, indem der E-Bass die Grundschräge im Hintergrund gestaltet, die akustische Gitarre die Melodie fließend umspielt. Die Flöten geben eine mehrstimmige Variante der Melodie, zum Teil gegenläufig zum Gesang, wieder. Das Glockenspiel setzt lediglich an zwei Stellen, jeweils im kurzen instrumentalen Zwischenspiel, Akzente. Nachdem die Interpretation mit einem instrumentalen Intro begonnen hat, werden zunächst zwei Strophen gesungen. Nach einem kurzen Zwischenspiel folgen Strophe 3, ein langes Zwischenspiel, Strophe 4, noch ein kurzes Zwischenspiel und dann schließlich die letzte Strophe, L16,29. Das Lied schließt mit einem instrumentalen Nachspiel ab. Dadurch wirkt die politische Endstrophe weniger pointiert, was zu der gewählten neutraleren Formulierung passt. Insgesamt wird die instrumentale Untermalung reichhaltig eingesetzt.

Als musikalische Floskeln sind begleitend Heterophonie und das Erfinden von Zusatzstimmen anzusetzen, die teilweise mit der Singstimme alternieren.

Werden die Aussagen Olaf Casalichs und Stefan Wulfs im Interview (siehe im Materialanhang unter Punkt 7) hinzugezogen, standen für ihre Interpretationen die Verwendung von akustischen Gitarren und Percussion sowie eine große Experimentierfreudigkeit im Vordergrund. Eine mittelalterliche Wirkung erzielen sie nach eigener Aussage in der Regel durch die Melodie, den mittelhochdeutschen Text – im Falle ihrer Interpretation des „Palästinalieds“ konnten sie für beides ja auch auf überliefertes Material bzw. eine Edition desselben zugreifen –, durch die Instrumente und eine erzählende Struktur, also Strophen und Wiederholungen in ihren Liedern. Fremdheit wird vor allem durch fremdartige Instrumente erzielt, eine aktualisierende Wirkung hingegen durch immer noch aktuelle Themen, eine taktierende Rhythmik, das Klangbild insgesamt und elektrische Instrumente und Synthesizer. Hierbei ist anzumerken, dass die akustische Gitarre, Glockenspiel und Blockflöten zwar akustische und folkloristische Instrumente darstellen, somit jedoch nicht in ein historisierendes Instrumentarium weisen. Von der Verwendung jeglicher Percussion wurde in dieser Interpretation abgesehen. Die altertümlich und vielleicht fremdartige Wirkung der Interpretation ergäbe sich somit lediglich aus der Tatsache, dass Melodie und Text des Liedes aus dem Mittelalter überliefert sind und aktualisierend überformt wurden – durch die Verwendung elektrischer Instrumente, einer taktierenden Rhythmik. Es ist zudem festzuhalten, dass die vorliegende feste erzählende Struktur, in der sich Strophen und sich wiederholende Zwischenspiele abwechseln und von einem Intro und Nachspiel eingerahmt werden, ebenfalls eher in einen popularisierenden und aktualisierenden Kontext denn in eine historische Liedstruktur weist. Dies ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass die erzählende Struktur entgegen der für das Mittelalter zu vermutenden freien Narrativität

doch sehr durchkomponiert und somit zwar sehr eingängig, aber eben modern erscheint. Insgesamt wirkt die Interpretation dadurch volksliedhaft.

2. Cluster: Elektro

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 17: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretationen des Elektro-Clusters im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Schweikle*	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
<i>Qntal</i>	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
ATB – Ranawake**	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
Minnesang.com	1	2	7	3	4	–	–	–	–	–	5	–	6	(7)
Sonic Seducer***	1	2	9	10	3	4	5	6	7	11	8	12	13	(13)
Spielleut.de	1	2	12	3	4	5	6	7	8	10	9	11	13	(13)
Mittelaltermusik.de	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
<i>Eisenfunk</i>	1 (2x)	2 (2x)	–	–	3	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
<i>Drachenmond</i>	1	–	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(2)

Legende:

* Schweikle versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

** Ranawake versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

*** Die „Sonic Seducer“ führt neun Strophen auf, die letzten vier sind dann als Zusatzstrophe gekennzeichnet.

Qntal nimmt in ihrer Bearbeitung fünf Strophen des „Palästinalieds“ auf und auch hier finden sich die Strophen L14,38 und L15,6, wie bei den meisten Editionen, an den ersten beiden Positionen im Lied. Allerdings wird Strophe L16,29 – in den Editionen gern als Schlussstrophe verwendet – hier ausgelassen, stattdessen bildet L16,8 den Schluss. *Eisenfunk* und *Drachenmond* nehmen noch weniger Strophen des Liedes auf, *Eisenfunk* drei, *Drachenmond* sogar nur zwei. Auch *Eisenfunk* setzt die Strophen L14,38 und L15,6 an die ersten beiden Positionen in ihrer Interpretation, auch hier wird L16,29 ausgelassen, jedoch Strophe L15,13 an den Schluss gesetzt. Statt noch mehr Strophen aufzunehmen, wiederholen sie in ihrer Bearbeitung nach Strophe L15,13 schlicht noch einmal die ersten beiden Strophen. *Drachenmond* hingegen beginnt ihre Interpretation ebenfalls mit L14,38, lässt nun jedoch – einmalig in diesem Cluster und auch einmalig in Bezug auf alle vorliegenden Editionen, die nicht nur eine Strophe angeben – L15,6 aus und beendet ihre Bearbeitung mit der zuvor oft ausgelassenen Strophe L16,29. Was sich hieraus für die inhaltliche Deutung der jeweiligen Bearbeitungen ergibt, wird mit dem entsprechenden Parameter erläutert. Zunächst muss jedoch eine Betrachtung der textlichen Varianten erfolgen, um mögliche editorische Vorlagen herausarbeiten zu können. Auffällig bleibt an dieser Stelle, dass die Bearbeitungen dieses Clusters eine Tendenz aufweisen, trotz breit aufgestellter editorischer Vorlage immer weniger Strophen zu verwenden, diese sogar noch zu wiederholen, und dabei keineswegs homogen vorgehen. Lediglich für *Eisenfunk* ist festzustellen, dass die drei Strophen, die sie aufnehmen, ebenfalls bei *Qntal* die ersten drei Strophen ihrer Bearbeitung darstellten. Ob hier mit einer Beeinflussung zu rechnen ist, muss jedoch anhand von gegebenenfalls textlichen Übereinstimmungen überprüft werden.

Textvarianzen/Mouvance

Werden die ausgewählten Textstellen bei *Qntal* betrachtet, bietet sich zunächst ein höchst heterogenes Bild zu den möglichen Vorlagen. Im persönlichen Gespräch verwiesen Michael Popp auf eine bei Reclam erschienene Textausgabe, „Syrah“ Sigrid Hausen dagegen auf die Ausgabe Korths, mit der jedoch vor allem die musikalische Seite gemeint sein muss, da diese nur die erste Strophe des „Palästinalieds“ verzeichnet und sich diese stark von der textlichen Version *Qntals* unterscheidet. Mit der Reclam-Ausgabe könnte die Edition Schweikles gemeint sein, jedoch finden sich auch hier so gut wie keine Übereinstimmungen zur textlichen Bearbeitung *Qntals*. Dies lässt sich

sicher mit deren Aussage begründen, sie würden an keiner Edition „sklavisch“ hängen.⁷⁰⁷ Die Aufnahme gleicht an vielen Stellen der Edition Maurers bzw. der Aufnahme des *Studios für frühe Musik*, insbesondere mit der Kongruenz des ersten Verses der ersten Strophe „Nu **alrest**“ markiert. An zwei Stellen weicht *Qntal* jedoch von dieser Vorlage ab und verwendet die Variante Gennrichs und Kuhns: „**der** man **sô** vil êren giht“ (L14,38, V. 4) und „**Sit** liez er sich **hie** verkoufen“ (L 15,13, V 3). Erstere Variante findet sich so auch bei Schweikle, zweite bei Wapnewski. Eine Beeinflussung durch die Kenntnis des *Studios für frühe Musik*, eventuell bei dem einen und/oder anderen zurückgehend auf die Editionstradition nach Maurer und nach Gennrich/Kuhn, scheint hierbei deutlich zu werden. Zu vermuten ist, dass eine textliche Vorlage durch die Kenntnis einer Aufnahme erweitert wurde, was in der zusammenführenden Betrachtung noch genauer beleuchtet werden muss.

Eisenfunk folgen in ihrer Bearbeitung im Großen und Ganzen dem editorischen Strang nach Maurer, was besonders an den folgenden Stellen festgemacht werden kann: „**Nun** alrest“ (L14,38, V. 1) und „**Do** liez er sich **her** verkoufen“ (L15,13 V. 3), wobei Zweiteres nur eine geringe Abweichung von Maurers „**herre**“ darstellt. Allerdings weicht die Bearbeitung in L14,38, Vers 3 von dieser Vorlage ab, in dem es hier heißt: „**den** man **so vil** eren giht“. Damit entspricht dies der Version Wapnewskis, insgesamt stimmt die Bearbeitung *Eisenfunks* dabei mit der Variante der populärwissenschaftlichen Edition von Mittelaltermusik.de überein, die spätestens im selben Jahr wie *Eisenfunks* Bearbeitung erschien und somit ebenfalls eine zeitliche Nähe aufweist.

Drachenmond bietet eine eigene textliche Version des „Palästinalieds“ an, indem die Interpretation in der ersten Strophe weitgehend der editorischen Vorlage Korths folgt: „Nun lebe ich mir alerst werde“ (V. 1), „**Der** man **vil** der eren giht“ (V. 4) und „**Nu** ist geschehn des ich bat“ (V. 5), wobei bei Letzterem das „des ih **da** bat“ ausgespart wurde. Vers 4 stimmt zudem mit den Editionen von Jammers, Ranawake sowie der populärwissenschaftlichen Edition in der „Sonic Seducer“ überein. An einer Stelle weichen *Drachenmond* jedoch von Korths Edition ab: Datz **here** lant“ (V. 3), diese Variante findet sich nur noch bei „Spilleut.de“. Mit Strophe L16,29 folgt *Drachenmond* vollkommen der editorischen Variante Wapnewskis. Eine einzelne editorische Vorlage wird somit recht unwahrscheinlich, zumindest würde hierfür keine der hier vorliegenden in Frage kommen. Ob und welche Aufnahmen ebenfalls einen Einfluss genommen haben könnten, muss bei der Zusammenführung der Analyseergebnisse mitbetrachtet werden.

⁷⁰⁷Vgl. Interview mit *Qntal* in Kapitel 7.1.

Deutungsanalyse

Tabelle 18: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinallied“-Interpretationen des Elektro-Clusters im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		

HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			

HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1
HS Z	L14 ,38		L15 ,6	L16 ,29	L13 8,1	L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1	L16 ,15	L16 ,8		L16 ,22	

Qnt al	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27				L16 ,8				
Ei-senf	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13										
Dra ch	L14 ,38		L15 ,6													

Legende:

Grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert

Auch in der Bearbeitung *Qntals* werden die ersten drei Strophen mit L14,38, L15,6 und L15,13 wiedergegeben. An Strophe L15,13 zur Taufe und Passion Christi schließt sich jedoch die Strophe L15,27 an, in der es um die Höllenfahrt geht. Das Besondere dieser Strophe liegt in der Hervorhebung und Verknüpfung der Trinität mit der Überwindung des Todes. Die Strophe L16,8 zum Jüngsten Gericht bildet den Abschluss der Interpretation *Qntals* – wobei die letzten drei Verse, also der Abgesang, noch einmal wiederholt werden –, Strophe L16,29 wird somit nicht mit aufgenommen, wodurch eine politische Dimensionierung in dieser Interpretation entfällt. Jedoch wird auch die rechtliche Thematik durch Auslassung der Strophe L16,15 nicht weiter entfaltet. Somit ist das Lied weder dem einen noch dem anderen Deutungsstrang zuzuordnen, weist darüber hinaus durch die Verkürzung auch kein Sammlerinteresse auf. Der thematische Fokus beschränkt sich vielmehr auf den christlich-religiösen Kontext, indem das Leben Christi, die Wunder der Heilsgeschichte und das christliche Mysterium der Trinität in

den Mittelpunkt rücken. Es finden sich keine Anspruchsformulierungen der Christen auf das „Heilige Land“, was sich auf heutige Konfliktsituationen im Nahen Osten gründen könnte. Dass diese Auslassung der politischeren Strophen bewusst vorgenommen wurde, belegt die Angabe Michael Pops im persönlichen Gespräch, indem hier auf den politisch umstrittenen Inhalt des Liedes verwiesen wurde und für das Ensemble somit eher die Melodie des Liedes im Vordergrund stand und zur Bearbeitung reizte.⁷⁰⁸

Die Bearbeitung *Eisenfunks* gestaltet sich durch die Strophenauswahl und -reihung also ähnlich wie die Interpretation *Qntals* politisch und rechtlich neutral, verkürzt jedoch die Wundererzählung noch weiter, indem sogar die Strophen L15,27 sowie der rechtliche Anklang und Abschluss der Heilsgeschichte in L16,8 ausgelassen werden. Somit wird nach der Eingangsstrophe L14,38 die Wundererzählung auf Geburt, Taufe und Passion Christi und somit auf das Allerwesentlichste verkürzt. Dass darüber hinaus die ersten beiden Strophen am Ende der Bearbeitung noch einmal wiederholt werden, legt die Vermutung nahe, dass der Inhalt des Liedes als nebensächlich betrachtet wird. Die Strophen wirken als eine Art Platzhalter zur Entfaltung der Melodie, die eher im Fokus zu stehen scheint. Auf Grund der Zuordnung dieser Interpretation vor dem Hintergrund der Bandgeschichte in die Peripherie des Histotainmentdiskurses ist dieser musikalische Zugang zum „Palästinalied“ auch wenig verwunderlich.

Drachenmond treiben diese Verkürzung des Liedes noch weiter, indem lediglich die Strophen L14,38 und L16,29 aufgenommen werden, welche sich in der Regel in allen Bearbeitungen und Editionen finden. Somit wurden anscheinend die in den meisten Editionen und Bearbeitungen als Eingangs- und Schlussstrophe gesetzten Strophen relativ unreflektiert aufgenommen. Zwar weist diese Schlussstrophe eine politische Dimensionierung auf, jedoch kommt dies durch die extreme Verkürzung des Liedinhaltes nicht sehr wirkungsvoll zum Tragen. Der textliche Inhalt des Liedes scheint eher weiter in den Hintergrund zu rücken und als bekannt vorausgesetzt zu werden. Vielmehr scheinen durch ein ausgeprägtes Intro und Outro eine klangliche Szenerie aufgemacht zu werden und die stimmungsvolle Atmosphäre als eine eigene Interpretation des „Palästinalieds“ im Vordergrund zu stehen. So beginnt die Interpretation mit Sturm- und Krähengeräuschen, in das sich ein ausgeprägtes instrumentales Vorspiel mischt, welches noch nicht die Hauptmelodie des „Palästinalieds“ wiedergibt und durch einen Gongschlag beendet wird. Nach einem kurzen Intermezzo, in dem eine Art orientalischer Gesang intoniert wird, setzt die gesangliche Wiedergabe der beiden Strophen ein. Es folgt ein längeres instrumentales Zwischenstück, in dem die Melodie wiedergege-

⁷⁰⁸Siehe Anhang, Kapitel 7.1, das Interview mit *Qntal*, Frage 17.

ben wird, woraufhin ein ähnliches Outro wie zu Beginn das Lied ausklingen lässt. Insgesamt ist das Verhältnis von Text zu klanglicher Performance also sehr zu Gunsten der instrumentalen Ausgestaltung verschoben. Durch die Naturgeräusche, welche in die instrumentalen Parts eingebunden wurden, erhält das Lied einen ursprünglichen und mystischen Charakter, der in Verbindung mit dem sehr in den Hintergrund gedrängten Strophentext somit dem Lied eine neue, spirituelle Ausdeutung verleiht, die wenig mit der christlichen Heilsgeschichte zu tun zu haben scheint.

Stimme und Aussprache

„Syrah“ Sigrid Hausen intoniert in der Bearbeitung *Qntals* das „Palästinalied“ sehr klar und schlicht mit einer Stimme, der die Gesangsausbildung anzuhören ist. Bis auf einige fehlende Diphthongierungen vorzugsweise bei iu-Schreibweisen scheint die mittelhochdeutsche Aussprache recherchiert worden zu sein, was angesichts des Hintergrunds der Bandmitglieder Sigrid Hausen und Michael Popp, die mit *Estampie* ebenfalls der historisch informierten Aufführungspraxis zugehörig sind, nicht verwunderlich scheint. Insgesamt gestaltet sich die gesangliche Performance von Sigrid Hausen gegenüber inhaltlichen Dynamiken jedoch recht gleichförmig, ein Spannungsbogen wird lediglich durch die instrumentale Begleitung kreiert.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

/	u	/	u	/	u	/	u
>	-	>	-	>	-	-	-
Nun alrest leb ich mir werde,							
/	u	/	u	/	u	/	
>	>	>	>	-	-	>	-
sit min sündic ouge siht							
u	/	u	/	u	/	u	/
-	>	-	>	-	>	-	-
daz reine lant und ouch die erde,							
/	u	/	u	/	u	/	
>	>	>	>	-	-	>	-
der man so vil eren giht.							
/	u	/	u	/	u	/	
>	>	>	-	-	>	>	-
Mirst gescheln, des ich ie bat,							

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > > - - >> - - - > > - - -
 ich bin komen an die stat,
 / ˘ / ˘ / ˘ /
 > > > > - - > - - - - > - - -
 da got menischlichen trat.

Legende:

- / = metrische Hebung
- ˘ = metrische Senkung
- > = musikalischer Akzent
- > = musikalischer Nebenakzent
- = musikalische Senkung
- - - = melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen

Für die Bearbeitung *Qntals* ergibt sich ein von der alternierenden Metrik stark abweichendes Bild musikalischer Akzentuierungen, indem hier beinahe jeder Vers mit zwei oder drei aufeinanderfolgenden Akzentuierungen beginnt und zum Ende hin mit einer Reihe von Senkungen ausläuft. Die auf- und absteigende Melodielinie wird so deutlich gestützt. Lediglich in Vers 1 folgt der ersten Akzentuierung eine Senkung nach, Vers 2 beginnt mit einer Senkung auf „daz“ als Auftakt. Das einzige Versende, welches mit einer Akzentuierung versehen ist, findet sich in Vers 5 auf „bat“. Diese Ausnahmen sind allerdings auch schon häufig in den vorangehenden Clustern begegnet. Innerhalb der Verse kommt es ebenfalls zu einigen Dopplungen der musikalischen Akzente, häufiger aber noch zu Aneinanderreihungen von Senkungen, was durch die Verzierung der Melodie vorgegeben ist, da diese Silbendehnungen bedingen. Akzentdopplungen auf einem Wort innerhalb der Verse betonen hierbei die Wörter „ouge“ (V. 2), „eren“ (V. 4) und die erste Silbe von „komen“ (V. 6) und scheinen damit nicht zufällig gesetzt.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Die Bearbeitung *Qntals* umfasst insgesamt 5:59 Minuten, wobei der gesangliche Anteil mit 38 Sekunden pro Strophe bei 3:01 Minuten liegt. Der instrumentale Anteil umfasst demnach 2:58 Minuten, womit sich ein Verhältnis von gesanglichem und instrumentalem Anteil von ca. 1:1 ergibt. Im 4/4-Takt bewegt sich die Bearbeitung mit einem gemäßigten Tempo im Bereich ca. M.M. 88. *Qntal* gibt das „Palästinalied“ in ihrer Interpretation im e-dorischen Modus wieder.

Melodieverlauf und Kolorierung der Melodiestimme

Palästinalied

Interpretation

Walther von der Vogelweide Qntal

Andante

Stimme

... Nun al - rest leb - ich mir - wer - de -
daz rei - ne - lant und - ouch die - er - de -

3

St. sit min sün - dic - ou - ge - siht
der man so vil - e - ren - giht -

5

St. Mirst ge - sehn des - ich ie - bat ich bin - ko - men - an die - stat

9

St. da got men - isch - li - chen - trat

Abbildung 55: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Qntals von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Die Interpretation transportiert den d-dorischen Modus der Handschrift auf e. Die musikalische Akzentuierung *Qntals* gibt kaum den Melodiebogen wieder, da sich Senkungen eigentlich nur auf den schnelleren Noten finden, die als Verzierung eine Silbendehnung fordern. Und auch hier sind meist die ersten Töne betont. Die Gleichförmigkeit des Gesangsgestus wird somit durch eine breite Verteilung musikalischer Akzentuierungen, seine Klarheit und Schlichtheit durch Setzung vieler Betonungen geradezu unterstützt. Trotzdem lässt sich der Melodiebogen, der zur Versmitte hin eher an-, zum Versende hin eher absteigt, auch an den Akzentuierungen nachvollziehen, häufen sich aufeinanderfolgende Betonungen doch gerade an den Versanfängen, wohingegen alle Versenden bis auf Vers 5 mit einer Akzentuierung auf „bat“ mit zwei oder drei aneinandergereihten Senkungen ausklingen. Die Kolorierung der Interpretation *Qntals* ist zwar mit vielen Läufen aus Achteln und Sechzehnteln deutlich ausgeprägt, dennoch verschmelzen die gesungenen Senkungen der Silbendehnungen nicht miteinander, sondern lassen sich immer klar voneinander unterscheiden. Auch dies ist auf die klare und schlichte Stimmlichkeit der gesanglichen Performance zurückzuführen. Die instrumentale Begleitung dieser Bearbeitung bleibt hingegen eher rhythmischen Impulsen und sphärischen Klängen verhaftet, gestaltet die Melodie nicht mit aus und ist hinsichtlich der Verzierungen somit als schlicht einzustufen, da nur Grundtöne die Basis ihrer Performance bilden.

Eingangs des Abgesangs wiederholt *Qntal* auf „Mirst geschehn“ nach dem Sprung hoch zum d diesen Ton nicht noch einmal, wie es noch in der Handschrift verzeichnet ist. Allerdings passt diese Version auch besser zu der um eine Silbe verkürzten textlichen Variante, die ebenfalls im Münster'schen Fragment benutzt wird: „geschehn“. Abgesehen hiervon gibt es nur eine weitere markante Abweichung im Melodieverlauf gegenüber der handschriftlichen Notation, und zwar im Stollenteil B: Im zweiten und vierten Vers verzeichnet *Qntal* auf der ersten Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ zwei Töne, g-fis, die in der Handschrift nur mit einem Ton, ohne nachfolgend absteigenden Ton verzeichnet ist. Im Stollenteil B des Abgesangs kongruiert diese Stelle bei *Qntal* mit den Stollenteilen im Aufgesang, wodurch die Form der Rundkanzone wirklich formvollendet umgesetzt wird. In der Handschrift weicht diese Stelle vom Stollenteil B des Aufgesangs ab, indem die vier Töne auf „mens-li-chen“ absteigen und das f nicht unter Auslassung des e wiederholt wird. *Qntal* wiederholen in ihrer Interpretation das g, lassen das fis jedoch trotzdem nicht aus, wodurch die Stelle mit dem Stollenteil B kongruiert, da dort ebenfalls gegenüber der Handschrift ein zusätzlicher Ton eingefügt wurde. Das Wort-Ton-Verhältnis gestaltet sich an dieser Stelle im Abgesang ebenfalls etwas anders als in der Handschrift, da *Qntal* die textliche Version mit einer Silbe mehr

gewählt hat und die absteigende Tonfolge auf „me-nisch-li-chen“ aufgeteilt werden muss: So werden die ersten drei Töne h-a-g auf „-nisch-“ die Wiederholung des Tones auf g, gefolgt vom fis auf „-li-“ und dann schließlich wieder, wie auch in der Handschrift, „-chen“ auf der Dreierabfolge e-d-e gesungen.

Vergleicht man den Melodieverlauf der Interpretation *Qntals* mit den hier vorliegenden und in Frage kommenden Editionen – die rhythmische Realisation stimmt mit keiner der Editionen vollständig überein und wird hierfür erst einmal weitestgehend außer Acht gelassen –, so fällt eine große Nähe zur Edition Korths auf. Dies ist naheliegend, da das Ensemble selbst im Interview die Edition Korths für die Melodiebearbeitung als Einflussfaktor nannte. Allerdings wurde ebenfalls auf die Edition Gennrichs verwiesen, die jedoch noch hinter den Editionen Maurers und Jammers zurücksteht und kaum mehr Übereinstimmungen aufweist. Der Melodieverlauf stimmt mit der Edition Korths nahezu vollständig und vor allem an den von der Handschrift abweichenden Stellen überein. Die einzige Ausnahme stellt der Eingang des Aufgesangs auf „Mirst geschehn“ dar, den Korth mit a-a-c-c wiedergibt. Diese Stelle verzeichnet nur Husmann in der Ausgabe Maurers ebenso wie *Qntal* mit nur einem c – bei *Qntal* d. Jammers gibt an dieser Stelle hingegen nur einen Ton auf e an und springt dann hoch zur Dopplung auf g. Die eben beschriebenen markanten Abweichungen in den Stollenteilen B im Auf- und im Abgesang gestalten alle drei Editionen Maurer, Jammers und Korth, ebenso wie *Qntal*. Allerdings ergibt sich hierbei die größte Nähe zur Edition Korths, da nur hier die rhythmische Besonderheit mit zwei schnellen und einer langsamen Note – bei Korth sind es Achtel und Viertel, bei *Qntal* Sechzehntel und Achtel – auf allen Dreierverbindungen verzeichnet sind. Bei Jammers ist dies ebenfalls bereits angelegt, aber nicht konsequent auf allen Dreierverbindungen ausgeführt worden. Eine Kenntnis mehrerer Melodieeditionen ist für *Qntal* sicher anzunehmen, vor allem vor dem Hintergrund, dass die Formation in ähnlicher Besetzung auch ein historisch informiertes Ensemble verwirklicht und eine Arbeit mit wissenschaftlichem Material gewohnt sein dürfte. Trotzdem scheint Korths Edition den größten Einfluss auf diese Interpretation ausgeübt zu haben.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Das Arrangement der „Palästinalied“-Interpretation *Qntals* lässt sich am ehesten als synthetisch, elektrisch und elektronisch beschreiben und ist damit ausschließlich als aktualisierend zu bezeichnen. Bläsersamples und rhythmische, sphärische, pfeifende, schnelle wie gehaltene Klänge und Geräusche, Heavy Beats und dumpfe Industrial Sounds werden durch zwei Keyboards bzw. Synthesizer sowie ein synthetisches Schlagzeug und Percussion kreiert. Die Bearbeitung beginnt mit einem instrumentalen

Intro, wonach sich die fünf Strophen und die Wiederholung des Abgesangs der letzten Strophe L16,8 am Ende mit kurzen und einem längeren instrumentalen Zwischenpart abwechseln und schließlich mit einem instrumentalen Ausklingen zum Abschluss kommt. Die instrumentale Untermalung baut sich über die Interpretation hinweg mehr und mehr auf, steigert sich von einem schlichten rhythmischen Puls zu immer vielseitigeren Klängen, um sich dann zum Ende hin wiederum nach und nach abzubauen. Die instrumentale Gestaltung reicht dabei von wabernden, sphärischen Klängen, rhythmischen Schlägen, Rauschen, Pfeifen und Signaltönen bis zu dumpfen Beats und hartem Schlagzeug. An keiner Stelle performt oder umspielt die Instrumentierung jedoch die Melodie des „Palästinalieds“, dies bleibt einzig und allein der weiblichen Gesangsstimme überlassen. Der musikalische Spannungsbogen erweckt in dieser Interpretation jedoch eine gewisse, sich steigernde Theatralik, die ihren beinahe verzweifelten Höhepunkt in der Wiederholung des Abgesangs von Strophe L16,8 findet, indem dort die instrumentelle Gestaltung wieder so weit heruntergefahren wurde, dass der Gesang beinahe allein steht und somit noch wesentlich eindringlicher und bedeutungsschwerer wirkt: „und der arme den gewalt, der dâ wirt an ime gestalt. Wol im dort, der hie vergalt!“ (L16,8 V. 5–7) – „und Arme dürfen klagen gegen die Gewalt, die man ihnen angetan hat. Wer hier seine Schuld bezahlte, wird dort froh sein“ [Übersetzung aus dem Booklet des Albums „Qntal II“]. Die Hoffnung auf Gerechtigkeit in dieser Welt oder am Tag des Jüngsten Gerichts rückt hiermit also noch einmal besonders stark in den Fokus dieser Interpretation.

Eine der musikalischen Formeln lässt sich nicht anwenden, da die Singstimme lediglich von rhythmischen und sphärischen Klängen begleitet wird.

Wie im Interview mit Sigrid „Syrah“ Hausen und Michael Popp⁷⁰⁹ klar wurde, sind sie sich mittelalterlicher Standardformeln durchaus bewusst: Hierfür nennen sie den Quintsprung, Schlussformeln wie den Halbschluss auf der Sekunde oder den Ganzschluss einen Ton tiefer. Sie wissen um die mittelalterliche Wirkung durch ein historisierendes Arrangement und eine klare, saubere und nicht etwa konzertane Singstimme. Sie wissen aber auch um die aktualisierende Wirkung durch die Verbindung mittelalterlicher Elemente mit elektrischen Instrumenten. In ihrer Interpretation des „Palästinalieds“ prallt somit „Syrahs“ klare Singstimme, die einen mittelhochdeutschen Text mittels einer aus dem Mittelalter überlieferten Melodie performt, auf ein rein aktualisierendes Instrumentarium und einen festen Rhythmus. Entgegen rekonstruierender Bestrebungen mit ihrem historisch informierten Ensemble *Estampie* will *Qntal* nach

⁷⁰⁹ Siehe im Materialanhang Kapitel 7.1.

eigener Aussage im persönlichen Interview durch eine solche Interpretation eine zeitlose Wirkung erzielen, das Publikum berühren, den Hörer fordern und sich im Experimentieren wandeln und weiterentwickeln. Eigens kreierte Sounds und Synthesizerklänge und das Moment des Rhythmischen sind ihnen als stilistische Elemente dabei besonders wichtig und lassen sich so auch für diese Interpretation feststellen.

3. Cluster: Mittelaltermarktmusik/Spielmannstum

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 19: Übersicht zur Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretationen des Clusters Spielmannstum im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Corvus Corax	1	2	–	–	–	–	3	–	–	–	–	–	–	(3)
Kurtzweyl	1	2	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
Elster Silberflug	1 (2x)	–	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(2)
Schweikle*	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
Poeta Magica	1	2	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
ATB – Ranawake**	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
Minnesang.com	1	2	7	3	4	–	–	–	–	–	5	–	6	(7)
Sonic Seducer***	1	2	9	10	3	4	5	6	7	11	8	12	13	(13)
Spielleut.de	1	2	12	3	4	5	6	7	8	10	9	11	13	(13)
Mittelaltermusik.de	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
Spectaculatus	1	2	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)

Legende:

* Schweikle versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

****** *Ranawake* versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

******* Die „*Sonic Seducer*“ führt neun Strophen auf, die letzten vier sind dann als Zusatzstrophe gekennzeichnet.

Für dieses Cluster fällt besonders ins Auge, dass sich in den Bearbeitungen jeweils immer nur maximal drei Strophen versammeln, *Elster Silberflug* gibt sogar nur zwei Strophen wieder und wiederholt dafür am Ende ihrer Interpretation die erste Strophe noch einmal. In drei von den fünf Bearbeitungen werden die Strophen L14,38, L15,6 und L16,29 in dieser Reihenfolge aufgenommen. *Corvus Corax* lässt davon L16,29 weg und setzt stattdessen L15,27 an den Schluss, *Elster Silberflug* lässt hingegen L15,6 aus.

Corvus Corax bieten in ihrer Interpretation einen zum „Palästinalied“ nicht mitüberlieferten lateinischen choralen Auf- und Abgesang. Bei *Kurtzweyl* kommt mit jeder Strophe ein weiterer Sänger bzw. eine weitere Sängerin hinzu, am Ende der Bearbeitung singen alle gemeinsam, was jedoch so stark hinter den Tönen der Schalmei und des Tenorzinks zurücksteht, dass sich nur vermuten lässt, dass jeder noch einmal seine Strophe singt, womit sich alle drei Strophen überlagern. *Elster Silberflug* schließen ihre Version des „Palästinalieds“ ab, indem sie nach Wiederholen der ersten Strophe sehnsuchtsvoll das Wort „Jerusalem“ intonieren, womit sie das „Heilige Land“ in ihrer Interpretation explizit benennen. *Saufwut/Absurd* und *Die Traumtänzer* bieten jeweils lediglich eine instrumentale Version des Liedes an, weshalb sie aus der tabellarischen Übersicht herausfallen. *Saltatio Mortis* singt auf die Melodie des „Palästinalieds“ die lateinische Parodie „alte clamat epicurus“, *Spilwut* bietet eine eigene freie Nachdichtung auf Epikur, und *Spectaculatus* singt eine neuhochdeutsche Nachdichtung, die jedoch stärker dem Inhalt des „Palästinalieds“ verpflichtet bleibt. Allerdings wird hier die Strophe L16,29 insofern abgewandelt, als dass Gott zum Frieden zwischen den Religionen aufruft, statt über ihren Streit zu entscheiden. Der Abgesang wird am Ende des Liedes noch einmal wiederholt.

Dieses Cluster versammelt die meisten Interpretationen, weshalb sich gerade hier Aussagen zu einer tendenziellen Entwicklung tätigen lassen. Es fällt auf, dass trotz breiter editorischer Vorlage und einiger existierender Tonaufnahmen, die eine Vielzahl der überlieferten Strophen anbieten, nur wenige Strophen Eingang in die Bearbeitungen dieses Clusters finden und dabei die Strophen L14,38, L15,6 und L16,29 im Großen und Ganzen den Kern dieses Repertoires ausmachen. Zudem lässt sich eine Art Überdruß am Text des Liedes feststellen, vielmehr scheint der Reiz an der Melodie des „Palästinalieds“ zu bestehen: So werden teilweise eher Strophen wiederholt, als wei-

tere in die Interpretation mit aufzunehmen, mit chronologischem Voranschreiten werden dann nicht einmal mehr die Kernstrophen gesungen, sondern das Lied rein instrumental interpretiert. Um dann vielleicht noch etwas Neues bieten zu können, wird auf die lateinische Parodie, eigene freie Nachdichtung bzw. eine modernisierte und zumindest leicht abgewandelte Nachdichtung zurückgegriffen, was mit dem Parameter zur Deutungsanalyse noch genauer auszuführen ist.

Textvarianzen/Mouvance

Die erste und einzige Strophe von *Corvus Corax*’ Bearbeitung stimmt fast gänzlich mit der textlichen Variante nach Gennrich und Kuhn überein. Hierbei fallen lediglich zwei „Verneuhochdeutschungen“ ins Auge: Zum einen wird aus „Allerêrst“ „Alles“ (V. 1), zum anderen aus „des ich **ie** bat“ „des ich **sie** bat“ (V. 5). Eine markante Abweichung stellt jedoch der Versanfang „Es ist geschehen“ (L14,38, V. 5) dar, der bei den Editionen keine Entsprechung findet. Ob eine der Tonaufnahmen eines anderen Clusters hierauf Einfluss genommen haben könnte, muss bei der zusammenführenden Betrachtung untersucht werden.

Bei beiden Strophen in *Kurtzweyls* Bearbeitung lässt sich sowohl eine editorische Vorlage nach Maurer: „**Nu** alrest“ (L14,38 V. 1), „unde“ (L16,29 V. 1) als auch nach Gennrich und Kuhn feststellen: „**Der** man **so** vil“ (L14,38 V. 4), „Got **muoz** es ze rehte scheiden“ (L16,29 V. 3), wenn auch letztere Textstelle in der Diphthongierung bei „müez“ etwas abweicht. Es scheint hierbei sehr wahrscheinlich, dass die editorischen Vorlagen über die Aufnahmen vom *Studio für frühe Musik* sowie mittels derer von *Bärendässlin* Einfluss nahmen, da beide den jeweiligen editorischen Strömungen folgen, in ihren textlichen Varianten also jeweils mit der Bearbeitung *Kurtzweyls* kongruieren. Besonders fällt hierbei die ebenfalls abweichende Diphthongierung *Bärendässlins* auf, die sich auf die gleiche Art gestaltet: „Got **muoz** es ze rehte scheiden“ (L16,29, V. 3).

Elster Silberflug treibt die Vermischung der beiden editorischen Strömungen nach Lachmann (hier vor allem nach Gennrich und Kuhn/*Bärendässlin*) und nach der Lachmann’schen Konkurrenz (Maurer/*Studio für frühe Musik*) noch weiter, indem sich nicht nur L14,38 und L16,29 genauso wie bei *Kurtzweyl* gestalten, sondern in L16,29, Vers 3 eine in den vorliegenden Editionen nicht vorkommende Mischform aus beiden Strängen angeboten wird: Aus „Got **sol uns** ze reht bescheiden“ (Maurer) und „Got **müez ez** ze rehte scheiden“ (Gennrich, Wapnewski, Kuhn) wird hier „Got **müz uns** zu reht bescheiden“.

Für *Poeta Magica* kann anhand der ausgewählten Textstellen am ehesten eine Übereinstimmung mit der Variante Maurers bzw. des *Studios für frühe Musik* und auch der

textlichen Variante der ersten Strophe *Estampies* festgestellt werden. Die Abweichung von Maurers Variante in Strophe L14,38, Vers 4 stimmt dabei mit der Version überein, die auch schon die anderen Bands des Clusters für ihre Aufnahmen verwenden: „**der** man **so** vil eren“ (vgl. auch Gennrich, Kuhn, *Bärengässlin*). Ebenso wie bei *Elster Silberflug* fällt hier an der gleichen Stelle eine Art „Verneuhochdeutschung“ ins Auge: „des ich **hie** bat“ (*Elster Silberflug*: L14,38, V. 5), „des ich **ihn** bat“ (*Poeta Magica*: L14,38, V. 5).

Die textliche Variante von *Spectaculatus* muss bei der Untersuchung dieses Parameters außen vor gelassen werden, da sich hier lediglich eine eigene neuhochdeutsche Nachdichtung des Textes findet, die mit keiner der angebotenen Übersetzungen der hier vorliegenden (populärwissenschaftlichen) Editionen übereinstimmt.

Deutungsanalyse

Tabelle 20: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretationen des Clusters Spielmannstum im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14,38		L15,6			L15,13		L15,27	L15,34			L16,8		L16,29		

HS B	L14,38	L16,29					L15,20	L15,27				L16,8	L16,15			

HS C	L14,38		L15,6			L15,13	L15,20	L15,27	L15,34			L16,8	L16,15	L16,29	L16,22	L16,1
HS E	L14,38	L13,8,1	L15,6			L15,13		L15,27	L15,34	L16,29		L16,8	L16,15		L16,22	L16,1
HS Z	L14,38		L15,6	L16,29	L13,8,1	L15,13	L15,20	L15,27	L15,34		L16,1	L16,15	L16,8		L16,22	

Cor Co	L14,38		L15,6					L15,27								
Kurtz	L14,38		L15,6											L16,29		
Elster	L14,38		L15,6													
Poeta	L14,38		L15,6											L16,29		
Spect	L14,38		L15,6											L16,29		

Legende:

Grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert

Die Bearbeitung von *Corvus Corax* weist durch ihre starke Verkürzung des „Palästinalieds“ auf gerade einmal drei Strophen in keine der Deutungsstränge: Aufgrund von Auslassungen der entsprechenden Strophen findet sich weder eine politische noch eine rechtliche Dimensionierung, ein Sammlerinteresse ist aber ebenfalls nicht erkennbar. Nach der Eingangsstrophe L14,38 versammeln sich lediglich zwei Strophen zur Wundererzählung, in denen von der Geburt Christi direkt zur Höllenfahrt, in Verbindung mit dem Verweis auf die Trinität, übergeleitet wird. Diese spezielle Auswahl tippt die Heilsgeschichte somit nur an und wird durch die Ein- und Ausleitung des Liedes durch eine Art lateinischen Choralgesang eher in den Hintergrund verschoben. Mit dieser Version des Liedes soll nach eigener Aussage⁷¹⁰ eine lebensbejahende Haltung verkörpert werden, die besagt: „Lasst die anderen sich streiten, das ist lange vorbei – wir haben lieber Spaß“. Musikalisch wird eben diese Einstellung ausdrucksstark durch eine Performance mit quäkenden Lauten und viel Percussion effektiv übertragen.

Auch *Kurtzweyl* bricht den Inhalt des „Palästinalieds“ auf ihre Art aufs Kürzeste herunter, indem sich an die beinahe obligatorischen L14,38 und L15,6 Strophe L16,29 anschließt und diese Bearbeitung beendet. Auch wenn sich hier die politisch neutrale Formulierung „got müez ez ze rehte scheiden“ (V. 3) findet, stellt sich diese Interpretation dennoch in die Tendenz eines politischen Deutungsstrangs, da der heilsgeschichtliche Kontext stark beschränkt wurde und die politisierende Pointe somit umso zentraler wirkt.

Elster Silberflug verkürzt das „Palästinalied“ in ihrer Bearbeitung noch weiter, indem nur die Strophen L14,38 und L15,6 aufgenommen werden – gewissermaßen die „obligatorischen“ Strophen, die sich in jeder Interpretation und Edition finden, welche den Fokus nicht allein auf die Melodie des Liedes legen und somit mehr als eine Strophe fassen. Der Inhalt rückt aber bereits hier in den Hintergrund und scheint als bekannt vorausgesetzt zu werden, vor allem da, statt aus der vielfältigen Textüberlieferung zu schöpfen, lieber die erste Strophe noch einmal wiederholt wird. Die Bearbeitung ist somit keinem der Hauptdeutungsstränge zuzuordnen, da eine rechtliche oder politische Dimensionierung völlig fehlt, jedoch auch kein Sammlerinteresse zu erkennen ist.

⁷¹⁰ Siehe das persönlich geführte Interview im Materialanhang Kapitel 7.1.

Die Bearbeitung *Poeta Magicas* verkürzt das Lied auf die Strophen L14,38, L15,6 und L16,29, wodurch nach einer knappen Andeutung der Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christen der abschließende Rechtsstreit recht pointiert und somit stärker in den Fokus rückt. Diese Politisierung wird noch dadurch unterstrichen, dass in L16,29 die eindeutig positionierende Formulierung „doch got sol uns ze reht bescheiden“ (V. 3) verwendet wird. Ebenfalls wird die politische Dimension dadurch hervorgehoben, dass die Wundererzählung nach der Eingangsstrophe auf diejenige zur Geburt Christi und der damit einhergehenden Ehrung des „Heiligen Landes“ beschränkt wird. Der heilsgeschichtliche Inhalt des Liedes wird somit lediglich angetippt, der Streit der Religionen und die Legitimation des Anspruches der Christen auf das „Heilige Land“ werden jedoch auf diese Weise nicht ausführlich vorbereitet oder argumentiert. Trotzdem ist diese Interpretation am ehesten dem Deutungsstrang A mit seiner politisierenden Ausrichtung zuzuordnen.

Spectaculatus’ Bearbeitung fasst ebenfalls die Strophen L14,38, L15,6 und L16,29 – jedoch in einer eigenen neuhochdeutschen und freien Nachdichtung (= L16,29*). Halten sich die ersten beiden Strophen dieser Nachdichtung inhaltlich noch eng an den überlieferten Text, wird die letzte Strophe in ihrer politischen Dimensionierung stark abgewandelt. So wird hier eine eher pazifistische Neuaussage kreiert, die jedweder Grundlage im überlieferten Kontext entbehrt:

L16,29*:

Muslime, Juden und die Christen
dieses Land für sich begehren.
Seitdem müssen Menschen fristen,
weil sie sich das Land verwehren.
Gott allein nach Frieden strebt,
daß ihr euch die Hände gebt
und friedlich zusammen lebt.⁷¹¹

Hier wird der Streit der Religionen um das „Heilige Land“ nicht als Aufruf zum Kreuzzug, noch wird ein Anspruch der Christen auf dieses formuliert, sondern es wird betont, dass es im Sinne Gottes ist – wessen Gott, wird nicht genauer definiert –, dass der Streit beendet und nach friedlicher Einigung gestrebt wird. Es findet somit eine Entpolitisierung durch eine moderne Abwandlung des ursprünglichen Inhalts des Liedes statt, ebenfalls lässt sich eine Distanzierung nicht nur zum Christentum, sondern auch zum Konzept von Religionen insgesamt, nicht aber zum Glauben an sich festmachen. Die

⁷¹¹Text siehe im Materialanhang Kapitel 7 und ebf. im Booklet des Albums *Spectaculatus: Mit Lust*. Emmuty Records 2010.

Bearbeitung von *Spectaculatus* macht somit einen neuen und eigenen Deutungsstrang auf, der sich weit von der textlichen Überlieferung des Mittelalters entfernt. Das, was an historischem Material noch vorhanden ist, ist lediglich auf die Melodie und höchstens noch die originale Ideengrundlage Walthers von der Vogelweide zu beschränken – freilich bereits verzerrt durch das Medium der Tradierung. Das Mittelalter in Form des „Palästinalieds“ wird hier zu einem Stück Lehm, das mit modernen Mitteln umgeformt und in neuer Gestalt in digitale Tonträgermedien gebrannt wird.

Saltatio Mortis gibt lediglich den „alte clamat epicurus“-Text der lateinischen Parodie von Handschrift M wieder und verzichtet gänzlich auf Strophen des Walther’schen „Palästinalieds“. *Spilwut* geht sogar noch einen Schritt weiter und bietet in Anlehnung an diese lateinische Parodie eine neuhochdeutsche Eigendichtung, in der Epikur angerufen und zu Frohsinn und Lebenslust aufgerufen wird. Das Lied endet wiederholt mit eben jener Pointe: „Frohsinn ist der Sinn des Lebens“. ⁷¹² Mit dieser Botschaft steht die Interpretation *Spilwuts* inhaltlich der von *Corvus Corax* sehr nahe, was in Anbetracht ihrer gemeinsamen Wurzeln und Verbindungen auch wenig überrascht. Politische oder rechtliche Andeutungen und sogar jegliche Inhalte der Wundererzählung oder Heilsgeschichte finden sich somit weder bei *Saltatio Mortis* noch bei *Spilwut*. Vielmehr bringt gerade *Spilwut* das im Histotainmentdiskurs nach außen getragene Lebensgefühl des Spaß-haben-Wollens und des Unterhaltung-Bietens auf den Punkt und entfremdet ihre Interpretation auf textlicher Ebene deutlich von der historischen Überlieferung – nicht zuletzt durch den aktualisierenden neuhochdeutschen Sprachstand.

Anhand dieses doch etwas umfangreicheren Clusters kann eine erste Beobachtung zur tendenziellen Genese des „Palästinalieds“ im Histotainmentdiskurs getätigt werden. Zwar bieten handschriftliche Überlieferung wie auch Editionen eine große Textvielfalt an, doch wird der Unterschied zur musikpraktischen Performance im Histotainmentdiskurs dabei umso deutlicher: Hier werden immer weniger Strophen des Liedes gesungen, insgesamt verschiebt sich der Schwerpunkt von gesungenen und instrumentalen Parts hin zu Letzteren – was mit dem entsprechenden Parameter im Rahmen dieser Corpusanalyse noch genauer beleuchtet wird. Es lässt sich festhalten, dass schriftlich zwar eine Reihe von Strophe und sogar mehrere Fassungen parallel zur Auswahl gestellt werden können, jedoch nur ein kleiner Teil davon Eingang in die jeweilige Aufführung bzw. Aufnahme findet. Gesungen hat der Inhalt offenbar eine intensivere Wirkung als die bloße Bereitstellung von Textmaterial, die getroffene Aussage erhält mehr Wirkkraft, weshalb der Text hier mehr und mehr verkürzt, abgewandelt oder so-

⁷¹²Text siehe im Materialanhang Kapitel 7.

gar ganz weggelassen und somit häufig seiner politischen oder rechtlichen Dimensionierung beraubt wird. Dennoch folgen einige verkürzte Interpretationen tendenziell dem politisierenden Deutungsstrang nach A statt zu entpolitisieren. Dies führt zu der Annahme, dass es weniger darauf ankommt, was gesungen wird, – weil der Inhalt als bekannt vorausgesetzt oder als nebensächlich erachtet werden kann –, als darauf, was instrumental gespielt und welche Stimmung mit der Interpretation verbreitet wird.

Stimme und Aussprache

In der Bearbeitung *Poeta Magicas* formt eine männliche, rauchige Stimme den Text des „Palästinalieds“ recht theatralisch, aber doch eher als Sprechgesang aus. Beinahe proklamierend wird der Inhalt des Liedes sehr nachdrücklich wiedergegeben, jedoch nicht immer sehr deutlich artikuliert. Der mittelhochdeutsche Sprachstand des Liedes wird freier formuliert, durch fehlende Senkungen und Diphtongierungen aktualisiert und somit dem Neuhochdeutschen nähergebracht. Mit dynamischen Betonungen und Ausrufen wird der Inhalt des Liedes mal klagend, mal energisch unterstrichen. Nach der letzten Strophe setzt ein weiblicher Gesang ein, der mit „leidadei“-Silben erst die Melodie des „Palästinaliedes“ intoniert, dann in einen orientalisch anmutenden Sing-sang übergeht. Dies steht im Kontrast zu dem Liedabschluss, der mit Strophe L16,29 gebildet wird, indem sich der Hörer fragen muss, wer mit „wir sind an der rechten ger“ (L16,29 V.6) beim Streit um das „Heilige Land“ eigentlich gemeint ist.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 > - > > - - > - - - - > -
 Nun alrest lebe ich mir werde

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - >> - - > - - -
 sit min sündic ouge siht

˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 - > - > - - > - - - - > -
 daz reine lant und ouch die erde

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - >> - - > - - -
 der man so vil e – ren giht

4.2 Analyse

/ ♪ / ♪ / ♪ /
> - - > - - > - - >
mir ist geschehn des ich ihn bat

/ ♪ / ♪ / ♪ /
> - - > - - - > - - - >
ich bin komen an die stat

/ ♪ / ♪ / ♪ /
> - > - - >> - > - - -
da got menschlichen trat

Legende:

/ = metrische Hebung

♪ = metrische Senkung

> = musikalischer Akzent

> = musikalischer Nebenakzent

- = musikalische Senkung

- - - = melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen

In der Bearbeitung *Poeta Magicas* wird das alternierende Konzept der Metrik deutlich aufgebrochen, indem hier oftmals mehrere musikalische Akzentuierungen sowie mehrere Senkungen aufeinanderfolgen. Auch hier beginnen die Versanfänge in der Regel mit einem Akzent, aber immer nur mit einem – die Ausnahme bildet der unbetonte Auftakt auf „daz“ (V. 3). Ebenfalls enden die Verse in aller Regel mit einer oder drei aufeinanderfolgenden Senkungen, ausgenommen die Verse 5 und 6, wo jeweils auf „bat“ (V. 5) und „stat“ (V. 6) eine musikalische Akzentuierung platziert wird. Doppelte Akzentuierungen finden sich lediglich innerhalb der Verse, und wenn hiermit auch Bedeutung tragende Wörter wie „ouge“ (V. 2) oder „eren“ (V. 4) betont werden, erscheint die musikalische Akzentuierung dennoch oft merkwürdig, indem beispielsweise gerade das „e-“ von „eren“ (V. 4) oder das „-li-“ von „menschlichen“ (V. 7) auf zwei Betonungen gedehnt werden, statt die Betonungen auf die weiteren Silben des Wortes zu verteilen.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Mit 6:50 Minuten Gesamtlänge umfasst die Bearbeitung *Poeta Magicas* bei um die 42,61 Sekunden pro Strophe einen gesanglichen Gesamtanteil von 2:08 Minuten, einen instrumentalen Anteil jedoch von 4:42 Minuten. Unter diesen wird auch das gesangliche „leidalei“ gefasst, da dieses keine der Strophen intoniert, sondern rein zur musikalischen Ausgestaltung dient. Damit stehen gesangliche und instrumentale Performances in einem Verhältnis von ca. 1:2 zueinander, womit der instrumentale Teil deut-

lich überwiegt. Mit einem gemäßigten Tempo im Bereich ca. M.M. 92 wird die Interpretation zwar im 4/4-Takt gestaltet, bricht jedoch immer wieder aus dem strengen Metronomschlag aus: Die instrumentale Performance ist hierbei noch am ehesten streng taktierend, doch der männliche Gesang, welcher die Strophen intoniert, wie auch das weibliche „leidalei“ gestalten die Dynamik des Liedes mittels Verzögerungen und Vorantreiben immer wieder aus, wobei gerade zum Ende der Bearbeitung hin die Gestaltung immer freier wird. Die gesanglichen wie auch die instrumentalen Stimmen bleiben in dieser Interpretation im d-dorischen Modus.

Kolorierung der Melodiestimme und Melodieverlauf

Betrachtet man die musikalische Akzentuierung der Interpretation *Poeta Magicas* im Zusammenhang mit dem Melodiebogen, scheinen sich die Betonungen recht gleichmäßig über die Notenzeilen zu verteilen. Jedoch beginnt eine jede Zeile, bis auf den Auftakt in Vers 3, mit einer musikalischen Akzentuierung und endet, bis auf Vers 5, mit einer oder mehreren Senkungen. Dopplungen von Akzentuierung kommen hingegen nur versmittigt vor, dies allerdings in jeder Zeile. Das Auf und Ab des Melodiebogens zeichnet diese Gestaltung einer musikalischen Akzentuierung somit nicht nach. Vielmehr unterstützt sie die eher gleichförmige Nachdrücklichkeit des Gesangsgestus, mit der der Sänger das Lied performt. Eher einem Sprechgesang gleichend, wird jedes Wort betont und eine schleppende und theatralische Dynamik entwickelt. Insgesamt wirkt das Lied eher schlicht, doch sind an einigen Stellen die Verzierungen nicht klar auszumachen. In Vers 1 und 3 verschmelzen auf „mir“ bzw. „die“ scheinbar vier Verzierungsnoten zu nur zwei Noten. Im Stollenteil B scheint es auf der zweiten Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ eine Art Vorschlagsnote zu geben. Im Abgesang verschmelzen die drei Noten auf „die“ am Ende des sechsten Verses und lassen sich kaum klar voneinander trennen. Diese Kolorierungen scheinen somit eher angedeutet zu sein und umspielen die betonten, nachdrücklich gesungenen Grundtöne. Die Instrumentalstimme gestaltet die Melodie mit Verzierungen dagegen deutlicher aus und wirkt somit stärker koloriert.

Palästinalied

Interpretation

Walther von der Vogelweide Poeta Magica

Andante

Stimme

... Nun al - rest le - be ich mir - wer - de
daz rei - ne lant und - ouch die - erd - de

Akustische Gitarre

4

St. sit min sün - die - ou - ge siht
der man so vil - e - ren giht

Git.

7

St. mir ist ge-schehn das - ich ihn - bat ich bin ko - men - an die - stat

Git.

11

St. da got men - isch - li - chen trat

Git.

Abbildung 56: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Poeta Magicas von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Die Interpretation *Poeta Magicas* weicht nicht nur in ihrer rhythmisch festen Taktierung, sondern auch im Melodieverlauf an vielen Stellen deutlich von der handschriftlichen Melodienotierung ab: Am Ende des Stollenteils A wird die zweite Silbe von „wer-de“ bzw. „er-de“ nur auf das c verkürzt. Im Stollenteil B verkürzt sich die Dreitonabfolge auf „sün-dic“ bzw. „vil“ auf nur zwei Töne, auf der ersten Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ finden sich hingegen zwei Noten statt nur einer. Die insgesamt vier absteigenden Töne verteilen sich auf das Silben-Ton-Verhältnis somit anders, als es für die Handschrift anzusetzen ist. Die Umspielung des c-Tons auf der zweiten Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ mit einem d davor und danach verkürzt sich bei *Poeta Magica* auch wieder auf das c allein. Der Eingang des Abgesangs wird auf nur ein a verkürzt, um dann jedoch zum dreifachen c hochzuspringen; dies, obwohl hier ebenfalls wie in der Handschrift die textliche Version „geschehn“ gewählt wurde, die Silbenanzahl an dieser Stelle also mit der Handschrift übereinstimmt. In Vers 6 des Abgesangs verkürzt sich ebenfalls die dreifache absteigende Tonfolge auf „bin“ auf nur zwei Töne, auf der zweiten Silbe auf „ko-men“ wird die Wiederholung des Tons g weggelassen und die Tonfolge auf drei Noten verkürzt. Im Stollenteil B des Abgesangs verteilen sich die vier absteigenden Töne durch die zusätzliche Silbe in „me-nisch-li-chen“ bei *Poeta Magica* auf jeweils zwei Töne auf „-nisch-“ und „-li-“ die Umspielung des c-Tons auf „-chen“ verkürzt sich hingegen wieder nur auf das c. Damit vollendet *Poeta Magica* die Form der Rundkanzone eher als die handschriftliche Überlieferung, da hier die Stollenteile B mit dem entsprechenden Abschluss des Abgesangs tatsächlich kongruieren.

Mit diesen Abweichungen im Melodieverlauf findet die Interpretation *Poeta Magicas* keine Entsprechung in den vorliegenden Editionen.

Die instrumentale Stimme in *Poeta Magicas* Interpretation weicht an einigen Stellen von der gesanglichen ab, wobei sie hierbei einerseits dem handschriftlichen Melodieverlauf wieder näherkommt, andererseits aber diesen noch deutlicher abwandelt und ausschmückt. In den Stollenteilen A stimmt die instrumentale Stimme gegenüber der Gesangsstimme somit mit der Handschrift deutlicher überein und weicht nur in Übereinstimmung mit der Gesangsstimme am Schlusston vom Münster'schen Fragment ab. In den Stollenteilen B wird der Melodieverlauf jedoch gegenüber Gesang und Handschrift weiter ausgeschmückt: So wird eingangs nach dem Aufstieg zum a dieser Ton mehrfach wiederholt, um dann den Verlauf vollständig hinab zum c wiederzugeben, womit gegenüber der Handschrift auf der ersten Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ auch hier zwei Töne gespielt werden, die Umspielung des c jedoch ebenfalls verkürzt wird zum einfachen d-c-Abstieg. Am Ende der Stollenteile B im Aufgesang wird nach dem Schlusston d noch einmal ein Nachschlag c-d angehängt. Der Eingang des Abgesangs

wird gegenüber der Gesangsstimme schlichter gestaltet, indem nach dem a hoch zum c dieses nur einmal wiederholt wird, was der handschriftlichen Notierung näherliegt. Auf der zweiten Silbe von „ko-men“ werden wie auch in der Handschrift vier absteigende Töne wiedergegeben, allerdings nicht von g zu d, sondern verschoben von f zu c, da das g nicht noch einmal wiederholt wird. Die Schlussformel auf „die stat“ wird auf zwei Achtel verkürzt. Der Stollenteil B im Abgesang gestaltet sich eingangs ebenso wie im Aufgesang, wandelt den Melodiebogen dann jedoch auf den letzten beiden Silben von „men-isch-li-chen“ deutlich ab, indem kein einfacher Abstieg formuliert, sondern durch einen Sprung auf das g hoch unterbrochen wird. Der Nachschlag c-d bildet auch hier den Abschluss nach der Finalis. Alles in allem erscheint die Performance der Melodie in der instrumentalen Stimme dieser Interpretation deutlich freier in Bezug auf die handschriftliche Notation.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Die Interpretation *Poeta Magicas* wird, soweit herauszuhören ist, durch rein akustische, historisierende bzw. rekonstruierende und exotisierende Instrumente gestaltet: Zu erkennen sind ein Lauteninstrument, eine Trommel, Glocken, Zymbeln – oder etwas in dieser Art – und ein Gong, außerdem der Bordun einer Leier oder Harpa sowie eine Fidel. Nach einem instrumentalen Intro, bei dem erst die Laute, dann die Trommel zaghaft einsetzt und einmal die gesamte Melodie durchspielt, werden erst zwei Strophen gesungen, von einem instrumentalen Zwischenpart abgelöst, um dann die dritte und letzte Strophe L16,29 zu performen. Die politische Pointierung durch diese Strophe wird trotz der deutlich Partei ergreifenden textlichen Formulierung „doch got sol uns ze reht bescheiden“ (V. 3) dadurch entkräftet, dass sich hieran ein kurzes instrumentales Zwischenspiel anschließt, gefolgt von einem langen instrumentalen Part, der mit einer weiblichen gesungenen „Leidalei“-Performance zusammenwirkt, was zusammen in ein exotisierendes, orientalisch anmutendes Nachspiel übergeht.

Die instrumentalistische Vielfalt wie auch die Lautstärke und Dynamik des Liedes steigern sich bis zum Ende der Interpretation immer weiter: Nach dem zurückhaltenden Intro wächst die Lautstärke von Trommel und Laute erst im Abgesang der ersten Strophe etwas an, in der zweiten Strophe setzt der Bordunton ein, im Zwischenspiel kommt schließlich die Fidel hinzu, die ebenfalls die Melodie mitgestaltet. Nach Zwischenschlägen durch Zymbeln oder Ähnliches steigert sich die Lautstärke instrumental wie gesänglich in der letzten Strophe zu einer ausrufenden Dynamik. Im kurzen Zwischenspiel, dem Übergang zur „Leidalei“-Performance, bauen Laute, Trommel und der Bordun der Leier oder Harpa die Lautstärke wieder ab, um dann zusammen mit der Fidel das gesängliche „Leidalei“, welches die Melodie des „Palästinalieds“ intoniert, mit

Harmoniefloskeln zu untermalen. Die exotisierende Spielweise im Nachspiel unterstreicht den Übergang des gesanglichen „Leidalei“ in ein orientalisch anmutenden Singsang, der nun zweistimmig und teilweise gegenläufig gestaltet wird. Mit einem Gongschlag findet die Interpretation schließlich ihren Abschluss.

Hinsichtlich der musikalischen Formeln sind für diese Interpretation somit aufeinander aufbauend eine Unterlegung des Gesangs durch einen Bordun über Heterophonie bis zum Erfinden von Zusatzstimmen (mehrstimmig), alternierend zum Gesang ein Bordun und die Verdopplung in parallelen Intervallen zu verzeichnen. Ergänzt werden müssen hier vor allem mit dem Singsang am Ende der Interpretation eine Formel des Exotisierens.

4. Cluster: Hard Rock/Metal

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 21: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretationen des Hard-Rock-Clusters im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, Str. 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1													(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Schweikle*	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
ATB – Ranawake**	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
<i>In Extremo (1998)</i>	1	2	–	–	3	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
<i>Adaro</i>	1	2	–	–	–	–	–	–	–	–	3	–	–	(3)
<i>van Langen</i>	1	2	5	–	3	–	–	–	–	–	–	–	4	(5)
Minnesang.com	1	2	7	3	4	–	–	–	–	–	5	–	6	(7)
Sonic Seducer***	1	2	9	10	3	4	5	6	7	11	8	12	13	(13)
Spielleut.de	1	2	12	3	4	5	6	7	8	10	9	11	13	(13)
Mittelaltermusik.de	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
<i>In Extremo (2016)</i>	–	–	–	–	–	1	2	3	–	–	–	–	–	(3)

Legende:

* *Schweikle* versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

** *Ranawake* versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

*** Die „*Sonic Seducer*“ führt neun Strophen auf, die letzten vier sind dann als Zusatzstrophe gekennzeichnet.

Das Bild der Strophenauswahl stellt sich für dieses Cluster äußerst heterogen dar. In drei von vier Fällen wurden jeweils drei Strophen bearbeitet, *van Langen* bietet jedoch fünf an. Die Strophen L14,38 und L15,6 stehen in der Regel immer an den ersten beiden Positionen, dass dies bei der zweiten „Palästinalied“-Interpretation *In Extremos* nicht der Fall ist, ist damit zu begründen, dass das Lied hiermit für die Band zu einem Abschluss gebracht werden soll, die neuere Bearbeitung somit als Ergänzung der älteren zu betrachten ist. In dieser Interpretation wird Strophe L15,34 nun nicht mehr vollständig wiedergegeben, sondern der Abgesang durch eine Halleluja-Intonation ersetzt. Des Weiteren fällt auf, dass die häufig am Schluss verwendete Strophe L16,29 in diesem Cluster nur noch von *van Langen* angegeben wird. Diese Interpretation bietet nicht nur mehr Strophen als die anderen Bands dieses Clusters an, sondern ergänzt zwischen den Strophen L139,1 und L16,29 den lateinischen Parodietext „*alte clamat epicurus*“ aus dem Codex Buranus. Bei *Adaro* hingegen findet sich ein Intermezzo aus arabischem (?) Singsang. Festzuhalten ist somit, dass sich dieses Cluster in seiner Strophenauswahl äußerst vielseitig zeigt und zudem einige textliche Ergänzungen bietet. Ein Überdruß am Text sowie das Ziel, nicht immer wieder das Gleiche in den Musikdiskurs einzubringen, könnten hierfür mögliche Ursachen sein.

Textvarianzen/Mouvance

Bei der Betrachtung der textlichen Variante von *In Extremo*⁷¹³ fällt für Strophe L14,38 eine fast völlige Übereinstimmung mit der Version von *Bärengässlin*, also nach der editorischen Vorlage der Lachmann'schen Tradition (hier vor allem mit Gennrich und Kuhn) ins Auge. Neben der kongruierenden Textstelle „**Der** man **so** vil eren giht“ (V. 4) stützt ebenfalls die Variante des Versanfangs „Alles“ diesen Eindruck, indem diese, wenn auch „verneuhochdeutschend“, der editorischen Vorlage „Allererst“ näher ist als

⁷¹³Hier ist die Rede von der frühen Interpretation des „Palästinalieds“ durch *In Extremo*, da die spätere als Fortsetzung zu verstehen ist und die für diesen Parameter fraglichen Strophen nicht mit aufnimmt.

der editorischen Variante nach Maurer mit „**Nu** alrest“. Schweikle würde als editorische Vorlage in Bezug auf diese Textstellen zwar ebenfalls in Frage kommen, weicht jedoch in Vers 5 der ersten Strophe von der Bearbeitung *In Extremos* ab. Eine weitere „Verneuhochdeutschung“ stellt ferner „**das** ich ie bat“ statt „des“ (L14,38, V. 5) dar. L15,13 stellt bei *In Extremo* jedoch eine eigene Variante dar, die entweder von der Kenntnis einer ganz anderen Vorlage zeugt oder aber im Akt der Performance eine eigene Mischform aus der Kenntnis verschiedener Textvarianten heraus darstellt: So wandert das „Hie“ an den Versanfang, wofür sich in allen übrigen Bearbeitungen und Editionen keine Entsprechung findet, und an dessen Stelle kommt mit „herre“ die Variante nach Maurer sowie des *Studios für frühe Musik* auf: „**Hie** lies er sie **herre** koufen“ (L15,13, V. 3). Zudem fällt hier auf, dass „verkoufen“ auf Grund der längeren Variante „herre“ um das Präfix gekürzt und dadurch sinnentfremdet wird. Dass eine andere Aufnahme bekannt sein und bei der Tonaufnahme zum Nachsingen Einfluss genommen haben muss, wird schließlich besonders im letzten Vers von L15,13 deutlich, indem hier augenscheinlich nur nach dem Gehör und nicht etwa nach einem Textverständnis eine Version wiedergegeben wird, die keinen semantischen Sinn mehr beinhaltet: „We **die** heiden **dreist die** zorn“. Hieraus lässt sich freilich die textliche Vorlage „We **dir**, heiden, **deist dir** zorn“ rekonstruieren, die zwar mit Blick in das Booklet nicht der Textheftvariante *In Extremos* entspricht, bei anderen Bearbeitungen und Editionen aber zu finden ist.

Die eine Strophe, L14,38, die *Adaro* in ihrer Bearbeitung verwenden, stimmt vollkommen mit der Edition nach Wapnewski überein. Lediglich in Vers 5 wird „geschehn“ um eine Silbe verkürzt, was der Performativität des Gesangsvortrages geschuldet sein dürfte.

Für die Interpretation *van Langens* gestaltet sich das Bild der editorischen und mündlichen Vorlagen nicht so eindeutig: Für Strophe L14,38 besteht eine große Übereinstimmung mit der Edition nach Jammers, für alle verwendeten Strophen eine Kongruenz mit der Edition Ranawakes. Es gibt nur eine Besonderheit, die sich in keiner der chronologisch in Frage kommenden Editionen und Aufnahmen findet: In Strophe L14,38, Vers 3 heißt es bei *van Langen* „Daz **her** lant“. Diese Version kommt nur noch einmal vor, und zwar bei der späteren populärwissenschaftlichen Edition der „Spiel-leut.de“. Mit Mitwirkung *Markus van Langens* bei Editionen in populärwissenschaftlichen Zeitschriften wie „Karfunkel“ und auch der „Sonic Seducer“ sowie bei „Minnesang.com“ wäre auch hier eine Mitarbeit des Akteurs an der Edition von „Spiel-leute.de“ nicht unwahrscheinlich und würde ein Beispiel dafür abgeben, wie die Bandakteure den Histotainmentdiskurs mit Bereitstellung von Materialien prägen. Ein Blick

auf die chronologisch folgenden Bearbeitungen bei der Zusammenführung der Analyseergebnisse kann diesen Eindruck möglicherweise noch bestärken.

Deutungsanalyse

Tabelle 22: Übersicht zu der inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretationen des Hard-Rock-Clusters im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		

HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			

HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1
HS Z	L14 ,38		L15 ,6	L16, 29	L13 8,1	L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L1 6,1	L16, 15	L16 ,8		L16 ,22	

In Ex	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13										
A-dar o	L14 ,38		L15 ,6									L16 ,8				
van La	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13				L13 9,1				L16 ,29		
In Ex 2							L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34							

Legende:

Grau: Eingangstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert; blau: Minnesangstrophe

In Extremo verkürzen ihre Bearbeitung auf nur drei Strophen, allerdings schließt sich – im Gegensatz zu den meisten Bearbeitungen des vorangehenden Clusters – an Strophe L14,38 und L15,6 Strophe L15,13 an, Strophe L16,29 wird dafür ausgelassen. Damit wird das Thema des „Palästinalieds“ in dieser Bearbeitung entpolitisiert und beschränkt sich auf eine rein christlich-religiöse Thematik, indem das Leben und die heilsgeschichtliche Bedeutung Christi und des „Heiligen Landes“ für die Christenheit

in aller Kürze dargestellt werden. Die Wundererzählung wird mit der Wiedergabe zur Geburt, Taufe und Passion Christi aufs Wesentlichste verkürzt, wirkt aber in sich abgeschlossen. Gegenüber dem Text im Booklet, in dem die Heiden gar nicht im Zusammenhang mit der Passion Christi erwähnt werden: „wie dir ze den ist din zorn“ (L15,13, V. 7), findet sich im gesungenen Text der Aufnahme die gängigere Version mit Benennung der Heiden, allerdings so sinnentstellt, dass nur bei vorangehender Kenntnis vom ursprünglichen Wortlaut dieser rekonstruiert werden kann: „we die heiden dreist die zorn“. Eine größere semantische Bedeutung ist dem jedoch nicht beizumessen, da sich diese Aneinanderreihung von Wörtern offenbar auf das fehlerhafte Nachsingen einer präsenten Textversion als der des eigenen Textheftes gründet.⁷¹⁴ Mit der Strophenauswahl ist die Interpretation *In Extremos* zunächst keinem der Hauptdeutungsstränge zuzuordnen, da weder eine rechtliche noch eine politisierende Dimensionierung auszumachen ist. Auch ein Sammlerinteresse ist bei dieser Interpretation nicht anzusetzen, umso mehr, als bei nur drei ausgewählten Strophen die erste am Ende der Bearbeitung noch einmal wiederholt wird, statt eine weitere aus der reichen Textüberlieferung zu wählen. Der Inhalt des Liedes scheint somit hinter dem Interesse an der Melodie zurückzustehen. Ein Sammlerinteresse lässt sich erst mit der zweiten, viel späteren Interpretation *In Extremos* ausmachen, die sich direkt an die erste anschließt, indem hier mitten in die Wundererzählung eingestiegen wird: Der Einstieg wird mit dem „größten aller Wunder“ vorgenommen, der Erbarmung Christi für die Menschheit (L15,20), gefolgt von seiner Höllenfahrt (L15,27) und Auferstehung (L15,34). Ohne dass sich die Strophe L16,29 anschließt, läuft die Benennung der Juden als den Schuldigen dieser letzten Strophe ins Leere, eine politische oder rechtliche Dimensionierung wird auch mit dieser Erweiterung nicht vorgenommen. Wohl aber wird die heilsgeschichtliche Erzählung ergänzt, was einem Sammlerinteresse deutlich näherkommt.

Adaro nimmt nur drei Strophen auf, wobei sich an L14,38 und L15,6 auffälligerweise Strophe L16,8 anschließt, was mit Blick auf die bisherigen Bearbeitungen ungewöhnlich scheint. Damit lässt sich die Bearbeitung am ehesten Deutungsstrang B mit einer eher rechtlichen Dimensionierung zuordnen, wobei dieser hier stark verkürzt wird. Auch wird die rechtliche Dimensionierung lediglich mit der Warnung vorm Jüngsten Gericht angetippt, jedoch nicht weiter ausgeführt, da die Strophe L16,15 zur irdischen Justiz fehlt.

⁷¹⁴Es ist festzuhalten, dass die Texte im Booklet oft gar nicht von den Bands selbst bereitgestellt werden und somit auch nicht weiter in die Untersuchung einbezogen werden. An dieser Stelle machte ein vergleichender Blick in das Textheft jedoch deutlich, dass die textliche Version der Aufnahme offenkundig eine nachgesungene und verfälschte Version darstellt, und es ist bezeichnend, dass eine gänzlich andere Variante für das Textheft gewählt wurde.

Van Langen gibt fünf Strophen wieder und legt damit offenbar gegenüber vielen der bisher betrachteten Bearbeitungen etwas mehr Gewicht auf den textlichen Inhalt des „Palästinalieds“. Hierbei versammelt die Band jedoch eine ungewöhnliche Strophenauswahl, indem den beinahe schon obligatorischen Strophen L14,38 und L15,6 zunächst noch L15,13 zur Taufe und Passion Christi, dann aber L139,1 folgt. Somit schließt sich an die knappe Wundererzählung der Minnediskurs an, woraufhin das Lied mit der politisierenden Strophe L16,29 abgeschlossen wird. Die Bearbeitung *van Langens* kann trotz dieser politischen Pointe jedoch trotzdem nicht dem Deutungsstrang A zugeordnet werden, da die politische Dimensionierung zum einen durch die neutralere Formulierung „got müez ez ze rehte scheiden“ (V. 3) abgeschwächt, vor allem aber durch den Einschub des Minnediskurses relativiert wird. Durch diesen wird der Inhalt des Liedes durch seine Einordnung in eine Aufführungssituation im höfischen Kontext distanziert, die politische Dimension durch ihre Vermischung mit dem Minnediskurs neutralisiert.

Stimme und Aussprache

Michael „Das letzte Einhorn“ Rhein singt in der Bearbeitung *In Extremos* die ausgewählten Strophen des „Palästinalieds“ laut, mit rauer, beinahe grölender Stimme und jede Silbe nachdrücklich setzend. So wird der Text des Liedes zwar deutlich artikuliert, aber dennoch stark aktualisiert, „verneuhochdeutsch“ und sogar verfremdet. Es fehlen oft Senkungen, Diphthongierungen, /h/ wird als Dehnungsbuchstabe und nicht als >ch< artikuliert. Dabei bleibt der Ausdruck der Singstimme trotz inhaltlicher Wandlungen im Text sehr gleichförmig.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

```

/  u /  u /  u /  u
> - - > - - > - - > - -
Alles lebe ich mir werde,

/  u /  u /  u /
> > > - - > - - > -
sit min sündic auge siht

u / u / u / u / u
- > - - > - - > - - > - -
daz reine lant und auch die erde,
```

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > > > - - > - - - > -
 der man so vil eren giht.

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - > - - >
 Mirst geschehn, das ich sie bat,

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - - > - - > - >
 ich bin komen an die stat,

/ ˘ / ˘ / ˘ /
 > - > - - > - - - > -
 da got menichlichen trat.

Legende:

/ = metrische Hebung

˘ = metrische Senkung

> = musikalischer Akzent

> = musikalischer Nebenakzent

- = musikalische Senkung

--- = melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen

Der musikalischen Akzentuierung in *In Extremos* Bearbeitung ist die alternierende Metrik noch grundsätzlich spürbar inhärent, obwohl sich auf Grund von Melodie bedingten Silbendehnungen auch hier Senkungen, aber auch Akzentuierungen aneinander reihen. Insgesamt gestaltet sich das Bild der Verteilung von Akzentuierungen und Senkungen jedoch sehr gleichförmig: So gleichen sich Vers 1 und 3 des Aufgesangs, wie auch Vers 2 und 4. Im Abgesang wechseln sich einfache Akzentuierungen mit ein bis zwei aufeinanderfolgenden Senkungen ab, um sich schließlich im letzten Vers zum Ende hin weiter zu vervielfältigen, jedoch mit einer einzigen Senkung nach einer pointierten Akzentuierung auf „stat“ (V. 7) abschließen. Die Stollen beginnen im B-Teil jeweils mit drei aufeinanderfolgenden Akzenten jeweils am Versanfang von 2 und 4 – weitere Akzentdopplungen kommen nicht vor. Die Verse des Aufgesangs enden durchweg mit Senkungen, Vers 1 und 3 mit jeweils zwei Senkungen hintereinander, Vers 2 und 4 mit jeweils einer Senkung. Im Abgesang schließen die Verse jeweils mit einer Akzentuierung ab, nur der letzte Vers hängt noch eine Senkung an.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

In Extremos Bearbeitung bewegt sich mit einer Gesamtlänge von 5:22 Minuten im 4/4-Takt und einem gemäßigt schreitenden Tempo im Bereich ca. M.M. 106. Die einzelnen Strophen umfassen jeweils 32,5 Sekunden, womit der gesangliche Gesamtanteil

2:10 Minuten, der instrumentale Anteil 3:12 Minuten dauert. Damit stehen die beiden Anteile in einem Verhältnis von ca. 1:1,5. Die Gesangsstimme gibt das „Palästinalied“ in dieser Interpretation im fis-dorischen Modus wieder, die Dudelsackstimme spielt in den sich mit den gesanglichen Parts abwechselnden Instrumentalstrophen auf a – also sozusagen im harmonisch vermollten Gegenklang zur Tonika fis.

Kolorierung der Melodiestimme, Melodieverlauf

In Extremos Akzentuierung gestaltet sich im Stollenteil A sehr gleichmäßig: Musikalische Hebungen wechseln sich mit zwei aufeinanderfolgenden Senkungen regelmäßig ab. Dies passt zu einem Melodieverlauf, der nur geringfügig ein Auf und Ab verzeichnet. In den Stollenteilen B steigt der Melodiebogen vom Zeilenanfang bis zur Mitte an, hier wird der Eingang ebenfalls mit drei aufeinanderfolgenden Akzenten gestaltet, wobei der Akzent in der Mitte jedoch schwächer ausgeprägt und im Stollenteil B des Abgesangs als solcher nicht mehr zu erkennen ist. Zum Zeilenende reihen sich dann mehr und mehr Senkungen aneinander, bis die Verse entsprechend mit einer Senkung ausklingen. Der Abgesang verläuft nun wieder – bis auf die Wiederholung des Stollenteils B am Ende – recht gleichmäßig, einzelne oder gedoppelte Senkungen finden sich vor allem auf den Achtelnoten, Akzentuierungen dagegen auf den Viertel- und halben Noten. Jede absteigende Note wird hier eher unbetont gesungen, die Enden der Verse 5 und 6 werden allerdings betont, was diesen Teil des Abgesangs von den Stollenteilen abhebt. Insgesamt unterstützt die eher gleichmäßige Verteilung der musikalischen Akzentuierungen den gleichförmigen, aber auch nachdrücklichen Gesangsgestus von *In Extremo*. Ebenso bestärken einige Dopplungen der Betonungen den eher lauten und „grölig“ Charakter der Interpretation. Es folgen meist nur ein oder zwei Senkungen aufeinander. Lediglich im Stollenteil B, der zum Versende hin absteigend gestaltet wird, finden sich drei aufeinanderfolgende Senkungen – dieser Melodieteil lässt sozusagen „Luft holen“, regelt die Dynamik der gesanglichen Performance zwischenzeitlich herunter. Insgesamt wirkt die Interpretation *In Extremos* schlicht: Die Verzierungen werden sparsam eingesetzt und deutlich ausgesungen. Die einzelnen Senkungen lassen sich klar voneinander unterscheiden. Die Kolorierung wird in dieser Interpretation somit nicht sehr stark ausgearbeitet. Die Dudelsackstimme arbeitet die Verzierungen des Melodiebogens hingegen deutlicher aus und wirkt somit stärker koloriert.

Palästinalied

Interpretation

Walther von der Vogelweide

In Extremo

Moderato

Stimme

... Al - les le - be ich mir wer - de
daz rei - ne lant und auch die er - de

Dudelsack

3

St.
sit min sün - dic ou - ge siht
der man so vil e - ren giht

Ddls.

5

St.
Mirst ge - seh'n das ich sie bat ich bin ko - men an die stat

Ddls.

9

St.
da got men - ich - li - chen trat

Ddls.

Abbildung 57: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation In Extremos von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Abgesehen von der rhythmischen, fest taktierenden Realisierung und der Transposition in den fis-dorischen Modus fällt auf, dass die Interpretation *In Extremos* auch im Melodieverlauf an vielen Stellen von der handschriftlichen Notierung abweicht, an manchen Stellen sogar markant. Die meisten Abweichungen stellen eine Verkürzung der Verzierungen von drei oder vier auf nur zwei Töne dar: So finden sich im Stollenteil A auf „mir“ bzw. „die“ nur das fis und a, die Zwischentöne werden weggelassen, im Stollenteil B auf der zweiten Silbe von „sün-dic“ bzw. „vil“ nur die ersten beiden Töne cis und h, die zweite Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ bildet jeweils nur das absteigende fis-e, ohne wieder zum fis hochzugehen, und „siht“ bzw. „giht“ wird lediglich auf den Abstieg gis-fis reduziert. Auch im Abgesang werden die Verzierungen von drei und vier Tönen auf zwei Achtel verkürzt: auf „bin“ und auf der zweiten Silbe von „ko-men“; auf „die“ sogar nur auf eine einzige Viertelnote. An dieser Stelle findet sich zudem eine noch markantere Abweichung von der handschriftlichen Überlieferung, indem der Melodiebogen nach „die“ auf „stat“ nicht herunter zum e, sondern hoch zum h springt. In der Wiederholung des Stollenteils B im Abgesang werden die fraglichen Stellen ebenso wie oben gestaltet: Da die Ton-Silben-Verteilung hier jedoch auf Grund der zusätzlichen Silbe in der textlichen Version *In Extremos* mit „me-nisch-lichen“ gegenüber der Handschrift anders ausfällt, gestaltet sich der Melodieverlauf zwar nun passend, die absteigenden Töne werden aber auf mehrere Silben aufgeteilt. So erhält „-nisch-“ zwei Achtel, „-li-“ die anderen beiden Achtel der vier absteigenden Noten, die sich so auch in der Handschrift finden. Die Dreierumspielung auf „-chen“ wird allerdings wieder auf nur zwei absteigende Töne reduziert, so auch die vier Noten auf „trat“. Eine andere Abweichung, die nicht aus der Verkürzung von Verzierungen resultiert, findet sich gleich im Liedeingang: Hier wird nach dem Anfangston bzw. in Vers 3 nach Auftakt und Anfangston der zweite Schlag auf fis mit der Achtelvariante fis-e erweitert. Der Sprung hoch auf das a wird hier bereits auf der Silbe „le-be“ gesungen, da sich in der Interpretation mit „Alles“ gegenüber der handschriftlichen Version „Nu alrest“ eine Silbe weniger findet. Im Abgesang wird der Eingang um einen Ton verkürzt, und zwar um die Wiederholung des zweiten Tons nach dem Hochspringen zum e. Im Münster'schen Fragment findet sich an dieser Stelle die gleiche textliche Variante, der zweite Ton bleibt an dieser Stelle unbelegt – es wäre hier mit einer Silbendehnung zu rechnen.

Die Dudelsackstimme kommt dem handschriftlichen Melodieverlauf hingegen schon näher: Die Verzierungen werden nicht verkürzt. Abweichungen gibt es jedoch ebenfalls in den Stollenteilen A im melodischen Äquivalent zu „Alles“/„reine“, in den Stollenteilen B bei der Dreierumspielung auf den letzten Silben von „ouge“/„eren“ bzw. „menischlichen“ und auf „siht“/„giht“ bzw. „trat“. Der Eingang des Abgesangs wird ebenfalls anders als die handschriftliche Notierung realisiert, jedoch auch abweichend zur

Gesangsstimme: So wird nicht das cis, dafür aber das e wiederholt, allerdings vermollt auf a – die Töne sind also e und g.

Vergleicht man die Gesangsstimme *In Extremos* mit den einschlägigen Editionen, findet sich keinerlei Übereinstimmung: weder in den rhythmischen Besonderheiten noch in den markanten, von der handschriftlichen Überlieferung abweichenden Stellen. Allerdings weist die Dudelsackstimme in ihrer größeren Nähe zur handschriftlichen Überlieferung auch eher Übereinstimmungen zu zwei der vorliegenden Editionen auf: zu Jammers und zu Korth. Beide realisieren die rhythmische Besonderheit bei allen dreifach absteigenden Tonfolgen mit zwei schnellen und einer langsameren Note. Korth kommt der instrumentalen Stimme bei *In Extremo* insofern noch näher, als hier die gesamte rhythmische Realisierung, wenn auch nicht taktierend, bis auf wenige Ausnahmen genauso gestaltet ist wie bei *In Extremo*, nur um einen Notenwert versetzt: Halbe werden zu ganzen Noten, Viertel zu Achteln und Achtel zu Sechzehnteln. Ausnahme bilden die markanten Stellen am Liedeingang und in den Stollenteilen B, die in der Dudelsackstimme ebenso wie in der Gesangsstimme von der Handschrift abweichen, wie oben beschrieben. Außerdem gestaltet sich der Eingang des Abgesangs rhythmisch anders als bei diesen beiden Editionen. Insgesamt ist eine Kenntnis einer oder beider Editionen – direkt oder indirekt über eine andere Interpretation – sehr wahrscheinlich anzunehmen. Für die Gesangsstimme ist es naheliegend, dass diese nach der Erarbeitung der Dudelsackstimme weiter „heruntergebrochen“ wurde.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Für die Instrumentierung der „Palästinalied“-Interpretation durch *In Extremo* lässt sich mit Pauke, Schlagzeug, E-Gitarren und E-Bass ein aktualisierendes, vornehmlich elektrisch verstärktes und bis auf die Pauke auch für eine Rock-Band typisches Arrangement festhalten, kombiniert mit dem historisierenden, doch wahrscheinlich ebenfalls elektrisch verstärkten Dudelsack. Eingangs geben Pauke und Schlagzeug einen prägnanten Rhythmus vor, zu dem rhythmische Gitarrenschläge verzögert einsetzen. Nach diesem Intro folgen Strophe L14,38, ein kurzer instrumenteller Zwischenpart und mit der zweiten Strophe eine Verstärkung des Schlagzeugs und zum Abgesang hin ebenfalls eine Verstärkung der Gitarren. Im darauffolgenden Zwischenspiel spielt der Dudelsack die Melodie an, auf Grundlage von Schlagzeug und Gitarren, die auch in der gesamten übrigen Interpretation die Basis bilden. Die hierauf folgende Strophe L15,13 und die Wiederholung von der ersten Strophe werden ebenso wie die vorangehende instrumentell untermalt, unterbrochen jedoch von einem längeren Zwischenpart, bei dem der Dudelsack zweimal um ein Gitarrensolo herum die Melodie anspielt. Nach der Wiederholung der ersten Strophe schließt die Bearbeitung mit einem instrumentalen

Nachspiel ab, in welchem der Dudelsack die Melodie des Liedes einmal im Ganzen intoniert und sich Schlagzeug und Gitarren noch einmal steigern. Gesang und instrumentale Zwischenparts, vordergründig durch die Dudelsackstimme beinahe refrainartig performt, wechseln sich in dieser Bearbeitung also ab. Mit Steigerung der instrumentalen Stimmen im Nachspiel liegt der Fokus augenscheinlich deutlicher auf der instrumentellen Gestaltung des Liedes, zumal sich bei vier gesungenen Strophen L14,38 sogar doppelt.

Hinsichtlich der musikalischen Formeln finden sich in dieser Interpretation alternierend zur Singstimme eine wiederholende und nur wenig ausgeschmücktere instrumentale Performance der Melodie. Zu ergänzen ist die Floskel der Begleitung durch das Moment des Rhythmischen, da diese allein durch rhythmische Schläge gestaltet wird.

Der Dudelsack ist geradezu als Signal bei einer sonst sehr rockigen Interpretation des „Palästinalieds“ anzusehen, was nach eigener Aussage im Interview⁷¹⁵ als bewusst eingesetztes Stilmittel anzusehen ist. Aktualisierend wirken demgegenüber die Interpretationen durch eine eingängige, tragende und mitsingbare Melodie und einfache musikalische wie rhythmische Umsetzung – beides trifft auf die Interpretation des „Palästinalieds“ durch *In Extremo* zu.

⁷¹⁵ Persönlich geführte Interviews siehe im Materialanhang in Kapitel 7.1.

5. Cluster: *Goth*

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 23: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretation *Annwns* im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, L139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1													(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Schweikle*	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
ATB – Ranawake**	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
<i>Anwn</i>	1	2	4	–	–	3	–	–	–	–	–	–	5	(5)

Legende:

* Schweikle versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

** Ranawake versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

Da es in diesem Cluster nur eine Bearbeitung gibt, kann kein Vergleich zu anderen Interpretationen des Clusters gezogen und keine Vermutung über tendenzielle Entwicklungen angestellt werden. Mit fünf Strophen bewegt sich die Interpretation *Anwns* insgesamt im Rahmen aller Bearbeitungen, wird das Corpus insgesamt betrachtet. Hier finden sich ebenfalls die üblichen Strophen an erster und zweiter Stelle, Strophe L16,29 wird nicht ausgelassen, bildet jedoch auch nicht die Schlussstrophe des Liedes. Diese wird ungewöhnlicherweise durch L139,1 gesetzt, was in der Deutungsanalyse noch einer genaueren Ausdeutung bedarf.

Textvarianzen/Mouvance

Für *Anwns* Tonaufnahme passt die Edition Schweikles als editorische Vorlage, da neben der Variante „**der** man **so** vil eren giht“ vor allem die Version „**Ez** ist geschehen **des** ich ie bat“ (L14,38, V. 4, 5) eine Besonderheit darstellt, die sich so bisher nur bei

Corvus Corax fand und in den vorliegenden Editionen einzigartig bleibt. Die Variante „Allererst“ (L14,38 V.1) stellt hierbei nur eine geringfügige Abweichung von der Schweikles dar, könnte aber durch eine weitere Vorlage inspiriert sein. Mit L16,29 folgt *Annwn* ebenfalls der Version Schweikles, die aber auch in der Wapnewski/Kuhn-Tradition steht. An einer prägnanten Stelle weicht *Annwn* jedoch von Schweikles Version ab, wobei sich diese Variante nur noch bei Spiellet.de findet: „daz **here** lant und auch die erde“ (L14,38, V. 3). Diese populärwissenschaftliche Edition gibt ebenfalls die Minnediskurstrophe L139,1 nach der Rechtsstreittrophe L16,29 an. Eine Kenntnis dieser bzw. einer mit dieser Edition zusammenhängenden Vorlage ist somit naheliegend. Ob es eine weitere Text- oder Tonvorlage gab, ist bei der zusammenführenden Betrachtung noch genauer zu klären.

Deutungsanalyse

Tabelle 24: Übersicht zu der inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation *Annwns* im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14,38		L15,6			L15,13		L15,27	L15,34			L16,8		L16,29		
HS B	L14,38	L16,29					L15,20	L15,27				L16,8	L16,15			
HS C	L14,38		L15,6			L15,13	L15,20	L15,27	L15,34			L16,8	L16,15	L16,29	L16,22	L16,1
HS E	L14,38	L13,8,1	L15,6			L15,13		L15,27	L15,34	L16,29		L16,8	L16,15		L16,22	L16,1
HS Z	L14,38		L15,6	L16,29	L13,8,1	L15,13	L15,20	L15,27	L15,34		L16,1	L16,15	L16,8		L16,22	
An nw	L14,38		L15,6			L15,13								L16,29	L13,9,1	

Legende:

Grau: Eingangstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert; blau: Minnesangstrophe

Annwns Bearbeitung bietet eine ungewöhnliche Strophenauswahl, die der Auswahl *van Langens* des vorangehenden Clusters gleicht, jedoch nicht deren Reihung: Nach einem gängigen Einstieg mit Strophe L14,38 und L15,6 folgt hier direkt Strophe L15,13 – alle zur christlichen Heilsgeschichte. Mit der Erzählung von Geburt, Taufe und Passion

Christi wird die Heilsgeschichte unter Weglassen vieler anderer Strophen über das Leben und andere Wundertaten Christi auf das Wesentliche verkürzt und in einen in sich geschlossenen Rahmen gebracht. In diesem Sinne folgt Strophe L16,29 mit dem Rechtsstreit der Religionen um das „Heilige Land“ recht zügig nach und wirkt somit zwar wesentlich pointierter, jedoch durch die weniger ausgearbeitete Argumentation auch weniger bedeutungsschwer – zumal hier auch die neutralere Formulierung „got muesse es zerehte scheiden“ (V. 3) verwendet wird. Die Bearbeitung schließt nun auch nicht mit dieser Strophe ab, sondern trägt das Lied mit Strophe L139,1 in einen höfischen Kontext. Indem hier die Minnedame oder Gönnerin in der Rolle des bescheidenen Sängers um ihre Gunst gebeten wird, findet eine deutliche Distanzierung vom bisherigen Inhalt des Liedes, das nun offenbar in der Position eines mittelalterlichen Berufssängers gesungen wurde, statt. Dem Zuhörer wird damit der mittelalterliche Kontext – eine Aufführungssituation bei Hofe – vor Augen geführt, wodurch das Lied nur schwer in eine aktuelle politische Situation übertragen werden kann. Darüber hinaus wird der Inhalt des Liedes auf eine christlich-religiöse Thematik beschränkt und nicht politisch dimensioniert, indem keine explizite Stellung des Christentums über andere Religionen erfolgt. Somit lässt sich diese Bearbeitung am ehesten dem Deutungsstrang zuordnen, der den Minnediskurs fokussiert.

Stimme und Aussprache

In *Annwans* Bearbeitung wird das „Palästinalied“ durch eine weibliche, klare, schlichte und liebliche Gesangsstimme intoniert. Die mittelhochdeutsche Aussprache wird deutlich artikuliert und wurde offenbar recherchiert, nur selten werden Diphtongierungen und Senkungen vernachlässigt. Der Gesang ist recht ausdrucksstark, Betonungen werden passend zum Inhalt gesetzt. Der Interpretation ist durchgängig eine melancholische Grundstimmung, eine bescheiden-fromme und danksagende Einfärbung inhärent. Die Minnestrophe am Schluss der Bearbeitung wird deutlich vom übrigen Lied abgesetzt, was einmal dadurch geschieht, dass der Gesang hier mehrstimmig wird, zum anderen reduziert sich die instrumentale Begleitung auf Borduntöne. Dadurch wird sich vom Thema des Liedes distanziert und als Vortrag in einem höfischen Kontext integriert, der Minnediskurs wird durch diese performative Ausarbeitung in den Fokus gerückt.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 > - > > - > > - > -
 Allererst lebe ich mir werde

4.2 Analyse

/ ʘ / ʘ / ʘ /
> > > --> ---> --->
sit min sündic ouge siht

ʘ / ʘ / ʘ / ʘ / ʘ
- > - > -- > > -> -
daz here lant und ouch die erde

/ ʘ / ʘ / ʘ /
> > > --> ---> --->
der man so vil eren giht

/ ʘ / ʘ / ʘ /
> - - > -- > - - >
ez ist geschehen des ich ie bat

/ ʘ / ʘ / ʘ /
> -- > - > -- >
ich bin komen an die stat

/ ʘ / ʘ / ʘ /
> > > > -> ---> --->
da got menischlichen trat

Legende:

- / = *metrische Hebung*
- ʘ = *metrische Senkung*
- > = *musikalischer Akzent*
- > = *musikalischer Nebenakzent*
- = *musikalische Senkung*
- = *melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen*

Die musikalische Akzentuierung in der Bearbeitung *Annwons* wirkt gegenüber der Akzentuierung im vorangehenden Cluster wieder etwas freier, es kommt häufig zu doppelten und dreifachen Akzentuierungen hintereinander, ebenso bei den Senkungen. Die Akzentuierung der Stollenteile B des Aufgesangs und der Wiederholung des Schemas im letzten Vers des Abgesangs ist hierbei die einzige Konstante und gestaltet sich in den Versen jeweils gleich: So beginnen die Verse 2, 4 und 7 jeweils mit drei aufeinanderfolgenden Akzentuierungen und laufen mit drei aneinandergereihten Senkungen aus. In den übrigen Versen finden sich gerade hinsichtlich der wiederholten Melodiestructur in den Stollenteilen A Abweichungen in der musikalischen Akzentuierung: Vers 1 beginnt mit einem Akzent, Vers 3 jedoch mit einer Senkung auf dem Auftakt „daz“ (V. 3.) Die Verse 1 und 3 enden mit Senkungen, die Verse 5 und 6 jedoch jeweils mit einem Akzent auf „bat“ (V. 5) und „stat“ (V. 6).

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Im gemäßigten Tempo im Bereich ca. M.M. 102 gestaltet sich die Bearbeitung *Annwns* im 4/4-Takt über eine Gesamtlänge von 4:59 Minuten. Die Länge der einzelnen Strophen beschränkt sich jeweils auf 40,67 Sekunden, der gesangliche Gesamtanteil liegt damit bei 3:23 Minuten, der instrumentale Anteil hingegen bei 1:36 Minute. Somit stehen beide Anteile in einem Verhältnis von ca. 2:1. Die gesangliche wie die instrumentale Stimme bleiben in dieser Interpretation dem d-dorischen Modus verhaftet.

Kolorierung der Melodiestimme , Melodieverlauf

Die musikalische Akzentuierung bei *Annwn* ist recht deutlich ausgearbeitet: Entgegen des Auf und Ab des Melodiebogens reihen sich recht häufig Betonungen aneinander, auch zum Versende hin, wobei es sich hier meist um Nebenakzente handelt. Besonders augenfällig ist hierbei die neuerliche Betonung am Ende der Ligaturen in den Stollenteilen B an den Versenden auf „siht“, „giht“ und „trat“, obwohl der Melodiebogen eher am tiefsten Punkt ausklingt. Achtelverbindungen von zwei bis vier Werten werden zwar meist mit zwei oder drei Senkungen realisiert, aber auch hier beginnen vor allem absteigende Achtelverbindungen trotzdem mit einer Akzentsetzung. Insgesamt unterstützt diese Art der musikalischen Akzentuierung den eindringlichen Gesangsgestus. Die Stimmgebung ist schlicht, klar und deutlich artikulierend, was durch die Vielzahl an Betonungen unterstrichen wird. Die Kolorierung ist insgesamt ebenfalls als schlicht einzustufen, die Senkungen verschmelzen an keiner Stelle und häufen sich nie mehr als zu zweit oder zu dritt. Dieser schlichten Nachdrücklichkeit steht der weiche und melancholische Gesangsgestus im ersten Eindruck scheinbar entgegen, was für eine gewisse Spannung in der Performance *Annwns* sorgt. Die Instrumentalstimme dieser Bearbeitung arbeitet die Verzierung des Melodiebogens an der einen oder anderen Stelle zwar etwas mehr heraus, wirkt insgesamt aber trotzdem nur mäßig koloriert.

Palästinalied
Interpretation

Walther von der Vogelweide Annwn

Andante

Stimme

... Al - ler - erst le - be ich mir - wer - de
daz he - re - lant und - ouch die - er - de

Violine

3

St.

sit min sün - dic - ou - ge - siht
der man so vil - e - ren - giht

VI.

6

St.

ez ist ge-sche - hen - des ich ie bat ich bin - ko - men an die - stat

VI.

10

St.

da got me - nisch - li - chen - trat

VI.

Abbildung 58: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Annwns von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Annwn weicht in ihrer Interpretation neben der rhythmisch taktierenden Gestaltung ebenfalls im Melodieverlauf an vielen Stellen deutlich von der handschriftlichen Überlieferung ab. Zwar ist die Interpretation auch im d-dorischen Modus realisiert, verkürzt die Verzierungen jedoch an vielen Stellen und ändert den Melodiebogen. Verkürzungen finden sich im Stollenteil A auf „mir“ bzw. „die“ (V. 1 und 3) von vier auf die letzten zwei absteigenden zwei Töne und auf der letzten Silbe von „wer-de“ und „er-de“ in denselben Versen auf das abschließende c reduziert. Im Stollenteil B verkürzt sich auf der zweiten Silbe von „sün-dic“ bzw. auf „vil“ (V.2 und 4) die Dreiertonabfolge auf zwei, indem der mittlere Ton ausgelassen wird, auf der ersten Silbe von „ou-ge“ bzw. „e-ren“ werden hier zwar zwei Töne gesungen, obwohl die Handschrift an dieser Stelle nur einen Ton verzeichnet – dafür kongruiert der Stollenteil B bei *Annwn* entgegen der handschriftlichen Notation mit dem Stollenteil B im Abgesang, indem bei beiden Versionen nach dem Aufstieg der Töne e-g-a am Zeilenanfang der Abstieg mit a-g beginnt und dann mit zwei Noten f-e weiter abwärts läuft. Allerdings realisiert *Annwn* die ersten beiden Abstiegsnoten an dieser Stelle im Abgesang rhythmisch von den Stollenteilen B im Aufgesang abweichend, indem statt zwei Achtelnoten eine Viertel und eine Achtel gesungen werden. Dafür verkürzt sich das erste a auf „me-“ von „menischlichen“ (V. 7) auf eine Achtel. Durch die zusätzliche Silbe bei *Annwns* Version „menischlichen“ gegenüber der handschriftlichen Version „menslichen“ verteilt sich das Silben-Ton-Verhältnis an dieser Stelle ebenfalls anders, indem die vier absteigenden Töne auf zwei statt auf eine Silbe aufgeteilt werden. In allen drei Stollenteilen B weicht *Annwn* von der handschriftlichen Notation ab, indem die Umspielung des c mit d-c-d auf einen einfachen Abstieg d-c reduziert wird. Und auch in den ersten beiden Zeilen des Abgesangs finden sich einige Abweichungen vom handschriftlichen Melodieverlauf: So wird der Eingang mit nur einem a gestaltet, um gleich darauf zur vierfachen Wiederholung des c hochzuspringen. Dies lässt sich schwerlich durch die zusätzliche Silbe begründen, die durch die textliche Version „ez ist“ (V. 5) statt des handschriftlichen „mirst“ (V. 5) entsteht, da dies durch eine Wiederholung des a, wie es auch im Münster'schen Fragment angegeben wird, hätte umgangen werden können. Durch die zusätzliche Silbe in „geschehen“ bei *Annwn* statt „geschehn“ (V. 5) wird in ihrer Interpretation nun die letzte Silbe „-hen“ auf die absteigenden Achtel c-d hinübergezogen, was in der Handschrift jedoch nur mit einem einfachen c angegeben wird. Dies stellt somit eine Erweiterung dar, wobei in der Handschrift der nächste Ton bereits mit „als“ unterlegt zu sein scheint. Das dem entsprechende „des“ wird bei *Annwn* auf dem a gesungen, das eine Verkürzung im Vergleich zur Handschrift darstellt, in der diese Stelle mit a-g angegeben wird, weshalb sich „ich ie“ auf die absteigenden Achtel c-d verschiebt. Weiterhin finden sich zwei Verkürzungen im Abgesang, indem die drei und

vier absteigenden Tonfolgen auf „bin“, auf der zweiten Silbe von „ko-men“ und auf „die“ (V. 6) jeweils auf zwei, eine und noch einmal zwei Achtel verkürzt werden.

In all diesen doch markanten Eigenheiten in der Interpretation *Annwns* findet diese in den einschlägigen, hier vorliegenden und zeitlich in Frage kommenden Editionen keine entsprechenden Übereinstimmungen.

Die instrumentale Stimme in *Annwns* Interpretation stimmt bis auf wenige Stellen mit der gesanglichen überein. Allerdings finden sich Abweichungen in den Stollenteilen A, indem hier ebenfalls von der handschriftlichen Notierung abweichend eingangs die Wiederholung des Tons auf d mit einen Nachschlag herunter zum c ergänzt wird. Die Ausarbeitung auf vier Sechzehntel auf den Silben „mir“ bzw. „die“ entspricht dagegen wiederum der handschriftlichen Notierung. Die Stollenteile B gestalten sich ebenso wie in der Gesangsstimme, lediglich im Abgesang wird diese gestalterische Version gegenüber der Abweichung in der Gesangsstimme exakt wiederholt, die Form der Rundkanzone also rhythmisch noch deutlicher gewahrt. Der Eingang des Abgesangs wird in der Instrumentalstimme weiter abgewandelt, indem sich der Melodieverlauf schlichter gestaltet: Nach dem a-Ton wird das hohe c nur zweimal wiederholt, die Schlussformel auf „an die stat“ bildet einen einfachen Abstieg aus zwei Viertel- und einer halben Note e-d-c. Andererseits finden sich in Entsprechung der handschriftlichen Notierung drei Töne, statt, wie in der Gesangsstimme, nur zwei auf „bin“. Insgesamt kann für die instrumentale Stimme angenommen werden, dass sie eine eigene Interpretation der handschriftlichen Notierung darstellt, die dieser in einigen Stellen deutlicher entspricht, an anderen Stellen diese jedoch freier gestaltet.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Für die Interpretation des „Palästinalieds“ von *Annwn* lassen sich durchweg akustische, historisierende bzw. rekonstruierende Instrumente heraushören: Harfe, Laute, Fiddle, Flöten, Drehleier – wobei Harfe und Flöten jedoch auch aktualisierende Instrumente, die Fiddle auch eher in den Folk weisen können. Die Harfe und die Laute gestalten das Fundament der gesamten Bearbeitung, bis auf das der letzten Strophe. Eingangs intoniert die Fiddle die Melodie einer gesamten Strophe. Nach diesem Intro werden drei Strophen nacheinander gesungen, wobei zuerst die Drehleier einsetzt, dann in der zweiten Strophe die Fiddle hinzukommt und in der dritten schließlich eine Flöte einsetzt, welche die Melodie mitspielt. Es folgt ein instrumenteller Zwischenpart, in welchem zwei Flöten, teilweise gegenläufig, Melodievarianten spielen – immer noch vor dem Hintergrund aus Harfe, Laute, Drehleier und Fiddle. Bei der vierten Strophe begleiten nur noch Harfe, Laute, Drehleier und Fiddle den Gesang. Dieser sachte instrumentelle

Abbau steht trotzdem in einem deutlichen Gegensatz zu der sich anschließenden letzten Strophe, die gesanglich erstmals mehrstimmig intoniert und instrumental abweichend zu allen vorangehenden Parts nur noch mit der Drehleier unterlegt wird. Somit steht diese Minnestrophe L139, 1 nicht nur inhaltlich, sondern auch in der musikalischen Gestaltung deutlich abgesondert gegenüber allen vorangehenden. Durch diesen stilistischen Bruch verstärkt sich der Eindruck, die vorangehenden Strophen seien ein Lied, das in einem höfischen Kontext der Minnedame dargeboten wurde, die nun – den Auführungskontext direkt deutlich machend – in der letzten Strophe explizit angesungen wird.

Die beschriebenen musikalischen Floskeln kommen hier vielfach zum Einsatz: Alternierend mit der Stimme, aber auch den Gesang begleitend, ist hier eine Heterophonie anzusetzen, teilweise in einer Verdopplung in parallelen Intervallen, bis hin zum Erfinden von mehrstimmigen Zusatzstimmen im Zwischenspiel, alles in allem unterlegt durch ein Bordun.

6. Cluster: Esoterik

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 25: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretation Morgenthals im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann

HS Z, L 139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers	1													(1)
Kuhn	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
UTB – Maurer	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
CB – Korth	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Schweikle*	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
ATB – Ranawake**	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
Minnesang.com	1	2	7	3	4	–	–	–	–	–	5	–	6	(7)
Sonic Seducer***	1	2	9	10	3	4	5	6	7	11	8	12	13	(13)
Spielleut.de	1	2	12	3	4	5	6	7	8	10	9	11	13	(13)
Mittelaltermusik.de	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
Manuel Morgenthal	1 (2x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)

Legende:

* *Schweikle* versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

** *Ranawake* versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

*** Die „*Sonic Seducer*“ führt neun Strophen auf, die letzten vier sind dann als Zusatzstrophe gekennzeichnet.

Auch hier wird das Cluster nur von dieser einen Bearbeitung gebildet, welche sich zudem wohl eher in die Peripherie des Diskurses einordnen lässt. Dies wird schon dadurch deutlich, dass nur die erste Strophe des Liedes L14,38 angegeben wird. Diese wird sogar noch einmal wiederholt. Somit lässt sich vermuten, dass eher die Melodie zu dieser Bearbeitung motiviert hat und die Bekanntheit des Liedes für diese relativ spät entstandene Interpretation vorausgesetzt wird.

Textvarianzen/Mouvance

Da sich bei *Morgenthal* nur die erste Strophe als Tonaufnahme findet, können mögliche Vorlagen schwer verifiziert werden. Jedoch zeigt sich auf Grund prägnanter Übereinstimmungen eine Tendenz dazu, dass *Spielleut.de* als Vorlage gedient haben könnte. Dies ist umso naheliegender, als sich *Manuel Morgenthals* Bearbeitung vor dem Hintergrund seines Repertoires und musikalischen Werdegangs eher in der Peripherie des Histotainmentdiskurses bewegt und eine online verfügbare, musikpraktisch simpel aufbereitete Textfassung des „Palästinalieds“ als leicht zugänglich zu erachten ist. Textliche Übereinstimmungen lassen sich hierbei festmachen an: „**Nu alrest** lebe ich mir werde“ (L14,38, V. 1), „Daz **here** lant und auch die erde“ (L14,38, V. 3), und auch die Verkürzung zu „menschlichen“ (V. 7) ist seltener. Der Verwendung von „das“ statt „des“: „mir ist geschehen das ich ie bat“ (V. 5) ist ebenso wie der „Verneuhochdeutschung“ „mir ist“ statt „Mirst“ eine geringere Gewichtung beizumessen, da dies in einer gesanglichen Performance auch bei einigen anderen Bands bereits vorgekommen ist und in eben dieser begründet zu liegen scheint – umso mehr, als der Sänger bisher noch wenig Berührung mit dem mittelalterlichen Sprachstand vorzuweisen hätte. Eine prägnantere Abweichung vom Text von „*Spielleut.de*“ stellt sich allerdings mit der Version „**den** man **so** vil eren giht“ dar (V. 4), die der editorischen Variante Wapnewskis und von Mittelaltermusik.de folgt. Hierfür spricht die Kenntnis einer weiteren, wahrscheinlich populärwissenschaftlichen Edition oder auch die Beeinflussung durch eine andere Bearbeitung, wahrscheinlich eine Aufnahme aus dem Histotainmentdiskurs, was in der zusammenführenden Betrachtung genauer beleuchtet werden muss.

Deutungsanalyse

Tabelle 26: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation Morgenthals im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		
HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			
HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1
HS Z	L14 ,38		L15 ,6	L16 ,29	L13 8,1	L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34		L16 ,1	L16 ,15	L16 ,8		L16 ,22	
Mo rg	L14 ,38															

Legende:

Grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert

Morgenthals Bearbeitung ist die einzige, die nur die erste Strophe des Liedes wiedergibt. Durch diese extreme Verknappung klingt der freudige Ausdruck eines Kreuzfahrers oder Pilgers nur an und bleibt offen im Raum stehen. Der weitere christlich-religiöse oder gar politische Inhalt des Liedes ist nicht mehr vorhanden und eher hintergründig aus dem mittelalterlichen Kontext zu schließen, dass wohl der Christen-Gott gemeint sein muss. Es ist zu vermuten, dass die Bearbeitung auf der Bekanntheit des Liedes fußt und diese voraussetzt. Der Inhalt rückt umso mehr in den Hintergrund, wenn die Tatsache berücksichtigt wird, dass unter allen möglichen zur Auswahl stehenden Liedstrophen nicht nur allein die erste Strophe interpretiert, sondern diese sogar noch wiederholt wird, anstatt eine weitere aufzunehmen. Damit scheint die Melodie des „Palästinaliedes“ für die Bearbeitung wesentlich deutlicher im Vordergrund zu stehen. Wahrscheinlich soll sich mit der Bearbeitung, eher aus der Peripherie des Diskurses stammend, nicht weiter in diesen eingeschrieben, sondern lediglich ein neutrales Stück von einem omnipräsenten und somit erfolversprechenden sowie bereits fertig gebackenen Marktklassikerkuchen abgeschnitten werden. Berücksichtigt man den

Rahmen, in dem diese Tonaufnahme entstand – vor der dem Hintergrund einer Entspannungs- und Meditationsmusik aus dem „Mittelalter“ –, so scheint diese Fokussierung auf einen neutralen Text vor musikalischer Kulisse auch wenig verwunderlich.

Stimme und Aussprache

In *Manuel Morgenthals* Interpretation des „Palästinalieds“ wird die Strophe von einem männlichen Choral gesungen. Der Gesang soll wahrscheinlich gregorianisch anmuten und ist sehr hallend und getragen gestaltet. Dabei wird der Text weder laut noch deutlich artikuliert, sondern recht verschwommen. Es finden sich starke Aktualisierungen, indem „stat“ mit einem >sch< wiedergegeben wird und Diphtongierungen sowie Senkungen vernachlässigt werden. Insgesamt ist der Gesang sehr gleichförmig gestaltet, da jedoch nur Strophe L14,38 gesungen wird, scheint es weniger um den Liedinhalt zu gehen, sondern das Lied eine Plattform für eine Art klerikalen und meditativen Sing-sang darzustellen.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

```

/  u /  u /  u /  u
> --> --> ----> -
Nu alrest lebe ich mir werde

/  u /  u /  u /
> > > ----> ----> ----
seit mein sündic au - ge sihet

u / u /  u /  u / u
> --> --> ----> -
daz here lant und auch die erde

/  u /  u /  u /
> > > ----> ----> ----
den man so vil e - ren gihet

/  u /  u /  u /
> - -> > -> - ->
mir ist geschehn daz ich ie bat

/  u /  u /  u /
> ----> ----> - ->
ich bin komen her an die stat

```

/ ˘ / / ˘ /
 > > > ----- > - >
 da got mensch - lichen trat

Legende:

/ = metrische Hebung

˘ = metrische Senkung

> = musikalischer Akzent

> = musikalischer Nebenakzent

- = musikalische Senkung

--- = melismatische Verschmelzung von aufeinanderfolgenden Senkungen

Die musikalische Akzentuierung der Bearbeitung *Morgenthals* bricht die alternierende Metrik zu Gunsten einer reichen Silbendehnung stark auf, es kommt zu vielen aufeinanderfolgenden Akzentuierungen, vor allem aber an aneinandergereihten Senkungen, die teilweise nur noch schwer auseinanderzuhalten sind. Die gesangliche Performanz der Bearbeitung ist sehr hallend, die Melodie wird reich verziert, weshalb die Senkungen häufig nicht klar voneinander getrennt gestaltet werden. Die Akzentuierung im Aufgesang ist hierbei von Vers zu Vers sehr gleichförmig gestaltet worden: So beginnt Vers 3, ebenfalls wie Vers 1, mit einem Akzent auf „daz“, was in vorangehenden Clustern meist mit einer Senkung auf „daz“ als Auftakt gelöst wurde. Die Verse 2 und 4 beginnen jeweils mit drei aufeinanderfolgenden Akzentuierungen, jeder Vers des Aufgesangs läuft hingegen mit einer bzw. Vers 2 und 4 mit jeweils drei aufeinanderfolgenden Senkungen aus. Auch die Verse des Abgesangs beginnen akzentuiert und enden hier nun auch mit Akzentuierungen. Es fällt im Vergleich zu den vorangehenden Clustern auf, dass hier die Akzentuierung zu Gunsten einer Gleichförmigkeit gestaltet wurde, was vermutlich weniger inhaltlich, sondern vielmehr der Einfachheit halber zu begründen sein dürfte. Zudem kann vermutet werden, dass durch diese Gleichförmigkeit eher eine beruhigende, meditative Wirkung erzielt werden sollte. Eine große Abweichung springt dabei jedoch ins Auge, indem Vers 7 nicht wie die Stollenteile B des Aufgesangs akzentuiert wird, sondern sich eine sehr lange Verzierung auf der Silbe „mensch-“ (V. 7) findet, die eine Aneinanderreihung von acht Senkungen zur Folge hat, was mit Blick auf alle untersuchten Bearbeitungen einzigartig bleibt.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Mit einer Gesamtlänge von 6:08 Minuten bewegt sich die Bearbeitung *Manuel Morgenthals* in einem sehr getragenen Tempo im Bereich ca. M.M. 66. Die Rhythmisierung ist geradtaktisch, es ist sowohl ein 4/4- als auch ein 4/8-Takt denkbar. Die erste Strophe misst 56,65 Minuten, womit es der gesangliche Anteil mit ihrer Wiederholung auf

1:53 Minuten bringt. Demgegenüber bewegt sich der instrumentale Anteil bei 4:55 Minuten und überwiegt den gesanglichen Anteil somit in einem Verhältnis von ca. 2,5:1. In seiner Interpretation transponiert *Morgenthal* das „Palästinalied“ vom d-dorischen Modus gesanglich wie instrumental auf b.

Kolorierung der Melodiestimme, Melodieverlauf

Die Verteilung der musikalischen Akzentuierungen bei *Manuel Morgenthals* Interpretation scheint klaren Regeln zu folgen: Grundtöne auf Viertelnoten erhalten in der Regel eine Betonung, Verzierungen auf Sechzehnteln und Achteln dagegen Senkungen, die sich auf den absteigenden Triolen und Viererverbindungen aneinanderreihen. Zwei aufeinanderfolgende Achtelnoten können dagegen ebenso mit einer Betonung beginnen, müssen dies aber nicht. Insgesamt lässt sich beobachten, dass eher die Versanfänge mit musikalischen Akzentuierungen gestaltet werden, in den Stollenteilen B sogar mit drei aufeinanderfolgenden. Versenden klingen dagegen im Aufgesang mit Senkungen aus, im Abgesang jedoch mit einer Betonung auf den Schlusstönen, sogar im letzten Vers, der den Stollenteil B wiederholt. Insgesamt zeichnet diese Art der musikalischen Akzentuierung den Melodiebogen nach, ist aber gleichzeitig von vielen Betonungen und einer gewissen abwechselnden Regelmäßigkeit von Akzentuierungen und Senkungen geprägt. Dies unterstreicht den getragenen und gleichförmig anmutenden Gesangsgestus. Durch den starken Halleffekt verschwimmen die häufig auf den Verzierungen aneinandergereihten Senkungen und sind oft nur schwer klar voneinander abtrennbar. Auf die Spitze wird dies im letzten Vers auf der ersten Silbe von „mensch-li-chen“ mit sieben aufeinanderfolgenden Senkungen getrieben. Die Interpretation wirkt dadurch stark koloriert. Die Instrumentalstimme ist hierbei mit der Gesangsstimme im Melodieverlauf kongruent.

Palästinalied

Walther von der Vogelweide

Interpretation

Manuel Morgenthal

Stimme

Nu al - rest le - be ich mir - wer - de
daz he - re lant und - auch die - er - de

Pipe Organ

St.

seit mein sün - dic au - ge si - het
der man so - vil - e - ren gi - het

Org.

St.

mir ist ge-schehn daz - ich ie - bat ich bin - ko - men - her an - die stat

Org.

St.

da got mensch - - - li - chen trat

Org.

Abbildung 59: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Manuel Morgenthals von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)

Abgesehen von der Transponation des d-dorischen Modus auf b und der rhythmisch festen Taktierung weicht die Interpretation *Morgenthals* auch im Melodieverlauf an einigen Stellen markant von der handschriftlichen Notierung ab. In den Stollenteilen A des Aufgesangs ergänzt *Morgenthal* eingangs das zweite b mit einem Nachschlag auf as und lässt dafür im dritten Vers den Auftakt weg, an den Versenden wird dagegen die zweite Silbe auf „wer-de“ bzw. „er-de“ auf das as verkürzt, ohne noch einmal ein b davorzusetzen. In den Stollenteilen B erhält nur in Vers 4 das f eine Wiederholung, in Vers 2 wird es einfach länger gehalten, der dreitönige Abstieg f-es-des ist in Übereinstimmung mit der handschriftlichen Notierung somit nur in Vers 4 der ersten Strophe gegeben. In Vers 2 verkürzt *Morgenthal* die Triole durch das Dehnen der ersten Silbe von „sün-die“, während für die Handschrift eher zu vermuten ist, dass die zweite Silbe auf den drei absteigenden Tönen gesungen wird. Diese verkürzte Realisierung findet sich auch noch einmal im wiederholenden Stollenteil B im Abgesang in der Instrumentalstimme. In den Stollenteilen B finden sich ebenfalls Abweichungen von der handschriftlichen Überlieferung auf der ersten Silbe auf „au-ge“ bzw. „e-ren“, indem hier die absteigende Linie nach dem des um ein c erweitert wird, womit diese Stelle mit der Realisierung des Stollenteils B im Abgesang und auch mit der handschriftlichen Notierung übereinstimmt. Die Umspielung des as mit einem vor- und nachgelagerten b auf der zweiten Silbe von „au-ge“ bzw. „e-ren“ wird jedoch auf einen einfachen Abstieg von b zu as verkürzt. Dabei wird darüber hinaus entgegen der für die Handschrift zu vermutenden Silben-Ton-Verteilung jeweils die erste Silbe beider Wörter ausgedehnt und die zweite Silbe lediglich auf dem letzten Ton gesungen. Im Stollenteil B des Abgesangs werden die fraglichen Stellen nun eben so gestaltet, die Silben-Ton-Verteilung jedoch gegenüber der für die Handschrift zu vermutenden Realisierung verschoben: Die erste Silbe auf „mensch-li-chen“ wird somit über die gesamte absteigende Melodielinie ausgedehnt, wonach die restlichen Silben hinüber auf die letzten Töne rutschen und „trat“ sogar nur noch auf dem letzten Ton gesungen wird, was hingegen in der Handschrift eher auf der Ligatur c-des-c-b unterlegt worden zu sein scheint. Im Abgesang wird durch die zusätzliche Silbe der textlichen Variante „Mir ist geschehn“ gegenüber der handschriftlichen Version mit „mirst“ der Eingang von Vers 5 um ein drittes f verlängert, dafür erhält der Sprung hoch zum as nur eine Note.

Bis auf die Erweiterung in den Stollenteilen B auf „au-ge“ bzw. „e-ren“ und die Verkürzung des Eingangs im Abgesang auf dem hohen as, die sich in der einen oder anderen Edition ebenfalls so finden, gibt es keine nennenswerten Übereinstimmungen mit den vorliegenden Melodieeditionen, die diese markant von der Handschrift abweichenden Stellen in der Interpretation *Morgenthals* ebenso realisieren würden. Lediglich für die populärwissenschaftliche Edition *van Langens* in der Sonic Seducer fällt auf, dass hier die Realisierung auf „au-ge“ und „e-ren“ mit der Erweiterung auf der ersten Silbe

und der Verkürzung auf der letzten ebenso gestaltet wird, wobei freilich *Morgenthal* die Silben-Ton-Verteilung wie oben besprochen anders realisiert. Zudem gibt auch *van Langen* den verkürzten Abstieg auf „sün-dic“ wie bei *Morgenthal* und hier sogar im Regelfall an, also dort in den Versen 2 und 7, zudem in der Instrumentalstimme. Stimmt die Edition *van Langens* an anderer Stelle auch nicht mit der Interpretation *Morgenthals* überein, so scheint die Kongruenz an dieser markant von der Handschrift und den meisten anderen Editionen abweichenden Stelle jedoch sehr auffällig, zumal *Morgenthal* diese Stelle bis auf die zwei genannten Abweichungen sowohl in der Sing- wie auch in der Instrumentalstimme sonst mit einer absteigenden Dreitonverbindung (Triole bzw. zwei Sechzehntel und eine Achtel) realisiert, wie es auch die meisten anderen Editionen tun. Ob hiernach eine Beeinflussung durch *van Langen* auf die Interpretation *Morgenthals* schon anzunehmen ist oder eine Beeinflussung durch eine andere Interpretation wahrscheinlicher ist, kann erst mit der vergleichenden Analyse nachvollzogen werden.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Die Angaben zur Instrumentierung im Booklet geben zwar keine Auskunft über das Arrangement der einzelnen Lieder, zeigen sich jedoch historisierend, exotisierend oder zumindest akustisch-aktualisierend: Es werden Lauteninstrumente aufgeführt (Laute, Oud), Saiteninstrumente zum Zupfen oder Anschlagen (Hackbrett, Harfe, Monochord), Fidelinstrumente (Hardangerfidel, Gadulka, Drehleier), aber auch moderne Streichinstrumente (Violoncello, Geige, Streichorchester), Holzblasinstrumente (Flöte, Krummhorn, Duduk, Oboe d’amore), Blechblasinstrumente (Komett, Waldhorn, Trompete) und Percussion (Schellenkranz, Schlagwerk). Diese Instrumentierung ist nicht nur sehr reichhaltig, sondern „glänzt“ auch durch äußerst exotische, alte oder fremde Gattungen und Bezeichnungen. Beim Hören der „Palästinalied“-Bearbeitung fällt jedoch schnell auf, dass all diese Instrumente offenbar als Samples vorliegen, wie sich am synthetischen Klang festmachen lässt. Da die Bearbeitung nur die Strophe L14,38 bietet, diese auch nur einmal wiederholt – der Chor, welcher ebenfalls synthetisch und hallend klingt, also nur zweimal gesanglich zum Einsatz kommt –, verwundert es nicht, dass die instrumentalen Parts den Großteil dieser Bearbeitung gestalten. Eine Basis wird durchgehend von einem tiefen, dumpfen Bordunton, Schlagwerk und Schellen gebildet, die auch das Intro der Bearbeitung sowie die Begleitung der ersten Strophe intonieren. Nach zwei Zwischenspielen, bei denen Lauten und Saiteninstrumente die Melodie begleitenden Harmonien kreieren, die Melodie selbst jedoch jeweils von einem anderen Blasinstrumentensample gespielt wird, folgt die Wiederholung der Strophe L14,38. Es bleibt bei demselben instrumentellen Fundament, nur die Bläusersamples werden hier zu Gunsten des Chors ausgespart. Am Ende der Bearbeitung wird nochmals bei zwei

instrumentellen Nachspielparts auf gleichbleibender Grundlage die Melodie jeweils einer ganzen Strophe intoniert, einmal durch ein Bläsampl und schließlich durch ein Streichinstrumenten- oder Fidelsampl. Inhalt und Text des Liedes stehen bei dieser Interpretation deutlich im Hintergrund, der chorische Gesang ist eher beruhigend-schmückendes Beiwerk. Wichtiger scheint vielmehr die melodiöse Gestaltung durch verschiedene Instrumentenparts zu sein, indem immer andere Sampls jeweils die Melodie intonieren. Bei all dieser instrumentellen Vielfalt klingen die Bläsampls dabei jedoch erstaunlich homogen – es werden keine großen stilistischen Brüche oder Klangwechsel gewagt. Die Erzeugung einer entspannenden, mystischen und beruhigenden Atmosphäre scheint das oberste Ziel dieser Interpretation zu sein.

Als musikalische Formel ist der Einsatz eines Borduns anzusehen, alternierend zur Singstimme wird ebenfalls die Melodie wiederholt. Zu ergänzen sind begleitende rhythmische Schläge.

4.2.4 Zusammenführung der Analyseergebnisse

Die Analyseergebnisse der einzelnen Cluster sollen im Folgenden für jeden Parameter clusterübergreifend zusammengeführt und vergleichend betrachtet werden. Hieraus lassen sich dann konkrete Aussagen und Tendenzen für den Histotainmentdiskurs treffen.

Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen

Tabelle 27 bietet einen Überblick darüber, welche der überlieferten Strophen des „Palästinalieds“ von den einzelnen Bands in ihrer Interpretation aufgenommen werden und wie sie diese anordnen. Im Vergleich dazu sind ebenfalls die Auswahl und Reihung der Strophen durch die einschlägigen ausgewählten Editionen angegeben. Als feste Bezugsgröße dient hierbei die Handschrift Z mit zwölf Strophen, unter dem Zusatz der dreizehnten Strophe aus Handschrift F. Die Strophenzählung erfolgt nach Lachmann. Die einzelnen Bearbeitungen werden in chronologischer Abfolge nach ihrem Erscheinungsdatum aufgelistet.

Die weiße und blaue Farbgebung kennzeichnen die Editionen bzw. populären Editionen, gelbe Markierungen den Diskurs der historisch informierten Aufführungspraxis, orange wurden die beiden Bindegliedinterpretationen markiert und rot sind die Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses eingefärbt. Stärkere farbliche Markierungen stellen gegenüber den blasseren Farbgebungen die Clusterbeispielinterpretationen heraus.

Tabelle 27: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen aller Interpretationen des Untersuchungscorpus im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“

HS Z, L139,1 von HS F	14, 38	15, 6	16, 29	138 ,1	15, 13	15, 20	15, 27	15, 34	16, 1	16, 15	16, 8	16, 22	139 ,1	(13)
ATB – Maurer (1960)	1	2	8	–	3	–	4	5	6	–	7	–	–	(8)
Gennrich (1960)	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Wapnewski (1962)	1	2	7	–	3	–	4	5	–	–	6	–	–	(7)
Jammers (1963)	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Kuhn (1965)	1	2	11	–	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(11)
Studio (1966)	1	2	5	–	3	–	–	–	–	–	4	–	–	(5)
UTB – Maurer (1972)	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
Ougenweide (1974)	1	2	5	–	3	–	–	–	–	–	4	–	–	(5)
CB – Korth (1979)	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Bäregässlin (1980)	1	2	6	–	3	–	–	4	–	–	5	–	–	(6)
Corvus Corax (1989)	1	2	–	–	–	–	3	–	–	–	–	–	–	(3)
Kurtzweyl (1989)	1	2	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
Elster Silberflug (1992)	1 (2x)	–	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(2)
Capella Antiqua Bambergensis (1993)	1	2	5	–	3	4	–	–	–	–	–	–	–	(5)
Schweikle* (1994)	1	2	9	E2	3	4	5	6	C2	8	7	C1	–	(12)
Qntal (1995)	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
Estampie (1996)	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
Poeta Magica (1996)	1	2	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
ATB – Ranawake** (1997)	1	2	11	2a	3	4	5	6	7	9	8	10	–	(12)
In Extremo (1998)	1	2	–	–	3	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
Adaro (1999/2004)	1	2	–	–	–	–	–	–	–	–	3	–	–	(3)
van Langen (2005)	1	2	5	–	3	–	–	–	–	–	–	–	4	(5)
Sequentia (2007)	1	2	9	–	3	4	5	6	7	–	8	–	–	(9)
Annwn (2007)	1	2	4	–	–	3	–	–	–	–	–	–	5	(5)
Minnesang.com (2007)	1	2	7	3	4	–	–	–	–	–	5	–	6	(7)
Sonic Seducer*** (2008)	1	2	9	10	3	4	5	6	7	11	8	12	13	(13)
Spielleut.de (2008)	1	2	12	3	4	5	6	7	8	10	9	11	13	(13)

Mittelaltermusik.de (2009)	1	2	–	–	3	–	4	–	–	–	5	–	–	(5)
Eisenfunk (2009)	1 (2x)	2 (2x)	–	–	3	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
I Ciarlatani (2010)	1	2	6	–	3	4	–	–	–	–	5	–	–	(6)
Spectaculatus (2010)	1	2	3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(3)
Manuel Morgenthal (2010)	1 (2x)	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(1)
Drachenmond (2013)	1	–	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	(2)
Per Sonat (2015)	1	2	–	8	3	4	5	6	7	–	–	–	–	(8)
In Extremo (2016)	–	–	–	–	–	1	2	3	–	–	–	–	–	(3)

Legende:

* Schweikle versammelt neun Strophen plus die beiden Zusatzstrophen aus HS C sowie die zweite bzw. vierte Strophe aus HS E bzw. Z.

** Ranawake versammelt insgesamt zwar zwölf Strophen, gibt aber eine Rangordnung aus, indem eine Strophe mit 2a gekennzeichnet, andere kleiner abgedruckt sind – was sich durch eine ebenfalls kleinere Schreibweise in dieser Tabelle widerspiegelt.

*** Die Sonic Seducer führt neun Strophen auf, die letzten vier sind dann als Zusatzstrophe gekennzeichnet.

In dieser verdichteten Abfolge spiegelt sich die Genese der Histotainmentmusik umso deutlicher wider: Das „Palästinalied“ durchläuft eine Karriere von den Rekonstruktionsversuchen wissenschaftlicher Ensembles und Editionen über die Bindegliedbands bis hin zu den Pionieren und Ikonen des Histotainmentdiskurses und kommt schließlich in der online bereitgestellten Materialfundgrube des World Wide Web an, von wo aus es den Sprung bis in die Peripherie des Diskurses und zu „Exoten“ wie *Manuel Morgenthal* schafft.

Mit der tabellarischen Übersicht darüber, welche Strophen sich in den einzelnen Editionen und Interpretationen finden, wird deutlich, was in Kapitel 3.1 zu den philologischen Strömungen und Entwicklungen ausgeführt wurde: Alle hier versammelten wissenschaftlichen Editionen weichen in Strophenauswahl und/oder ihrer Reihung voneinander ab – selbst beide Editionen Maurers, da diese sich zwar in ihrer textlichen Gestaltung gleichen, in der späteren Edition aber eine Strophe mehr aufgenommen wurde. Hierbei stehen die Editionen Gennrichs, Wapnewskis und Kuhns in der Lachmann'schen Tradition, die Editionen von Maurer in der Lachmann-Konkurrenz, mit Korth findet sich ein Beispiel der „Palästinalied“-Anspielung in den Carmina Burana,

womit diese etwas aus dem Rahmen fällt – ebenso wie die Edition Jammers, die nur die erste Strophe überliefert und offenbar mehr Wert auf die Melodie legt –, Schweikle und Ranawake stellen Beispiele für jüngere und von Lachmann gelöste Editionen dar. Beispiele der New Philology, in der alle handschriftlichen Zeugen gleichwertig abgedruckt werden, wurden hier nicht mit aufgenommen, weil diese für den ausführenden Musiker, der sich bei seinem Vortrag nun mal für eine Textfassung entscheiden muss, wahrscheinlich als Vorlage zu unpraktikabel sind. Keine der wissenschaftlichen Editionen gibt alle überlieferten Strophen wieder, die Auswahl beschränkt sich mit Ausnahme von Jammers und Korth, die nur die erste Strophe angeben, auf sieben bis elf Strophen, die beiden jüngeren Editionen geben beide zwölf Strophen wieder, bei allen entfällt die Strophe L139,1 aus Handschrift F. Über die Reihung der ersten drei Strophen herrscht Einigkeit, lediglich Ranawake gibt eine Art Subordnung an, indem sie Strophe L138,1 mit 2a beziffert. Auch die Reihung der Strophen L15,20–L16,22 – sofern vorhanden – gestaltet sich bei allen wissenschaftlichen Editionen gleich, nur Schweikle sondert einige Strophen als Zusatzstrophen anderer Handschriften aus der Reihung aus. Es zeigt sich hieran noch einmal in aller Deutlichkeit, dass es auf Grund der breiten textlichen Überlieferung viele Möglichkeiten gibt, das „Palästinalied“ zu interpretieren, und sich „die eine“, gültige Version nicht durchgesetzt hat. Dies ist vor dem Hintergrund eines variantenreichen, okkasionellen und mündlichen mittelalterlichen Literaturbetriebs zu sehen, weshalb sich die philologische Entwicklung auch tendenziell eher hin zu mehreren Fassungen und einem unfesten Liedcorpus bewegt. Werden nicht gerade alle Überlieferungszeugen parallel abgedruckt, wird das Ausmaß der Bedeutung schaffenden Rezeptionsästhetischen Kraft bereits bei den wissenschaftlichen Editionen deutlich, die durch ihre konkrete Auswahl und Reihenfolge der wiedergegebenden Strophen immer noch mehr oder minder eine bestimmte Interpretation nahelegen.

Bei den populärwissenschaftlichen Editionen fällt dagegen auf, dass diese das Lied eher verkürzt (fünf bis sieben Strophen) oder aber alle dreizehn vorhandenen Strophen angeben. Bei Letzteren zeigt sich, dass „Spilleut.de“ sich sehr an die Reihung Kuhns hält, auch wenn dieser nur elf statt dreizehn Strophen versammelt, die Reihung der dreizehn Strophen in der „Sonic Seducer“ erfolgt ab Strophe 8 demgegenüber jedoch sehr individuell. Für „Minnesang.com“ fällt hingegen auf, dass nicht etwa die „üblichen“ sieben Strophen ausgewählt wurden, sondern statt der in den anderen Editionen mit dieser Strophenanzahl versammelten Strophen L15,27, L15,34 und L16,1 wurden nach den ersten vier Strophen L16,8, L139,1 und L138,1 ausgewählt. Vor allem die Strophen L139,1 und L138,1 fallen hierbei ins Auge, da diese in den Editionen am häufigsten vernachlässigt oder als Zusatzstrophen herausgehoben werden und vor al-

lem Strophe L139,1 keinesfalls mitten in den Liedfluss eingereiht wird. „Mittelaltermusik.de“ gibt die fünf recht üblichen Strophen an, in Auswahl und Reihung entspricht diese Edition der Interpretation *Qntals*. „Minnesang.com“ scheint demgegenüber etwas Eigenes aus dem Lied machen zu wollen – da Hans Hegner für die textliche Bearbeitung verantwortlich zeichnet, entspräche dies auch seiner eigenen Aussage im persönlichen Gespräch, nach der er dem kreativen Schaffen die höchste Priorität einräumt. Die „Sonic Seducer“ und „Spielleut.de“ verweigern sich demgegenüber offenbar, eine Strophenauswahl zu treffen, lediglich in der Reihung unterscheiden sich beide Editionen voneinander. Die „Sonic Seducer“ folgt hierbei bis Strophe 9 der Edition Maurers bzw. *Sequentias*, die übrigen Strophen schließen sich dann der Reihe nach an. Es bleibt hierbei offen, ob dies ebenso beabsichtigt wurde oder aber eine ganz andere Edition als Vorlage diente. „Spielleut.de“ folgt demgegenüber der Reihung Ranawakes, nur dass Strophe L138,1 nicht als 2a subordiniert, sondern gleichwertig in die Reihung eingefügt wurde und sich am Ende des Liedes Strophe L139,1 anschließt. Eine Analyse der prägnanten Textstellen muss allerdings erst zeigen, ob die Edition Ranawakes tatsächlich als Vorlage in Frage kommt.

Werden nun Auswahl und Reihung aller möglichen „Palästinalied“-Strophen durch die Bandakteure betrachtet, bewegt sich die Strophenzahl in der Regel in einem Spektrum zwischen drei und fünf Strophen, allein *Manuel Morgenthal* gibt lediglich die erste Strophe wieder, *Elster Silberflug* und *Drachenmond* nur zwei Strophen – beide L14,38 und L16,29. *Das Studio für frühe Musik*, als Bindegliedband zwischen dem Histotainmentdiskurs und der historisch informierten Aufführungspraxis, versammelt ebenfalls noch fünf Strophen, *Bäregässlin* sogar sechs. Die Anzahl bei den Bearbeitungen der historisch informierten Aufführungspraxis liegt dagegen zwischen fünf und neun Strophen, wobei *Sequentia* als einzige Bearbeitung neun Strophen bietet, welche in Auswahl und Reihung der UTB-Maurer-Edition gleichen. Die Bearbeitungen des *Studios für frühe Musik* und *Ougenweides* sind in Auswahl und Reihung hierbei identisch, *Bäregässlin* schiebt zusätzlich noch Strophe L15,34 vor L16,8. Die folgenden drei Bearbeitungen bieten lediglich zwei bis drei Strophen in uneinheitlicher Auswahl an. Die historisch informierte Bearbeitung der *Capella Antiqua Bambergensis* erscheint hierzu in deutlichem Gegensatz, indem mit fünf Strophen wieder mehr Text im Vordergrund steht. *Qntals* Interpretation hingegen weicht mit ebenfalls fünf Strophen durch Weglassung der Strophe L16,29 und Hinzunahme der Strophe L15,27 von der vorangehenden Bearbeitung ab und gleicht damit *Estampies* Interpretation, was auf Grund der weitgehenden Übereinstimmung der Akteure in beiden Formationen auch wenig verwunderlich erscheint. *Poeta Magica*, *In Extremo* und *Adaro* versammeln in ihren Interpretationen nur jeweils drei Strophen, wobei sich jeweils eine andere dritte Strophe

findet. Die Bearbeitung *van Langens* und *Annwyns* bieten fünf Strophen an, wobei auffällt, dass beide erstmals die Strophe L139,1 in die Auswahl aufnehmen. Die übrigen Bearbeitungen – bis auf *Manuel Morgenthal* – bieten sogar nur noch zwei oder drei Strophen an, die jeweilige Auswahl unterscheidet sich jedoch zum Teil sehr deutlich. Die erste Strophe findet sich hierbei in allen Bearbeitungen, außer bei *In Extremo*, die ihre Interpretation des Jahres 1998 fortführen wollen und somit gewissermaßen „später im Lied“ einsteigen. Demgegenüber fällt besonders auf, dass auch die neueren Bearbeitungen der historisch informierten Aufführungspraxis noch immer sechs (*I Ciarlanti*) und acht (*Per Sonat*) Strophen anbieten.

Tendenziell findet sich die Strophe L14,38 durchgängig auf der Eröffnungsposition des Liedes (die neuere Interpretation *In Extremos* ist hierbei zu vernachlässigen, da diese die ältere Version fortführen und abschließen soll, beide sind also in dieser Hinsicht zusammenzuziehen). In der Regel werden L15,6 und L15,13 an zweite und dritte Stelle gesetzt, sofern die Bearbeitung mehr als eine Strophe verwendet. *Corvus Corax* Bearbeitung bricht aus diesem Muster schon recht früh aus und verwendet statt L15,13 die Strophe L15,27, womit die Interpretation auch abschließt. *Kurtzweyl* – chronologisch zur gleichen Zeit erschienen – überspringt L15,13 und alle weiteren Strophen und schließt direkt mit L16,29 an, ebenso später auch *Poeta Magica* und *Spectaculatus*. *Elster Silberflug* überspringt sogar die Strophe L15,6, ebenso wie *Drachenmond*: Beide verwenden nur L14,38 und L16,29. Auch *Adaro* lässt L15,13 aus und schließt nach den ersten beiden Strophen direkt mit L16,8 ab. *Anwn* lässt ebenfalls L15,13 aus, versammelt aber insgesamt fünf Strophen in ihrer Interpretation.

Insgesamt zeigt sich, dass alle Bearbeitungen die Strophe L14,38 verwenden und auch an die erste Stelle des Liedes setzen. Von den 21 betrachteten Interpretationen sind 14 dem Histotainmentdiskurs zuzuordnen, 2 Bearbeitungen stellen die Bindegliedbands dar, 5 zählen in das Gegencluster der historisch informierten Aufführungspraxis. Bis auf 3 Ausnahmen von den insgesamt 21 ausgewählten Interpretationen wird Strophe L15,6 aufgenommen und durchweg an die zweite Stelle gesetzt. Diese drei Ausnahmen finden sich gänzlich bei den Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses. L15,13 versammeln immer noch zwölf aller Bearbeitungen und dann auch an dritter Stelle – alle neun Ausnahmen finden sich hier ebenfalls ausschließlich bei den Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses. Eine größere Anzahl an Bearbeitungen verwendet dagegen die Strophe L16,29 – insgesamt 18 der 21 Bearbeitungen, 11 der 14 populären Bands – lediglich *Anwn* setzt diese Strophe dabei nicht an den Schluss der Interpretation. Alle weiteren Strophen stehen diesen vier Strophen in ihrer Verwendung deutlich nach – bei den Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses fallen viele der Strophen weg oder werden nur von maximal drei (L16,8), zwei (L15,27 und L139,1) oder nur einem Akteur

(L15,20) mit aufgenommen. Die Tendenz geht also im Histotainmentdiskurs zu der Abfolge L14,38 – L15,6 – L15,13 – L16,29, wie zwar auch beim Gegencluster, den Bindegliedbands und den Editionen, in denen sich jedoch noch weitere Strophen um diese Abfolge versammeln. Im Histotainmentdiskurs finden sich demgegenüber eher Auslassungen und Verkürzungen.

Insgesamt scheint sich im Lauf der zeitlichen Entwicklung eine Tendenz zu immer weniger Strophen in den Bearbeitungen des „Palästinalieds“ im Histotainmentdiskurs abzuzeichnen. Dies fällt besonders ins Auge, da diese Tendenz für die neueren Rekonstruktionsversuche der historisch informierten Aufführungspraxis sowie für die populärwissenschaftlichen Editionen nicht ausgemacht werden kann. Im Histotainmentdiskurs scheint somit der Text immer weiter in den Hintergrund zu rücken und vor allem die Melodie zur Bearbeitung des Liedes zu motivieren. Die Beobachtung, dass eine Reihe von Interpretationen rein instrumental gehalten wird oder lediglich die lateinische Satire des Codex Buranus oder eine eigene Nachdichtung des Textes angeboten wird, scheint diese These zu bestätigen. So bieten die Bearbeitungen von *Saufwut* ft. *Absurd* (Werwolfthron 1995–2001), *Die Traumtänzer* (Eine Reise durch Zeit und Raum und Traum – 2000/2001) und *Des Geyers schwarzer Haufen* (Wo man singt ... – 2004) lediglich rein instrumentale Versionen des Liedes, *Saltatio Mortis* (Hep-tessenz – 2003) die Parodie mit „alte clamat epicurus“ und *Spilwut* (Cantus Corpulatus – 2009) eine eigene Dichtung auf die überlieferte Melodie. Die Entscheidung für eine rein instrumentelle Interpretation bzw. die Verwendung einer eigenen textlichen Version oder der lateinischen Parodie kann ähnlich wie bei *Corvus Corax* politisch-pazifistische Gründe haben. In Bezug auf diese textlichen Abwandlungen, Weglassungen, aber auch auf die tendenzielle Verkürzung der doch recht breiten textlichen Überlieferung kann vermutet werden, dass im Laufe der Zeit die Kenntnis vom Inhalt des Liedes vorausgesetzt worden sein und eine ausführliche Wiedergabe desselben überflüssig gemacht haben könnte. Eine These könnte hierbei lauten, dass das Lied inhaltlich prägnant auf den Punkt gebracht werden und vor allem durch viele instrumentale Zwischenparts unterhaltsam performt werden soll, weshalb eine Verkürzung des Textes, um nicht zu langatmig zu wirken, unumgänglich wird. Durch welche Editionen die jeweiligen Interpretationen inspiriert sind, ist durch diese Verkürzung jedoch schwer zu bestimmen und muss durch den Blick auf die prägnante Textstellen geklärt werden. Dies wird also im nächsten Abschnitt weiter ausgeführt.

Textvarianzen/Mouvance

Werden alle Bearbeitungen und Editionen anhand der ausgewählten Textstellen gemeinsam in den Blick genommen,⁷¹⁶ lässt sich zunächst eine Reihe von Tendenzen ausmachen. Als grundlegendes Resultat ist zunächst festzuhalten: Es gibt auf Grund der Überlieferungsfülle nicht „die eine“ Textfassung, die immer wieder gesungen wird. Schon bei den Editionen des Untersuchungscorpus ließen sich zwei grundlegende Strömungen der textlichen Erarbeitung festmachen: die nach Maurer (Lachmann'schen Konkurrenz) und die nach Wapnewski/Kuhn (Lachmann'sche Tradition). Zwischen diesen Polen bewegen sich die neueren und die populären Editionen mit unterschiedlich starken Abweichungen und Besonderheiten. Hierbei muss jedoch noch einmal darauf hingewiesen werden, dass weder alle existenten Editionen noch alle Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses vollständig in diesem Untersuchungscorpus vorliegen. Wenn in der Analyse von Text- und Tonvorlagen die Rede ist, so ist dies bis auf wenige Eindeutigkeiten in aller Regel als eine Art Kategorisierung zu verstehen. Gemeint ist eine textliche Vorlage, die der hier untersuchten grundsätzlich ähnelt bzw. in ihrer Tradition stehen mag. Ob genau die hier angeführten Editionen den entsprechenden Bearbeitungen vorlag, kann so konkret nicht mehr zweifelsfrei nachvollzogen werden.

Konkret an den untersuchten Textstellen lassen sich bei aller Variabilität jedoch gewisse Tendenzen erkennen. Die markanten Textstellen werden bei der folgenden zusammenfassenden Betrachtung noch einmal auf vakante Auffälligkeiten zusammenge Kürzt.

Im Gegencluster der historisch informierten Aufführungspraxis singen immerhin noch drei der fünf betrachteten Ensembles die Variante Kuhns: „**der** man **so vil** êren giht“ (L14,38, V. 4). *Sequentia* und die *Capella Antiqua Bambergensis* richten sich in ihren Bearbeitungen hingegen augenscheinlich nach Maurers Edition: „**den** man **vil der** eren giht“. Bei den beiden Bindegliedbands verhält es sich an dieser Stelle 50:50, indem das *Studio für frühe Musik* die Variante nach Maurer, *Bäregässlin* hingegen die Variante nach Kuhn aufnimmt. Das Verhältnis dieser Version Kuhns zu den anderen Varianten schlägt für die Interpretationen des Histotainmentdiskurses nun noch deutlicher aus: 8 der 13 Bands (*Spectaculatus* Bearbeitung entfällt für diesen Parameter ebenfalls, da die neuhochdeutsche Nachdichtung mit keiner der vorliegenden Editionen mehr verglichen werden kann) wählen an dieser Stelle Kuhns Version, *Adaro*, *Eisenfunk* und *Manuel Morgenthal* wählen die Version „**den** man **so vil** eren giht“; *van Langen* und *Drachenmond* hingegen die Version „**Der** man **vil der** eren giht“. Diese

⁷¹⁶Die Übersicht hierzu findet sich an entsprechender Stelle im Materialanhang unter Kapitel 7.

Varianten folgen im ersten Fall Wapnewski, im zweiten den editorischen Varianten von Jammers, Korth, Ranawake und ferner auch der populärwissenschaftlichen Edition in der „Sonic Seducer“. Maurers Version findet sich auffälligerweise hier gar nicht. Es scheint an dieser Stelle für die Variantenausbildung weniger eine Beeinflussung durch die historisch informierte Aufführungspraxis vorzuliegen – die jedoch für die Durchsetzung der Variante Kuhns durchaus angenommen werden kann –, sondern diese scheint sich vielmehr in der chronologischen Entwicklung des Histotainmentdiskurses mit Fortschreiten der Zeit in der vielfältigeren Editionsgrundlage zu begründen. Es fällt auf, dass die Variantenausbildung im Laufe der Zeit zunimmt, statt dass sich eine bestimmte textliche Version durchsetzt. Eine vielfältigere Grundlage und das Bedürfnis, sich von anderen Bearbeitungen im Diskurs abheben zu wollen, können hierfür ausschlaggebend gewesen sein. Die Durchsetzung der Variante nach Kuhn fällt jedoch insofern auf, als die textliche Wiedergabe in den der Aufnahme beiliegenden Booklets, sofern vorhanden, von dieser Variante oftmals abweicht. Eine Beeinflussung durch eine weitere Quelle – vermutlich eher eine einprägsame Tonaufnahme statt durch eine weniger eingängige schriftliche Vorlage – wird somit wahrscheinlich. Das Prinzip der neumündlichen Tradierung scheint an dieser Stelle für den Histotainmentdiskurs somit durchaus zu greifen und diesen zumindest zum Teil mitzubestimmen.

Eine weitere Tendenz lässt sich anhand der Textstelle am Liedeingang (L14,38 V. 1) ausmachen, indem sich grundsätzlich zwei Varianten voneinander unterscheiden lassen: mit dem Zusatz „**Nu(n)** alrest/allererst/allerst“ und ohne diesen: „Al(l)ererst/Allerst“ – wobei Maurer und Jammers die erste Variante wie auch sämtliche populärwissenschaftlichen Editionen diese oder eine Variante davon, Gennrich, Wapnewski, Kuhn und auch Ranawake hingegen die zweite Variante, Schweikle eine Abwandlung davon aufweisen. Chronologisch singen im Gegencluster der historisch informierten Aufführungspraxis die ersten drei Ensembles den Liedeingang in Maurers editorischer Tradition, die beiden späteren Ensembles hingegen verwenden die Variante nach der Lachmann'schen Tradition. Das Verhältnis ist somit 3:2. Das *Studio für frühe Musik* bleibt in seiner Version ebenfalls Maurer verhaftet, *Bäregässlin* hierbei hingegen der Lachmann'schen Tradition treu. Im Histotainmentdiskurs verwenden 8 von 13 Bands eine Variante mit dem Zusatz, also nach der Lachmann'schen Konkurrenz, 4 Bands singen eine Variante ohne Zusatz, also nach Lachmann'scher Tradition, und nur *Drachenmond* singt die bei Korth angegebene Variante „**Nun** lebe ich mir **alerst** werde“. Chronologisch sind beide Stränge gleichmäßig verteilt, im Verhältnis überwiegt jedoch die Version der Lachmann'schen Konkurrenz.

Für *Ougenweide* findet sich sogar die Hinzunahme dieses Zusatzes in der Tonaufnahme: „**Nu** allererst“, wohingegen im Textheft die Variante „Allererst“ verzeichnet ist. Andersherum wird der Zusatz „Nu(n)“ jedoch bei anderen Bands nie im Gesang weglassen, sofern er bereits im Textheft verzeichnet ist. Dies spricht wieder für *Ougenweides* Kenntnis von einer Vorlage, in der die Variante mit „Nu“ zum Tragen kommt, und lässt ebenfalls ihre prägende Kraft auf andere Bands vermuten. Vor demselben Hintergrund ist die Beobachtung zu betonen, dass fast ausschließlich „**Mirst/Mir ist** geschehen“ (L14,38, V. 5) gesungen wird, auch wenn sich zuweilen die Variante „**Es ist** geschehen“ im beiliegenden Booklet findet (*Bäregässlin, In Extremo*) – einzige Ausnahmen stellen *Corvus Corax* und *Annwyn* dar, die „**Es ist** geschehen“ singen, und *Drachenmond*, die „**Nu ist** geschehen“ singen. Ein Booklet liegt bei diesen drei Bands jedoch nicht vor, weshalb die Gegenvariante nicht überprüft werden kann. Eine Tendenz zu einer einheitlicheren gesungenen Variante auf Grund neumündlicher Beeinflussung gegenüber einer divers vorliegenden schriftlichen Tradition zeichnet sich also auch an dieser Stelle durchaus ab.

Strophe L15,13 zeigt sich in der Tendenz stellenweise ebenfalls recht heterogen. Mit Maurer auf der einen und Wapnewski/Kuhn auf der anderen Seite haben sich in Vers 3 zwei Zweige herauskristallisiert:

Maurer:

Wapnewski/Kuhn:

Do liez er sich **herre** verkoufen vs. **Sît** liez er sich **hie** verkoufen

Wohingegen die neueren hier vorliegenden Editionen sowie einige der populären Editionen zu einer Mischform tendieren:

Do liez er sich **hie** verkoufen

Im Gegencluster der historisch informierten Aufführungspraxis lassen sich für diese Stelle nur noch zwei Strömungstendenzen ausmachen: Zwei Ensembles verwenden die Variante nach Maurer, drei hingegen die Mischform – die sich entweder nach Schweikle und Ranawake richtet oder tatsächlich eine Vermischung aus den beiden Editions-traditionen darstellt – der Lachmann'schen und der Lachmann'schen Konkurrenz. Die Bindegliedbands schlagen ebenfalls in diese Kerbe, indem das *Studio für frühe Musik* die Variante „**Do** liez er sich **herre** verkoufen“ und *Bäregässlin* „**Do** liez er sich **hie** verkoufen“ singen. Für die Bands des Histotainmentdiskurses stellt sich die Umsetzung an dieser Stelle äußerst heterogen dar: Es findet sich mal der eine, mal der andere Zweig, mal die Mischform und auch die gesungene Variante weicht nicht selten von der des Booklets ab. Zwei Bands – *Ougenweide* und *Qntal* – verzeichnen hierbei die Variante der Lachmann'schen Tradition, wobei *Qntal* jedoch diese entgegen der im Booklet angegebenen Version der Lachmann'schen Konkurrenz singt. *Van Langen*

singt die Mischform und *Eisenfunk* schließlich die Variante der Lachmann'schen Konkurrenz nach Maurer. Es finden sich also alle drei Varianten, die betreffenden Segmente scheinen sich hierbei in ihrer Semantik kaum voneinander zu unterscheiden und damit gerade für den Bandakteur in der klanglichen Performance austauschbar zu werden. Dies gipfelt schließlich in einer so einzigartigen Vermischung wie der von *In Extremos* Tonaufnahme: „**Hie** lies er sich **herre** koufen“, die im Booklet noch mit der Mischform der neueren Editionen „**Do** liez er sich **hie** verkoufen“ angegeben wurde. Auch hier sind die Abweichungen in den Tonaufnahmen gegenüber den beiliegenden Booklets wieder durch die Kenntnis einer weiteren Quelle, beispielsweise einer Tonaufnahme gegenüber einer Edition, begründbar. In eben diese neumündliche Kerbe schlägt auch *In Extremos* gesangliche Nonsensabweichung in dieser Strophe: „Weh die heiden dreist die zorn“, welche bereits oben besprochen wurde.

Für Strophe L16,29 lässt sich anhand der markanten Textstellen festhalten, dass sich im Gegencluster der historisch informierten Aufführungspraxis zwei der drei Ensembles, die diese Strophe noch aufweisen, nach der Lachmann'schen Konkurrenz orientieren und ein Ensemble nach der Lachmann'schen Tradition:

Maurer:

Gennrich/Wapnewski/Kuhn:

Got **sol uns** ze reht(e) **bescheiden** vs. Got **müez ez** ze rehte scheiden

Auch hier richtet sich das *Studio für frühe Musik* nach Maurers Variante, *Bäregässlin* nach der Gennrichs/Wapnewskis/Kuhns. Im Histotainmentdiskurs versammeln noch insgesamt sieben Bands diese Strophe, von denen fünf eine Variante der Lachmann'schen Tradition abbilden, *Poeta Magica* demgegenüber der Lachmann'schen Konkurrenz folgt und *Elster Silberflug* eine Mischform beider Varianten darbietet. Bis auf diese Ausnahme wird somit also entweder dem einen oder dem anderen Editionsstrang gefolgt, wobei die Tendenz hier – entgegen der Ausrichtung im Gegencluster – zur Lachmann'schen Tradition weist. Eine breitere Vermischung beider Editionsstränge gibt es lediglich im ersten Vers dieser Strophe, indem einige Male trotz der Übereinstimmung mit Wapnewskis/Kuhns Variante im dritten Vers Maurers „unde“ statt „und die“ gesungen oder im Textheft wiedergegeben wird. Diese Abweichung findet dann allerdings nur in einer der beiden Formen statt, was sich sicherlich durch die semantische Austauschbarkeit beider Varianten begründen lässt, jedoch die Kenntnis beider editorischen Strömungen nahelegt. Viel markanter fällt jedoch die Hinwendung im dritten Vers – mal zu der einen, mal zu der anderen Variante – ins Auge, da sich hier eine inhaltliche Unterscheidung festmachen lässt, was mit dem nächsten Untersuchungsparameter genauer festgehalten wurde.

Anhand der Betrachtung, welche Tendenzen sich an den konkreten Textstellen ausmachen lassen, kann schließlich festgehalten werden, dass eine Heterogenität zwischen den einzelnen Bearbeitungen besteht, was sich in der Regel mit den verschiedenen editorischen Varianten, die diesen Bearbeitungen als Vorlage und Vorfilter dienen, belegen lässt. Die Vorfilterfunktion der Editionen, die die Bandakteure über den Zwischenschritt der historisch informierten Aufführungspraxis beeinflussen, wird hieran deutlich; dies umso mehr, als sich die Abweichungen innerhalb einer Bearbeitung von der Tonaufnahme gegenüber der Textheftversion ausmachen und mit der Kenntnis einer eingängigeren Quelle als der einer wohl als trocken, kompliziert und unpraktisch empfundenen schriftlichen wissenschaftlichen Edition begründen lassen. Die Tendenz einer neoralen Tradition innerhalb des Histotainmentdiskurses wird hieran nachvollziehbar und mit Vermutungen für die Beeinflussung der populären Editionen durch im Diskurs omnipräsente Interpretationen umso deutlicher. Die mögliche Konsequenz einer neoralen Tradierung und die Tendenz zur Verfremdung, damit, egal, was gesungen wird, alt wirkt, wird hierbei zumindest bei *In Extremos* sinnloser Aneinanderreihung in Strophe L15,13, Vers 7 deutlich: „We die heiden dreist die zorn“. Demgegenüber stellen die „Verneuhochdeutschungen“ eine Art Aktualisierung dar, indem der alte und fremde Sprachstand wieder näher an das Eigene und Bekannte herangerückt wird. Die Bearbeitungen bewegen sich in textlicher Hinsicht also bereits in einem Spannungsverhältnis zwischen Verfremdung und Aktualisierung, was im Zusammenhang mit dem Parameter zur Aussprache untersucht wurde und noch zusammenzufassen sein wird.

Überblickt man die Tabelle mit den farblich markierten Textstellen, die sich im Materialanhang Kapitel 7.8 findet, fällt insgesamt auf, dass sich die Bands des Histotainmentdiskurses meist einer Mischung aus Lachmann'scher Tradition und Lachmann'scher Konkurrenz widmen – denn beide farblichen Markierungen dominieren jede der Bearbeitungen. Es liegt nahe, dass dies aus der Vorlage einer Edition nach einem Strang und der Kenntnis einer anderen Edition bzw. einer Tonaufnahme nach dem anderen Strang oder aus einer Vorlage resultiert, die bereits selbst eine Mischform beider Stränge darstellt. Im Laufe der chronologischen Entwicklung fällt jedoch auf, dass die farblichen Markierungen, also die Variantenbildung mit jeder Edition und/oder Tonaufnahme zunimmt.

Die grundlegenden Tendenzen der Beeinflussung lassen sich mit folgender Graphik vereinfacht herausstellen:

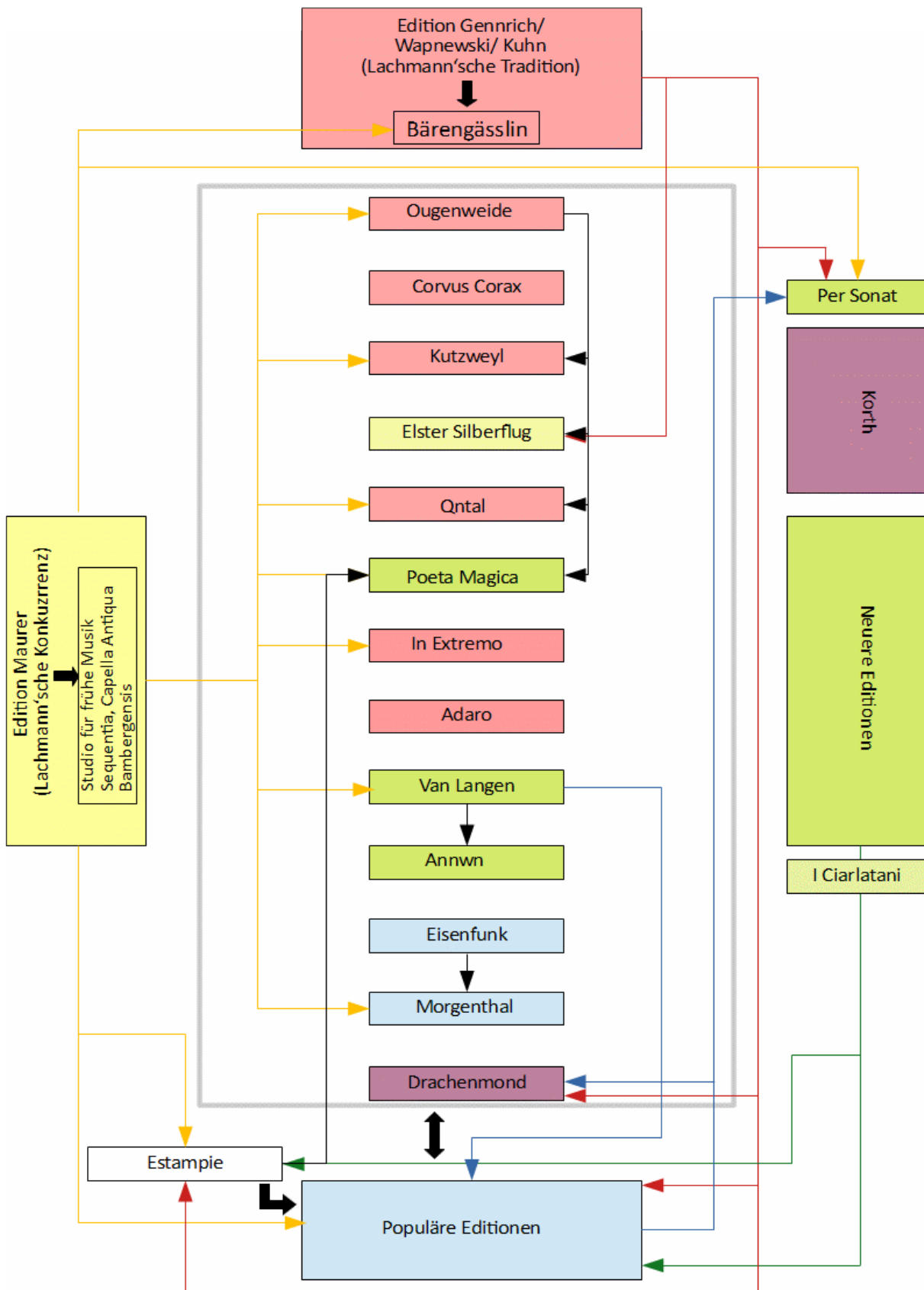


Abbildung 60: Einflüsse von Editionen und Interpretationen auf andere Interpretationen des "Psalterlieds" auf Textebene

Hierbei gibt die farbliche Zuordnung in den Feldern die Hauptbeeinflussung wieder, die Pfeile ergänzen konkrete zusätzliche Einflussquellen. Hierbei fällt auf, dass die editorischen Strömungszweige der Lachmann'schen Tradition – gegebenenfalls über die Bindegliedband *Bäregässlin* – sowie der neueren Editionen Einfluss auf einzelne Bandbearbeitungen aufweisen. Die Lachmann'sche Konkurrenz mit Maurers Edition und gegebenenfalls der Bindegliedgruppe *Studio der frühen Musik* (wohl mehr noch als *Sequentia* und *Capella Antiqua Bambergensis*) nahmen hingegen zwar auf keine Band vordergründig, jedoch auf gut die Hälfte der Bandbearbeitungen erweiternd Einfluss. Bis auf die Bearbeitung *Eisenfunks* und *Morgenthals* haben die populären Editionen hierbei, wenn überhaupt, einen ergänzenden Einfluss – so ist dieser bei der Zusammenarbeit *van Langens* als Mitwirkender von „Minnesang.com“ nicht verwunderlich. Diese werden gegenüber den anderen editorischen Gruppen möglicherweise jedoch auch selbst durch einzelne Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses geprägt. Die meisten der anderen Bearbeitungen des „Palästinalieds“ der historisch rekonstruierenden Ensembles sind zu neu, um auf den Großteil der Bands einen Einfluss ausüben zu können. Außer bei den zu den jeweiligen Haupteditionssträngen zuordenbaren Ensembles kann lediglich für *Estampie* ein deutlicher Einfluss auf die Bearbeitung *Poeta Magicas* vermutet werden. Innerhalb des Histotainmentdiskurses zeichnet sich ab, dass anfangs in der chronologischen Entwicklung die Bearbeitungen noch vor allem durch Vorlagen bestimmt sind, die dem Lachmann'schen Editionsstrang zuzuordnen sind. Lediglich eine einzige Bearbeitung – die von *Elster Silberflug* – ist vor allem durch die Lachmann'sche Konkurrenz geprägt. Im Laufe der Entwicklung des Histotainmentdiskurses werden die Einflüsse dann offensichtlich vielfältiger. Dass die beiden eher in die Peripherie zu verordnenden Bearbeitungen *Morgenthals* und *Eisenfunks* vor allem durch populäre Editionen geprägt scheinen, ist insofern vielsagend, als etablierte Bands offenbar eigenständiger anhand von Editionen und inspiriert durch einflussreiche Tonaufnahmen ihre Interpretationen erarbeiten. Für weniger erfahrene Bands in diesem Diskurs stellen hingegen Plattformen wie „Minnesang.com“, „Spielleut.de“, „Mittelaltermusik.de“ und „Sonic Seducer“ einen einfachen und leicht zugänglichen Materialfundus dar.

In einigen Fällen innerhalb des Histotainmentdiskurses ist anzunehmen, dass eine Beeinflussung durch die Vorfilter der Editionen und historisch rekonstruierenden Ensembles eher indirekt verläuft und vielmehr eine direkte Einflussnahme durch vorhergehende Bearbeitungen der im Diskurs sehr präsenten und populären Bands und auch der Bindegliedbands anzunehmen ist. So scheint die Bearbeitung *Ougenweides* maßgeblich einen Einfluss auf die Bearbeitung *Kurtzweyls* ausgeübt zu haben, wie die Analyse der markanten Textstellen zeigt. Die Abweichung von der editorischen Vorlage nach Lachmann an einigen markanten Stellen stimmt zumindest mit denen bei *Ougenweide*

überein, was die Vermutung einer Beeinflussung nahelegt. Diese Beeinflussung setzt sich ebenfalls bei den Bearbeitungen von *Elster Silberflug*, *Qntal* und *Poeta Magica* fort, die chronologisch alle dicht beieinander liegen. Zu beachten ist zudem, dass *Corvus Corax* von dieser Beeinflussung ausgespart bleibt, da sie damals noch in der DDR wirkten. Für die folgenden Bearbeitungen werden die Vorlagen offenbar immer vielfältiger, weshalb eine klare Tendenz nicht mehr auszumachen ist. Lediglich für *Annnwn* ist eine punktuelle Beeinflussung durch *van Langen* (L14,38 V. 3: „her/here“) naheliegend auf Grund einer von der augenscheinlichen Hauptvorlage abweichenden markanten Textstelle, genauso wie für *Eisenfunk* und *Morgenthal* (L14,38 V. 4 „den man so viel“).

Alles in allem wird bei der immer vielfältigeren Materialgrundlage für die Bands des Histotainmentdiskurses eine Beeinflussung durch andere Tonaufnahmen und Bearbeitungen des Diskurses gegenüber schriftlich-editorischen Vorlagen immer wahrscheinlicher, umso mehr, je weiter die Bands in die Peripherie des Diskurses zu verorten sind eigene Forschungsleistung auf Grund der Fremdheit gegenüber dem Material nur schwer zu vermuten wäre. Das oben ausgeführte Prinzip der Neoralität ist für den Histotainmentdiskurs somit nur schwer von der Hand zu weisen. Die bis hierhin vorgenommenen Betrachtungen der textlichen Beeinflussung müssen im Folgenden auch für die musikalischen Tendenzen getätigt werden. Zunächst jedoch sollen die Ergebnisse zu den restlichen textlichen Parametern zusammengefasst werden.

Deutungsanalyse

Dies sind die Hauptstränge der handschriftlichen Überlieferung:⁷¹⁷

Tabelle 28: Inhaltliche Dimensionierung der Handschriftenfassungen des "Palästinalieds"

HS A	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8		L16 ,29		
HS B	L14 ,38	L16 ,29					L15 ,20	L15 ,27				L16 ,8	L16 ,15			
HS C	L14 ,38		L15 ,6			L15 ,13	L15 ,20	L15 ,27	L15 ,34			L16 ,8	L16 ,15	L16 ,29	L16 ,22	L16 ,1
HS E	L14 ,38	L13 8,1	L15 ,6			L15 ,13		L15 ,27	L15 ,34	L16 ,29		L16 ,8	L16 ,15		L16 ,22	L16 ,1

⁷¹⁷ Alle Abbildungen zur Deutungsanalyse zu den Editionen und zu den Interpretationen des Untersuchungscorpus finden sich im Materialanhang Kapitel 7.8.

HS	L14		L15	L16	L13	L15	L15	L15	L15		L16	L16	L16		L16	
Z	,38		,6	,29	8,1	,13	,20	,27	,34		,1	,15	,8		,22	

HS	L13
F	9,1

Legende:

Grau: Eingangsstrophe und Abschlusssängerfloskel; grün: heilsgeschichtliche Erzählung zu Wundertaten Christi; orange: Strophen mit rechtlich-politischer Dimension, Rechtsstreit der Religionen gelb markiert; blau: Minnesangstrophe

Eingangs wurden die überlieferten handschriftlichen Fassungen nach ihrer inhaltlichen Dimensionierung beschrieben und vier Hauptkategorien neben einer parodistischen Überlieferung im Codex Buranus ausgemacht. Die A-Fassung enthält eine deutlich politische Dimensionierung, die B-Fassung eine rechtliche, die Fassungen C, E und Z zeugen eher von einem Sammlerinteresse und fokussieren die heilsgeschichtlichen Tatsachen, und Handschrift F rückt das Lied schließlich in den Rahmen eines Minnesangdiskurses. Die Editionen versammeln oft mehrere Fassungen, wobei die der Lachmann'schen Tradition eher in Richtung Sammlerinteresse im Rahmen der heilsgeschichtlichen Tatsachenschilderung weisen, wohingegen die der Lachmann'schen Konkurrenz sich eher auf die politische Dimensionierung ausrichten. Die neueren Editionen berücksichtigen hingegen eher die verschiedenen Liedfassungen und bringen das Sammlerinteresse, ohne die Fassungen zwingend zu einer festen Version zu verschmelzen, mehr in einen überlieferungsgetreuen, variablen Kontext. Die populären Editionen treiben das Sammlerinteresse noch weiter, jedoch werden die Strophen ohne einen kritischen Apparat wieder in eine feste Version gepresst.

Werden alle Bearbeitungen zusammen betrachtet, fällt auf, dass sich die Strophen L14,38, L15,6, L16,29 und L15,13 am häufigsten wiederfinden: Die Eingangsstrophe mit der Ankunft im „Heiligen Land“, die Schilderung des Wunders der Geburt Christi, die politische Strophe zum Rechtsstreit der Religionen und die Strophe zur Taufe und Passion Christi – sie bilden den heilsgeschichtlichen Bogen aufs Wesentlichste verkürzt ab, ergänzt um die politische Dimensionierung. Die Tendenz zur Aufnahme gerade dieser Strophen mag sich zum einen darauf gründen, dass die Eingangsstrophe und L16,29 als Schlussstrophe in den meisten Editionen und Bearbeitungen, die offenbar als Vorlage dienten, als gesetzt empfunden wurden, ebenso wie die weiteren Strophen den heilsgeschichtlichen Inhalt des Liedes zusammenfassen und somit ebenfalls in allen textlichen Editionen vorliegen und festzustehen scheinen. Mit welchen Strophen der Mittelteil weiter aufgefüllt wird, welcher konkrete Fokus ausgearbeitet wird, scheint dabei dann als variabler angesehen worden zu sein.

Im Gegencluster der historisch informierten Aufführungspraxis nehmen zwei der fünf Bearbeitungen die politische Strophe L16,29 nicht auf, die Bindegliedbands beinhalten beide diese Strophe. Die politische Dimensionierung der anderen drei Bearbeitungen wird zumindest ansatzweise dadurch gelockert, dass sich entweder eine neutralere Formulierung oder eine Ausweitung der heilsgeschichtlichen Erzählung findet. Auffällig bleibt aber dennoch, dass auch in diesem verkürzten Gegencorpus die Mehrheit die politische Strophe L16,29 verzeichnet. Es scheint sich hier die Einflussnahme der historisch informierten Aufführungspraxis und vor allem der Bindegliedbands als Vorfilter für den Histotainmentdiskurs zu bestätigen, da sich die Tendenz zur Aufnahme der politischen Strophe L16,29 in mehreren möglichen Varianten fortsetzt.

Die Strophen L16,1 und L139,1 kommen nur zweimal und L138,1 nur einmal vor, L16,15 und L16,22 finden sich demgegenüber in keiner der vorliegenden Bearbeitungen. Es ist anzunehmen, dass die Anbindung an den zeitgenössischen Kontext mit Kritik an den „lantraechteren“ in Strophe L16,15 im populären Histotainmentdiskurs als unpassend und die Ausführung in Strophe L16,1 und L138,1 als überflüssig angesehen wurde, da diese keinen inhaltlichen Mehrwert bietet bzw. lediglich einen weiteren als vermutlich unnötig empfundenen politischen Anklang gegen Juden enthält. Letzteres dürfte auch für Strophe L16,22 gelten, da sich hier offenbar kein inhaltlicher Mehrwert ausmachen lässt und sich lediglich Sängerfloskeln in Hinwendung zum Publikum finden. Diese Anbindung an einen mittelalterlichen und höfischen Kontext wird ebenfalls mit der Anrede an die „vrouwe“ in Strophe L139,1 geschaffen und scheint nur für die zwei Bearbeitungen, die eine solche Strophe mit aufgenommen haben, als reizvoller empfunden worden zu sein.

Erscheint Strophe L16,29 zwar hiernach als ein fester Bestandteil der Strophenauswahl, fällt doch auf, dass zunehmend neuere Bearbeitungen eher diese als die Strophen L14,38 oder L15,6 weglassen. Dass diese politische Strophe so lange fester Bestandteil der Auswahl in den Interpretationen des Histotainmentdiskurses war, lässt sich sicherlich mit dem großen Einfluss der Editionen und der rekonstruierenden Interpretationen vor allem nach der Lachmann'schen Konkurrenz begründen. Im Laufe der Entwicklung des Histotainmentdiskurses speisten nun jedoch auch mehr und mehr Editionen die materielle Vorlage, wodurch diese nun immer häufiger in Richtung eines Sammlerinteresses denn in eine politisierende Dimensionierung weist. Somit ist es nicht verwunderlich, dass dieser Fokus auch im Histotainmentdiskurs aufgenommen wird. Ob sich hier eine Tendenz abzeichnet und mit einer bewussten Entpolitisierung des Liedinhalts zu begründen ist, kann mit Blick auf das gesamte Corpus zwar nur gemutmaßt werden, jedoch lässt die Verwendung dieser Strophe im chronologischen Verlauf des Histotainmentdiskurses sukzessive immer deutlicher nach. Hierbei wurde mit *Qntals*

Aussage bereits das bewusste Auslassen einer solch politischen Strophe angesprochen. Auch André Strugala alias *Dr. Pymonte (In Extremo)* drückte im persönlichen Gespräch aus, dass sich die Band des politischen Inhalts des Liedes bewusst sei.⁷¹⁸ Da sich *In Extremo* nach eigener Aussage als unpolitische Band begreift, wurde das Lied auf dem neuesten Album „Quid pro Quo“ (2016 erschienen) nur noch einmal als Bonus aufgenommen. Gesungen werden hier in Ergänzung zu ihrer ersten Interpretation nur noch die Strophen L15,20, L15,27 und L15,34, um damit nach eigener Aussage einen Abschluss zu finden. *Corvus Corax* singen auf ihrem hier vorliegenden Album „Ante Casu Peccati“ zwar noch den mittelhochdeutschen Text, lassen aber Strophe L16,29 bereits aus – sie berichteten im persönlichen Gespräch jedoch, dass sie nach dem Golf-Krieg das „Palästinalied“ nicht mehr spielen wollten, denn der Text sei „ganz schön politisch“.⁷¹⁹ Somit interpretieren sie nur noch die lateinische Satire „alte clamat epicurus“ aus den *Carmina Burana*, da nach eigener Aussage der Inhalt besser zu dem Lebensgefühl der Band passe, „sich nicht wegen eines leeren Grabes zu sorgen, sondern lieber zu feiern.“ So beschreibt die Band ihre Meinung zum „Palästinalied“ und wohl auch ihre Haltung und Motivation zu mittelalterlichen Inhalten allgemein. Auch *Salta-tio Mortis* singen auf ihrem Album „Heptessenz“ lediglich die lateinische Alternative auf die Melodie des „Palästinalieds“, eine Reihe von Bands wie *Schelmish* interpretiert das Lied nur noch rein instrumental, *Spektakulatus* schreiben in ihrer Nachdichtung die Strophe zu einem Friedensaufruf um, und Roman Streisand (*Spilwut*) dichtete sogar einen komplett eigenen Text auf die bestehende Melodie.⁷²⁰

Bei den anderen im Corpus vorliegenden Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses zeichnet sich im chronologischen Fortlauf eine immer deutlichere Verkürzung des Inhaltes ab. Keine der Bands nimmt mehr als fünf Strophen auf, lediglich im Gegencluster und bei einer Bindegliedband werden mehr verzeichnet. Stattdessen geht die Tendenz eher in Richtung drei Strophen, *Drachenmond* verzeichnet sogar nur zwei Strophen – auch wenn sich an L14,38 direkt L16,29 anschließt, entfaltet sich die politische Dimensionierung hier auf Grund der extremen Verkürzung nicht sehr deutlich: Vielmehr scheinen die Anfangs- und Endstrophen als gesetzt angesehenen und recht unreflektiert aufgenommen worden zu sein und als Platzhalter für den als bekannt vorausgesetzten Inhalt zu fungieren. *Morgenthal* verzeichnet sogar nur noch L14,38 – der Text spielt sozusagen den als bekannt vorausgesetzten Inhalt des Liedes an und wirkt

⁷¹⁸Siehe Materialanhang Kapitel 7.1: Interview mit *In Extremo*, Frage 20, Zusatzfrage 6.

⁷¹⁹Siehe hierzu die bereits weiter oben im Kapitel getätigten Ausführungen und die Interviewzusammenfassung in Kapitel 7.1, Frage 20.

⁷²⁰Siehe Materialanhang in Kapitel 7.

sozusagen eher als Fassade für die Transportierung der musikalischen Ausgestaltung der Melodie. Im Histotainmentdiskurs scheint somit ein bewusster Umgang mit den überlieferten Liedinhalten einerseits von Anfang an begründet gewesen zu sein – vor allem ist dies sicher für die Gründungszeit der Szene im Osten Deutschlands anzunehmen, die zu einer Zeit politischer Restriktion und Indoktrination als untergründige Gegenbewegung aufkam. Diese Tendenz zur Entpolitisierung des Liedinhalts scheint sich dabei im Laufe der diskursiven Entwicklung zu verstärken. Diese Tendenz zeigt zwar, dass sich einerseits viele Bands mit dem Inhalt des Liedes aktiv auseinandersetzen, diesen aber auf den Kontext der Gegenwart beziehen. Es wird hieran erneut deutlich, dass nicht etwa die objektive Rekonstruktion eines mittelalterlichen Liedes und dessen Transport in einen möglichst historischen Kontext im Vordergrund stehen, sondern eine Aktualisierung stattfindet. Das Lied wird für den heutigen Hörer einer populären Musikkultur aufbereitet und zu diesem Zwecke zu einem unumstrittenen Marktklassiker mit unterhaltendem Inhalt verflacht. Andererseits scheint das Lied im Histotainmentdiskurs eine Art omnipräsenter „Selbstläufer“ geworden zu sein, der unreflektiert ins eigene Repertoire mit aufgenommen und dessen Inhalt unkritisch vom Bekannten, anderswo Gehörten übernommen wird. Dabei weicht der textliche Inhalt hinter der musikalischen Ausgestaltung immer weiter zurück; was gesungen wird, kann als jedem bekannt vorausgesetzt werden und ist eigentlich nicht mehr wichtig. Dieses Phänomen zeigt sich vor allem bei der Ankunft des Liedes in der Peripherie des Histotainmentdiskurses.

Abschließend kann somit in Hinsicht auf die Deutungsstränge der handschriftlichen Fassungen und Editionen festgehalten werden, dass sich für den Histotainmentdiskurs offenbar noch zwei weitere ergänzen lassen.

1. Hinzuzunehmen ist der Deutungsstrang, in dem die textliche Überlieferung zum „Palästinalied“ auf das Knappste verkürzt wird und sich auf die christliche Heilsgeschichte und Wundererzählung zum Leben Jesu und damit verbunden auf die Bedeutung des „Heiligen Landes“ für die Christen beschränkt. In aller Regel wird die politische Dimensionierung hierbei in den Hintergrund gedrängt, eine rechtliche Dimensionierung findet sich gar nicht mehr. Ein Sammlerinteresse lässt sich andererseits aber auch nicht erkennen. In diesem Strang kann die Verkürzung bis dahin gesteigert werden, dass nur noch eine einzige Strophe gesungen oder diese sogar wiederholt wird und sich nun nicht einmal mehr eine politische Dimensionierung findet. Der textliche Liedinhalt kann so weit zurückgedrängt werden, dass einige Bands sogar nur noch eine rein instrumentelle Version des Liedes anbieten. Die Melodie scheint hierbei im Vordergrund des Interesses zu stehen, der Inhalt wird auf Grund der Omnipräsenz des Liedes als bekannt vorausgesetzt.

2. Ein zweiter Deutungsstrang ist zu ergänzen hinsichtlich des Interesses, das Lied mit viel oder wenig Strophen, neuhochdeutschen Nach- und Umdichtungen oder einem gänzlich eigenen Text eine individuelle inhaltliche Ausrichtung zu geben. Ein Sammlerinteresse ist auch hierbei nicht vordergründig anzunehmen, da unter dieser Maßgabe keine Umgestaltung der überlieferten Textbestände vorgenommen werden dürfte. Politische und rechtliche Dimensionierungen fallen hierbei eher zurück, dafür erfolgt nun häufiger eine Hinzunahme des Minnediskurses, dies vor allem bei späteren Bands.

Musikalisch-Performative Parameter

Stimme und Aussprache

Die Betrachtung der vorliegenden Bearbeitungen des engeren Untersuchungskorpus soll im Folgenden vor allem im Hinblick auf die Fragestellung zusammengefasst werden, ob und inwiefern sich eine Tendenz zur sprachlichen Aktualisierung des mittelhochdeutschen Textes ausmachen lässt. Von Interesse ist auch, welche Gesangsstimme vorherrscht und welcher Gesangsgestus sich tendenziell durchsetzt oder ob dies doch jede Band ganz unterschiedlich gestaltet. Es ergab sich hierbei das Bild, wie in Tabelle 29 dargestellt:

Tabelle 29: Skala zur Verortung der „Palästinalied“-Interpretationen des Untersuchungskorpus bezüglich ihrer Aussprache zwischen rekonstruierend und aktualisierend

mhd. Aussprache						aktualisierende Aussprache		
←-----→								
Sequentia	Studio für frühe Musik	Ougen- weide	Qntal	Bären- gässlin	Annwn	Poeata Magica	In Ext- remo	Morgen- thal

Bis auf die Bearbeitung *Annwns* folgt diese Tendenz zur sprachlichen Aktualisierung offenbar der chronologischen Folge der Bearbeitungen, was ein Voranschreiten der Aktualisierungen im Histotainmentdiskurs im Laufe seiner Entwicklung nahelegt. Die sprachlichen Aktualisierungen finden sich in verschiedenen Abstufungen von leicht zu stark und äußern sich durch fehlende Senkungen, durch Monophthongisierungen von Diphthongen, die Verwendung des /h/-Lautes als Dehnungs-/h/, statt als /ch/ sowie die /sch/-Lautung bei /st/-Schreibweisen. In einzelnen Fällen zeigen sich Hyperkorrektismen, in dem beispielsweise /z/-Schreibweisen nicht als /s/-Laut wiedergegeben werden,

und schließlich lassen sich „verneuhochdeutschende“ Formulierungen, Verfremdungen und Verfälschungen ausmachen.

Eine kurze Charakterisierung der Singstimme, sofern vorhanden, wurde in den einzelnen Clustern jeweils zu den Bearbeitungen genau vorgenommen und kann im Materialanhang in Kapitel 7.8 nachvollzogen werden. An dieser Stelle soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich eine Tendenz zu männlichen Gesangsperformances mit sieben männlichen zu zwei weiblichen Performances ausmachen lässt. Weiterhin lässt sich ein Gesangsgestus ausmachen, der sich jeweils auf einer Skala verorten lässt zwischen einem eher mittelalterlichen Stimmideal, also klar und schlicht – *Sequentia*, *Ougenweide*, *Bäregässlin*, *Qntal*, *Annwn* –, und einer aktualisierenden Performance, also klassisch-konzertan mit Vibrato – *Studio für frühe Musik* – bzw. rau und grölend – *Poeta Magica*, *In Extremo* – oder sphärisch-hallend – *Manuel Morgenthal*. Hierbei gibt es wiederum verschiedene Abstufungen, eine eindeutige Tendenz lässt sich dabei nicht feststellen.

Um beide Tendenzen, die der Aktualisierung und die der männlichen Gesangsstimme, quantitativ zu unterfüttern, wird für diesen Parameter nun ebenfalls ein Blick auf die weiteren vorliegenden Bearbeitungen geworfen, hier jedoch mit Ausnahme der nicht eigenständigen Einzelbearbeitungen im Projektverbund von *van Langen* und *Minnesang.com*. Auch bei diesen lassen sich, die lateinischen Performances einmal außen vor gelassen, durchweg Aktualisierungen in den gleichen Abstufungen festhalten, welche ihre extremste Form in den Eigen- und Nachdichtungen der Bands *Spilwut* und *Spectaculatus* finden. Und auch hier setzt sich die Tendenz zum männlichen Gesang mit neun männlichen Gesangsstimmen zu lediglich einer weiblichen durch. In einem Fall wechseln sich eine männliche und eine weibliche Stimme ab, zweimal bilden weibliche Stimmen als Chor oder Begleitstimme die Klangkulisse und drei Bearbeitungen verbleiben instrumental.

Hinsichtlich des Gesangsgestus lässt sich anhand der weiteren im jeweiligen Cluster vorliegenden Bearbeitungen erkennen, dass sich dieser offenbar durchaus nach dem Genre zu richten scheint, da dessen Ausgestaltung je nach Cluster tendenziell gleich ist: So legen auch *Drachenmond* und *Eisenfunk* im Cluster Elektro einen schlichten, aber auch eher hallend-sphärischen Gesangsgestus an den Tag, was klanglich zumindest zu *Qntals* Interpretation passt. Im Cluster Hard-/Mittelalter-Rock dominiert bei der zweiten Interpretation von *In Extremo*, aber auch bei *van Langen* und *Adaro* eine eher rauchig-grölende Stimmgebung den Gesangspart. Die größte Ausdifferenzierung des Gesangsgestus findet sich noch am ehesten im Cluster des Spielmannstums/der Marktmusik. Hier reicht das Spektrum von einem schlichten, klaren und gleichförmigen

gen Intonieren bis zu theatralisch klagenden, freudigen, proklamierenden und ausdrucksstarken Gesangsgestaltungen, die in aller Regel klar und schlicht bleiben, jedoch in Einzelfällen auch exotisierend (*Spectaculatus*) oder klassisch-konzertan (*Kurtzweyl*) ausfallen können. Insgesamt lässt sich aber erkennen, dass selbst eine ausdrucksstarke Gesangsperformance weniger wortbezogen mit dem gesungenen Inhalt des Liedes variiert, sondern das Lied über recht gleich bleibt und sich maximal in einer Art liedübergreifendem Spannungsbogen steigert. Häufig ist der edukative Hintergrund des Sängers spürbar, ob dieser klassisch oder eher alternativ ausfällt – eine schlichte sängerische Gestaltung ist hierbei somit weniger aus Gründen der historisch-rekonstruktiven Anbindung zu vermuten. Vielmehr erscheint der Gesangsgestus auf Grund seiner stilistischen Ausgestaltung nach dem jeweiligen Cluster und sogar im Falle einer ausdrucksstarken Variationen für sich genommen als gleichförmig und somit als aktualisierend.

Aufgrund all dieser durchaus verifizierbaren Affinität zu Aktualisierungen innerhalb des Histotainmentdiskurses erscheint es wenig plausibel, dass sich die Tendenz zu männlichen Gesangsstimmen mit dem Ziel einer historischen Kontextrekonstruktion erklären lassen soll. Wohl aber erscheint es möglich, dass viele Bands durch ihre Karriereanfänge auf Mittelalterevents kräftige Stimmen benötigten, da sie hier häufig ohne Verstärkungstechnik auskommen mussten und männliche Stimmen diese Voraussetzung vermutlich häufiger erfüllen.

Versmetrik und musikalische Akzentuierung

Es wurde eingangs der Analyse herausgestellt, dass sich die Metrik des „Palästinalieds“ alternierend gestaltet und die Vierhebigkeit zwar einen Anhaltspunkt für die Rhythmisierung bieten könnte, sich dazu aber keine genauen Informationen in der überlieferten Melodienotation finden, eine feste Taktierung außerdem unwahrscheinlich ist. Es wurde dann an jeder Beispielinterpretation eines jeden Clusters die musikalische Akzentuierung anhand der ersten Strophe untersucht. Hieran kann nun vergleichend betrachtet werden, welche Bearbeitungen dicht an der alternierenden Versmetrik bleiben, wo diese also ein Gefühl dafür vermittelt, die Rhythmisierung von der Versmetrik abzuleiten, und wo die Akzentuierung stärker abweicht. Schließlich können die Tendenzen für die Interpretationen aufgezeigt und Rückschlüsse für den Histotainmentdiskurs insgesamt gezogen werden.

Es fällt auf, dass bei der musikalischen Ausgestaltung die Hauptakzente zwar häufig konform gehen können mit den metrischen Hebungen, doch zeigen sich ebenfalls mu-

sikalische Betonungen von metrischen Senkungen und Nichtbetonungen von metrischen Hebungen. Im Vergleich zur Metrik stellt sich das gesungene Akzentuierungsschema nicht alternierend dar, vielmehr kommt es durch die Silbendehnungen zu einer Reihe von aufeinanderfolgenden Betonungen, oder – und das noch häufiger – zu einer Anhäufung von Nichtbetonungen. Häufig kann zwischen stärkeren und schwächeren Akzenten unterschieden werden, die Aneinanderreihung der musikalischen Senkungen verschwimmt dagegen in manchen Fällen eher zu einem Vibrato. Bis auf die Hauptakzente gestaltet sich das beschriebene Prinzip in jeder Strophe geringfügig variabel, was mit einer unterschiedlichen Anzahl von Silben und der natürlichen wie performativen Wortbetonung zusammenhängt. Für die genaue Analyse wurde lediglich die erste Strophe einer jeden Beispielbearbeitung pro Cluster herangezogen.

Tendenziell muss für die zusammenfassende Betrachtung konstatiert werden, dass die meisten Bearbeitungen von der Setzung der metrischen Hebungen und vor allem vom Prinzip der Alternation abweichen – dies jedoch in unterschiedlichen Abstufungen, mal eher frei gestalterisch, mal eher gleichförmig. *Sequentias* Interpretation ist die einzige hier vorliegende freirhythmische Bearbeitung, die das metrisch-alternierende Konzept als Grundgerüst für ihre Rhythmisierung zulässt. Dieses wird jedoch durch Verzierungen und semantisch gezielt gesetzte musikalische Akzentuierungen ausgestaltet. Beim *Studio für frühe Musik* liegt zwar eine taktierende Bearbeitung vor, jedoch decken sich die metrischen Hebungen mit der musikalischen Akzentuierung, die durch die Melodie hervorgerufenen Silbendehnungen werden durch Aneinanderreihungen von Senkungen dazwischen gelöst. Diese verschmelzen jedoch so stark durch das sängerische Vibrato, dass das Prinzip der Alternation noch deutlich spürbar bleibt. Auch *Ougenweides* Bearbeitung bietet noch ein sehr gleichförmiges Akzentuierungskonzept, das dem Prinzip der alternierenden Metrik recht nahe ist. *In Extremo* weicht etwas mehr von diesem Alternationsprinzip ab, wenngleich dieses durch die starke Gleichförmigkeit der Akzentsetzung spürbar bleibt. Doch kommt es hier bereits zu Aneinanderreihungen von musikalischen Akzenten und Senkungen. *Bäregässlin* stellt demgegenüber den anderen Pol der interpretatorischen Umsetzung des „Palästinalieds“ dar, indem das Alternationsprinzip metrischer Hebungen deutlich aufgebrochen wird. Die Bearbeitungen *Qntals*, *Poeta Magicas*, *Annwns* und *Morgenthals* folgen diesem Prinzip, mal in recht freier Gestaltung, mal mit eher gleichförmiger Akzentuierung – jedoch ist allen Bearbeitungen zu eigen, dass sich eine Reihe von Akzentdopplungen und Häufungen von Senkungen findet. Viele Akzente werden anders als von der Metrik vorgesehen gesetzt. Tendenziell lassen sich Akzenthäufungen an den Versanfängen ausmachen, Aneinanderreihungen von Senkungen eher zu den Versenden hin. Die deutlichste Ausnahme stellen hierbei die Verse des Abgesangs, allen voran Vers 5 dar, mit einer häufig auf „bat“ gesetzten musikalischen Akzentuierung. Das Auf und Ab des Melodiebogens

scheint hierdurch besonders unterstützt zu werden, was vor allem bei der Bearbeitung *Qntals* zum Tragen kommt. Abschließend lässt sich festhalten, dass offenbar die musikalische Akzentuierung von einem gesetzten, taktierenden Rhythmus bestimmt wird und nicht etwa durch das metrische Alternationsprinzip gestaltet wird, wie auch der Rhythmus sich hiervon tendenziell nicht abzuleiten scheint. Vielmehr scheinen die Bands tendenziell auf den aktuellen Hörgewohnheiten angepasste feste und einfache Rhythmisierungsprinzipien zu setzen und ihre musikalische Akzentuierung eher danach zu gestalten.

Gesamtlänge, Tempo, Takt und Tonart/Modalität

Nachdem die musikalischen Editionen, die eine Melodie des „Palästinalieds“ mit angeben, anfangs noch rhythmische Varianten vom geradtaktigen 4/4- und 2/2- bis zum dreizeitigen 3/4- oder 6/4-Takt durchspielen, schlagen neuere Editionen neutrale Transkriptionen, deklamatorisch freie Rhythmusvarianten, Arten einer Strukturtranskription oder äqualistische Gestaltungen vor. Fast alle geben das Lied aber gemäß seiner Überlieferung im d-dorischen Modus an. *Sequentia*, als Beispielinterpretation der historisch informierten Aufführungspraxis, gibt das Lied nun freirhythmisch wieder, interpretiert es aber im g-dorischen Modus. Überlieferung wie Editionen schweigen zum Tempo und zum Verhältnis eines instrumentalen Teils – sofern vorhanden – gegenüber dem gesungenen Anteil, und auch das Problem der Strophenauswahl wurde bereits diskutiert. *Sequentia* gibt das Lied mit neun Strophen in einem getragenen Tempo wieder, wodurch es insgesamt sehr lang ist, dabei aber fast ausschließlich aus einem gesungenen Anteil besteht. Die Bindegliedbands geben das Lied beide im 4/4-Takt wieder, das *Studio für frühe Musik* im cis-dorischen Modus, *Bärenhässlin* verbleibt im d-dorischen Modus. Das *Studio für frühe Musik* gibt fünf Strophen im gemäßigten Tempo (ca. M.M. 96–104) wieder, *Bärenhässlin* ist mit ca. M.M. 76 etwas langsamer. Trotzdem sind beide Interpretationen etwa 5 Minuten lang, beim *Studio für frühe Musik* überwiegt der gesungene Anteil mit fünf Strophen in doppeltem Maße den instrumentalen, bei *Bärenhässlin* mit sechs Strophen sogar noch in einem Verhältnis von etwa 4:1. Hieran scheint sich bereits eine Entwicklung abzuzeichnen, die auf ein breites Spektrum an Möglichkeiten verweist: von einer rein textlichen Ausrichtung bis zur instrumentalen Ausgestaltung und Verkürzung der Strophenauswahl, von einer freirhythmischen bis zu einer 4/4-taktigen, festen Rhythmisierung, von einem recht getragenen Tempo bis zu einer gemäßigten schnelleren Spielweise und von einer Verhaftung im d-dorischen Modus bis zur Transponation auf andere Grundtöne.

Im Histotainmentdiskurs setzt sich die geradtaktige rhythmische Realisation im 4/4-Takt durch. Nur die Hälfte der sechs Interpretationen – eine Beispielinterpretation pro

Cluster – gibt jedoch das Lied im d-dorischen Modus wieder, *Qntal* im e-dorischen Modus, *In Extremo* gesänglich mit dem Grundton auf fis, in der Dudelsackstimme vermollt auf a und *Morgenthal* auf b. Es ist auffällig, dass die genaue Fixierung der Tonhöhe in der Überlieferung und auch das Vorherrschen des d-dorischen Modus in den Editionen für die Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis, der Bindegliedbands sowie der Bands der einzelnen Cluster des Histotainmentdiskurses offenbar keinen Anlass boten, sich auf eben diesen Grundton d festzulegen. Vielmehr ließen sich die Interpreten in ihrem kreativen Wirken und wahrscheinlich durch die Vorgabe, in welcher Stimmlage sie am besten singen, sich ihre Instrumente am besten spielen ließen, die Gestaltungsfreiheit. Demgegenüber gibt es zur rhythmischen Realisierung in der Überlieferung keine genaue Angabe, und trotzdem setzt sich gerade für den Histotainmentdiskurs durchweg der feste 4/4-Takt durch.

Vier der sechs Interpretationen geben das Lied im gemäßigten Tempo (M.M. 88–106) wieder, *Ougenweide* setzt jedoch ein wesentlich schnelleres Tempo (ca. M.M. 132), *Morgenthal* ein deutlich langsames (ca. M.M. 66) an. Für das „Palästinalied“ scheint jedoch die Tendenz zum gemäßigten Tempo zu gelten. Drei der sechs Bearbeitungen bieten fünf Strophen an, das Verhältnis von Text zum instrumentalen Anteil bewegt sich zwischen einem ausgewogenen bis zu einem doppelten Maß an Gesang gegenüber dem Instrumentalteil. Je mehr die Strophenzahl abnimmt, desto mehr verkehrt sich das Verhältnis von Gesang zu Instrumentalteil: *In Extremo* singen vier Strophen (wobei die erste Strophe wiederholt wird) in einem Verhältnis von Gesang zu Instrumentalteil von 1:1,5, *Poeta Magica* singen drei Strophen, der musikalische Anteil überwiegt jedoch doppelt und bei *Morgenthal* wird die erste Strophe zweimal gesungen, wobei der instrumentale Anteil (2,5:1) überwiegt. Wie die Bindegliedbands haben auch im Histotainmentdiskurs zwei Interpretationen eine Gesamtlänge von um die 5 Minuten, *Ougenweide* ist mit fast 4 Minuten deutlich kürzer und drei Bands bieten Interpretationen in einer Gesamtlänge zwischen 6 und 7 Minuten an. *Qntal* hat hierbei mit fünf Strophen zwar auch noch einen recht hohen Gesangsanteil (1:1), *Poeta Magica* und *Manuel Morgenthal* bieten jedoch deutlich weniger Strophen; auf diese Gesamtlänge ist es nicht verwunderlich, dass der instrumentale Anteil bei diesen beiden Interpretationen am höchsten ist. Es kann somit festgehalten werden, dass die Tendenz nicht zwingend hin zu einer Verkürzung der Liedlänge, wohl aber hin zu einer Verkürzung des gesänglichen Anteils gegenüber einer eher breiter werdenden Ausgestaltung des instrumentalen bzw. musikalischen Anteils geht. *Anwn* stellt in der chronologischen Entwicklung des Histotainmentdiskurses hierbei eine Ausnahme dar, was sich jedoch mit den Wurzeln der Sängerin im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis plausibel machen ließe. Es ist naheliegend, dass sich eine instrumental-performa-

tive Ausgestaltung deshalb eher im Histotainmentdiskurs durchsetzt, da diese gegenüber einem eher puristischen Gesang die für die Populärkultur so wichtige Maßgabe des Unterhaltungswertes eher erfüllen dürfte. Die Tendenz hin zu einer Ausgestaltung des instrumentalen Anteils gegenüber dem gesanglichen kongruiert mit der weiter oben bereits festgestellten Tendenz, dass der inhaltliche Fokus in den Bearbeitungen immer weiter hinter dem musikalischen zurückweicht.

Melodieverlauf und Kolorierung der Melodiestimme

Betrachtet man vergleichend den Melodieverlauf der einzelnen Bearbeitungen – die Übersicht hierzu findet sich im Materialanhang – unter zusätzlicher Hinzunahme der untersuchten musikalischen Parameter, fällt auf, dass sich die einzelnen Bearbeitungen in viele kleine Variantenbildungen hinsichtlich Text-Ton-Verteilung, Verzierung, Rhythmisierung, Akzentuierung, Modus, Tempo und Gesangsgestus ausdifferenzieren lassen. Den größten Abstand haben wohl die Bindegliedensembles und Bands des Histotainmentdiskurses zum Interpretationsbeispiel der historisch informierten Aufführungspraxis: Dadurch, dass *Sequentia* die in diesem Corpus einzige vorliegende rhythmisch freie Interpretation ist, liegt der Fokus auf der performativen Ausgestaltung der Melodie durch die Gesangsstimme. Dies wird zudem dadurch verstärkt, dass die stark kolorierte Gesangsstimme Benjamin Bagbys dem sehr puristischen Bordunton der Instrumentalstimme gegenübersteht. Sowohl hinsichtlich der Verzierungen als auch in Bezug auf den Gesangsgestus ist die Ausgestaltung der Gesangsstimme auf das höchste Maß getrieben worden, wobei der Melodieverlauf dabei jedoch sehr deutlich der handschriftlichen Überlieferung verhaftet bleibt. Demgegenüber fixieren alle anderen Interpretationen des Analysecorpus durch ihre feste Taktierung auch die Verzierungen genau, wobei diese zwischen klaren Achtel-, Triolen- oder Sechzehntelläufen und ineinander verschmelzenden Gesamtnotenwerten changieren können. Die Ausgestaltungen des Melodieverlaufs bewegen sich in einzelnen Abstufungen ebenfalls zwischen stark koloriert und sehr schlicht, in der Realisierung einzelner möglicher Varianten bis hin zu markanten Abwandlungen vom handschriftlichen Melodieverlauf finden sich dabei in vielfältiger Weise. Für die Bindegliedbands wie für die Interpretationen des Histotainmentdiskurses können die Instrumentalstimmen einerseits ähnlich koloriert sein wie die Gesangsstimme, es finden sich andererseits aber auch in Abstufungen Varianten einer entgegengesetzten Ausgestaltung einer stark kolorierten Gesangsstimme mit einer schlichten Instrumentalstimme und andersherum. Dies wird mit Tabelle 30 folgendermaßen dargestellt:

Tabelle 30: Skala zur Verortung der Melodiestimmengestaltungen der „Palästinalied“-Interpretationen des Untersuchungscorpus zwischen stark verziert und schlicht

stark verziert <-----> schlicht

Ge-sangs-stimme	Sequen-tia	Morgenthal Qntal		Bären-gässlin	Studio für frühe Musik	Poeta Magica	Ougen-weide	In Extremo Annwn	
Instrumental		Morgenthal Studio	Poeta Magica	In Extremo	Bären-gässlin	Annwn Ougenweide		Qntal	Sequen-tia

Bei allen Variationsmöglichkeiten, je nach Kolorierung, je nach Textvariante und je nach Rhythmisierung, lassen sich jedoch einzelne markante Stellen ausmachen, die wiederum Tendenzen für die Bearbeitungen offenbaren. So wird im Stollenteil A der Liedeingang variantenreich – je nach Textvariante und Silbenanzahl – gestaltet: Es finden sich drei Möglichkeiten mit entweder zwei Viertelnoten, einer Viertel- und zwei Achtelnoten oder einer punktierten Viertel- und einer Achtelnote, wobei auch gleiche oder ähnliche textliche Varianten melodisch anders realisiert werden können. Die Silbe „mir“ (V. 1) bzw. „die“ (V. 3) wird zwar eher handschriftennah mit einem Sechzehntellauf realisiert, immer noch drei der acht Bearbeitungen – Bindegliedbands und Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses sind hierbei zusammengefasst, die Interpretation der historisch informierten Aufführungspraxis bleibt dabei außen vor –, gestalten diese Stelle jedoch verkürzt mit zwei Achteln, wobei nur *Annwn* diese absteigen lässt.

Im Stollenteil B wird der Abgang auf der zweiten Silbe von „sün-dic“ (V. 2) bzw. auf „vil“/„der“ (V. 4) meist durch zwei Achtelnoten, einmal durch eine Achteltriole und zweimal durch eine Dreier-Sechzehntel-Achtel-Verbindung realisiert. Lediglich *Morgenthal* liegt mit der Silben-Ton-Verteilung außer der Reihe, wenn hier „-dic“ auf den drittletzten Ton, „vil“ jedoch wie *Bäregässlin* auf dem ersten der Dreitonverbindung wiedergegeben wird. Die Instrumentalstimme *Morgenthals* gleicht an dieser Stelle bis auf die Ausnahme, in der ebenfalls der erste Ton der Dreitonverbindung lange rübergehalten wird, mit der Sechzehntel-Achtel-Realisierung der Variante *Ougenweides* und *Qntals*. Direkt an diese markante Stelle verschiedenartiger interpretatorischer Realisierung schließt sich eine weitere an: Bis auf *Morgenthal* realisieren alle Bearbeitungen die erste Silbe auf „ou-ge“ (V.2) bzw. auf „e-ren“ mit zwei absteigenden Achteln, die zweite Silbe wird dann entweder mit einer Achteltriole (einmal), einer Dreitonverbindung aus zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote (zweimal) oder verkürzt auf zwei absteigende Achtelnoten (viermal) gestaltet. *Morgenthal* hingegen verteilt auf die erste

Silbe in beiden Stollenteilen B drei absteigende Achtelnoten, um die zweite Silbe mit nur noch einem Achtelwert zu versehen. Bei *In Extremo* findet sich hingegen im Anschluss die Besonderheit, dass hier als einzige Interpretation „siht“ (V. 2) bzw. „giht“ (V. 4) und „trat“ (V. 7) verkürzt auf zwei absteigende Achtelnoten und nicht etwa noch einmal einen Bogen hoch zu einer absteigenden Dreitonverbindung schlägt.

Der Eingang des Abgesangs wird grundsätzlich in zwei Varianten realisiert: entweder mit einer tiefen Viertelnote und zwei folgenden hohen Viertelnoten (fünfmal) oder andersherum mit zwei tiefen und dann einer hohen Viertelnote (dreimal). Hierbei kann die zweite Viertelnote, ob tief oder hoch, jedoch je nach textlicher Variante in zwei Achtelnoten aufgespalten werden – dies erfolgt, wenn eine Variante mit „Mir ist“ oder „Ez ist“ (V. 5) gewählt wurde. Das Ende des Abgesangs vor der Wiederholung des Stollenteils B wird variantenreich gestaltet, je nachdem, ob die Interpretation stark oder schlicht koloriert ist: „bin“ (V. 6) wird entweder mit einer absteigenden Achteltriolen (viermal) bzw. einer Verbindung aus zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote (einmal) realisiert, drei Bands verkürzen diese Stelle jedoch auf nur zwei absteigende Achtelwerte. Die zweite Silbe auf dem anschließenden „ko-men“ (V. 6) wird meist mit vier absteigenden Sechzehntelnoten wiedergegeben, einmal jedoch mit nur einer Achteltriolen, einmal mit zwei absteigenden Achtelnoten und einmal sogar nur auf eine Achtelnote verkürzt. Die Verkürzungen beider eben beschriebenen markanten Stellen im Abgesang finden sich auffälligerweise in den hier aufeinanderfolgenden, also chronologisch dicht beieinanderliegenden Interpretationen *Poeta Magicas*, *In Extremos* und *Annwons*. Unter Hinzunahme der Interpretationen *Ougenweides* und *Morgenthals* gilt dies ebenfalls für die beschriebene markante Stelle im Stollenteil B, für *Ougenweide*, *In Extremo* und *Annwon* auch für die schlichte Realisation der markanten Stelle von Stollenteil A. Das Ende von Vers 6 wird in aller Regel mit drei absteigenden Notenwerten auf „die“ umgesetzt – entweder durch eine Achteltriolen (fünfmal) oder wie mit *Qntal* durch zwei Sechzehntel und eine Achtel-Dreiton-Verbindung. Wiederum *In Extremo* und *Annwon* verkürzen diese Stelle jedoch, indem *In Extremo* nur eine Viertelnote auf „die“ setzt, *Annwon* immerhin zwei Achtelnoten.

Die Wiederholung des Stollenteils B im Abgesang auf Vers 7 fördert die gleichen markanten Stellen zu Tage wie im Stollenteil B zuvor: Die zweite Silbe auf „me-nisch-lichen“ wird entweder mit zwei absteigenden Achtelnoten (dreimal), einmal mit einer Achteltriolen, einmal mit einer Dreitonverbindung aus Sechzehntel- und Achtelnoten und einmal durch die Verbindung einer Viertelnote mit einer Achtelnote realisiert. *Morgenthal* zieht die erste Silbe von „menschlichen“ jedoch über den gesamten abwärts gehenden Lauf und lässt die letzten Silben zusammen mit „trat“ auf den letzten vier Noten singen, die in allen anderen Bearbeitungen bereits komplett für „trat“ reserviert

sind. Den Mittelteil dieses Abwärtslaufes gestalten die Bands ebenfalls unterschiedlich stark koloriert: Zwei absteigende Achtelnoten auf „-li-“ und der Umspielung des tiefsten Tones mit einer Kombination aus Sechzehntel- und Achtelnoten oder einer Achteltriolen auf „-schen“ (dreimal) finden sich ebenso wie – wiederum bei *In Extremo* und *Annwn*, aber auch bei *Morgenthal* – die Gestaltung durch einen einfachen, verkürzten Abstieg aus vier Achteln. *Poeta Magica* verkürzt die Stelle noch weiter, indem auf „-li-“ lediglich eine Achtel- und eine Viertelnote, auf „-chen“ nur eine Achtelnote gesungen wird, und ist damit *Ougenweides* Interpretation recht nah, die jeder Silbe nur eine Viertelnote geben, den Melodieverlauf hierbei aber insgesamt etwas abwandeln. Diese beiden Bearbeitungen sind es auch, die den Strophenschluss auf „trat“ auf zwei Viertelnoten verkürzen, *Ougenweide* endet jedoch noch mit einer ganzen Schlussnote. Bei den übrigen Interpretationen herrschen zwei Varianten vor: Und zwar eine Kombination aus einer Viertelnote, zwei absteigenden Achteln und einer finalen langen Note, nur *Bäregässlin* und *Qntal* realisieren diese Stelle in großer Nähe zueinander mit zwei aufsteigenden Sechzehntelnoten und steigen über eine Achtel dann zu einer finalen Viertelnote ab. In Bezug zum Stollenteil B realisieren somit die meisten Bearbeitungen die Wiederholung im Abgesang entgegen der handschriftlichen Melodieüberlieferung in kongruenter Übereinstimmung und bieten damit eine echte Rundkanzone. Nur *Ougenweide* wandelt den Melodieverlauf des Stollenteils B im Abgesang markant ab, *Poeta Magica* weicht auf „-lichen“ im Abgesang vom Stollenteil B im Aufgesang ab, *Annwn* auf „menisch-“. Es ist fraglich, ob dies auf Grund einer gewollten größeren Nähe zur handschriftlichen Überlieferung geschah oder eher auf Grund gesanglicher, silbentextlicher und performativer Situativität.

Insgesamt lässt sich hier bereits zusammenfassen, dass sich schlichtere, verkürzte Varianten, in denen Sechzehntel- und Triolenläufe auf Achtelnoten zusammengezogen werden, oft bei aufeinanderfolgenden, späteren Bearbeitungen – vornehmlich bei *Poeta Magica*, *In Extremo* und *Annwn* – finden. Eine gegenseitige Kenntnis und Beeinflussung dieser Bearbeitungen liegt somit im Bereich des Möglichen. Zudem fällt auf, dass der Variantenreichtum gerade in kleineren Abweichungen im Laufe der Genealogie des Diskurses zunimmt, was logisch erscheint, da die Einflussquellen immer vielfältiger werden. Hinsichtlich der Text-Ton-Verteilung fällt bei allen textlichen Varianten auf, dass vor allem *Morgenthals* Bearbeitung bei handschriftennaher, starker Kolorierung, die also ausreichend Töne für die Silben bietet, am weitesten von allen anderen vergleichbaren Bearbeitungen in den jeweiligen markanten Stellen abweicht und oft individuelle Lösungen für die Silben-Ton-Verteilung anbietet.

Wird zur Betrachtung des Melodieverlaufs der einzelnen Bearbeitungen noch einmal die Gestaltung der musikalischen Akzentuierung herangezogen, fallen auch hier einige

markante Tendenzen auf: Die Akzentuierungen aller Bearbeitungen inklusive der Interpretation *Sequentias* und der Bindegliedbands zeichnen gut das Auf und Ab des Melodiebogens nach, Verzierungen und vor allem abwärts weisende Läufe werden eher mit aneinandergereihten Senkungen realisiert. Das gesetzte Aufsteigen des Melodiebogens an den Versanfängen von Stollenteil B wird in aller Regel mit aufeinanderfolgenden Akzenten gestaltet. Die Stollenenden, zu denen der Melodiebogen herabführt, laufen tendenziell mit mehreren Senkungen aus, im Abgesang werden die Versenden mit den langen Endnoten hingegen vermehrt mit Akzenten gesetzt. Einzig der Strophenabschluss weist eine weniger klare Tendenz bei der akzentuierenden Ausgestaltung auf: Die Wiederholung des Stollenteils B wird eingangs dem Aufstieg des Melodiebogens folgend zwar immer noch tendenziell mit mehreren Akzentuierungen realisiert, doch weichen von dieser Tendenz nicht nur das *Studio für frühe Musik* und *Poeta Magica*, sondern auch *Ougenweide* ab. Markanter erscheint dabei aber sogar der Liedschluss, den fünf Bands mit drei aufeinanderfolgenden Senkungen ausklingen lassen, *In Extremo* beendet die Strophe nur mit einer Senkung, *Annwn* mit einem kleinen, *Manuel Morgenthal* mit einem deutlichen Akzent und *Ougenweide* sogar mit drei gesetzten Akzentuierungen.

Es scheint bei einer zusammenfassenden Betrachtung von Gesangsgestus, Akzentuierung und Kolorierung wenig verwunderlich, dass in aller Regel stark kolorierte Interpretationen eine gerade mit vielen Senkungen auf den Verzierungen ausgestaltete Nachzeichnung des Melodiebogens vornehmen – vom Gesangsgestus muss dies jedoch keinesfalls abhängen: *Sequentia*, das *Studio für frühe Musik*, *Bäregässlin*, *Poeta Magica* und *Morgenthal* bieten Beispiele für einen pathetischen, konzertanen, teilweise mit Vibrato arbeitenden, theatralisch ausformenden, zum Teil hallenden und getrageneren Gesangsgestus – weisen mit ihren Interpretationen aber ganz unterschiedliche Abstufungen einer Kolorierung des Melodieverlaufs auf. Demgegenüber sind die Gesangsstimmen von *Qntal*, *Ougenweide*, *In Extremo* und *Annwn* eher als klar und schlicht einzustufen, zumindest aber *Qntals* Interpretation ist trotzdem stark verziert. Dass schlichtere oder gesetztere, proklamierende bzw. als grölend anmutende Gesangsdarbietungen wie die *Ougenweides*, *Poeta Magicas* und *In Extremos* eher mit einer gleichförmigeren Akzentuierung bzw. auch mit einem größeren Anteil an Akzentdoppelungen einhergehen, erscheint plausibel. *Annwn* schlichtere Interpretation in Bezug auf die Kolorierung des Melodiebogens weist hingegen keine so deutlich regelmäßige Akzentuierung vor und gestaltet den Melodiebogen freier.

Werden schließlich der Melodieverlauf, seine rhythmische Ausgestaltung sowie die Kolorierung aller Editionen und Interpretationen des „Palästinalieds“ Walthers von der

Vogelweide zusammen betrachtet, die markanten Abweichungen verglichen, die Tendenzen einer gleichen oder ähnlichen Realisation überblickt, so ergibt sich ein Schema für die musikalische Beeinflussung der Bands untereinander und in Bezug auf die Editionen, die eine Melodie mitüberliefern. Die textliche Beeinflussung ist hierbei unabhängig und wurde bereits in einem eigenen Schema realisiert, da viele Bands oft andere textliche Vorlagen nutzen als für die Melodie. Auch ist es sehr wahrscheinlich, dass nicht nur eine Vorlage in Frage kommt, sowie auch gänzlich andere Vorlagen und Editionen genutzt worden sein konnten, als sie für diese Untersuchung vorliegen. Mit Abbildung 61 wird dies einmal dargestellt.

Für *Sequentia*, als Beispiel für die historisch informierte Aufführungspraxis, ist vor allem die Handschrift selbst als maßgebendste Vorlage anzunehmen. Auch wenn die Edition Maurers, die für die textliche Interpretation in Frage kam, ebenfalls eine Melodieedition Husmanns mitliefert und *Sequentia* im Melodieverlauf dieser Edition recht nahe kommt, weicht sie doch an zwei markanten Stellen zu Gunsten der handschriftlichen Überlieferung von dieser ab und realisiert das Lied zudem entgegen der Melodieedition Husmanns freirhythmisch. Für die Bands des Histotainmentdiskurses ist ein Einfluss durch *Sequentia* nur schwer auszumachen, da die freirhythmische Gestaltung der Melodie einen wichtigen Indikator wegfallen und lediglich eine Nähe zum Melodieverlauf festhalten lässt, die mehr oder minder ohnehin gegeben ist.

Für die Bearbeitung durch das *Studio für frühe Musik* ist keine der vorliegenden Editionen als die maßgeblich beeinflussende zu benennen, die größte Nähe besteht zur handschriftlichen Überlieferung – was angesichts der Benennung des Münster'schen Fragments und der Melodieparallele Jaufré Rudels als Quelle für die Musik nicht verwundert. Für *Ougenweide* lassen sich einige Übereinstimmungen mit der Melodieedition Gennrichs festmachen sowie es auch kleinere Entsprechungen mit der Interpretation des *Studios für frühe Musik* gibt, die Bearbeitung hier aber dennoch an markanten Stellen abweicht. *Bäregässlin* hingegen weisen eine große Nähe zur Edition Korths auf, scheinen aber ebenfalls an der einen oder anderen Stelle durch *Ougenweides* Bearbeitung inspiriert worden zu sein. Ein Einfluss durch die Editionen Jammers' und Husmanns scheint ebenfalls recht naheliegend. *Qntal* scheint deutlich durch die Edition Korths und die in großer Nähe zu dieser Edition stehende Interpretation *Bäregässlins* beeinflusst worden zu sein, ferner lassen sich Entsprechungen zur Edition von Jammers und Husmann ausmachen.

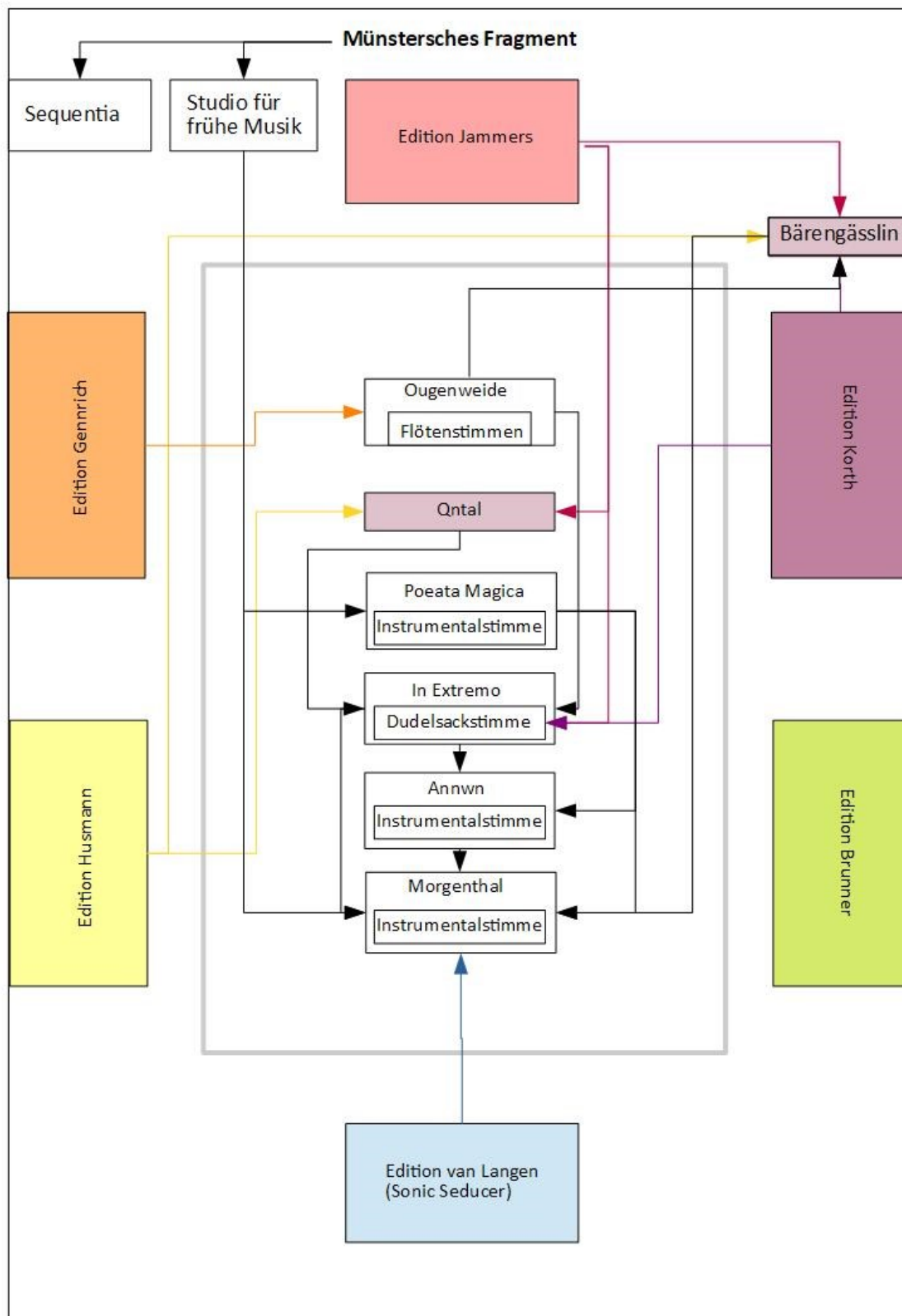


Abbildung 61: Einflüsse von Editionen und Interpretationen auf andere Interpretationen des "Pallastinallieds" auf Melodie-Ebene

Poeta Magicas Interpretation weist vor allem einige Nähe zur Interpretation des *Studios für frühe Musik* auf, bei *In Extremo* lässt sich dagegen wieder eine Vielzahl an Einflussnahmen ausmachen. Zum Teil finden sich einige Entsprechungen zu den Bearbeitungen *Ougenweides*, entfernt noch zu *Poeta Magica*. Eine größere Nähe scheint jedoch zur Interpretation *Qntals* zu bestehen, die zwar deutlich kolorierter als die Bearbeitung *In Extremos* ist, dieser jedoch im Melodieverlauf sonst gut entspricht und vor allem den Eingang des Abgesangs ebenso wie *Qntal* gestaltet, was sonst nur bei *Morgenthal* zu finden ist, dessen Interpretation jedoch weiter entfernt wirkt. Die Dudelsackstimme *In Extremos* weist hingegen deutliche Übereinstimmungen zur Edition Korths bzw. der Interpretation *Bäregässlins*, ferner – eventuell dadurch? – auch zur Edition Jammers auf. *Annwn* scheint der Interpretation *Poeta Magicas* recht nahe, ferner auch den Bearbeitungen des *Studios für frühe Musik* und *In Extremos*. Für *Morgenthal* schließlich lässt sich eine Vielzahl von Quellen vermuten: Strukturell kommen die Interpretationen des *Studios für frühe Musik* und *Bäregässlins* der Bearbeitung nahe, weiter lässt sich ein Einfluss durch *Poeta Magica*, *In Extremo* und *Annwn*, durchaus aber auch durch die populärwissenschaftliche Edition *van Langens* erkennen. Es scheint naheliegend, dass eine Interpretation aus der Peripherie des Diskurses, die recht spät in der Genealogie desselben entstand, sich aus einer Vielzahl der möglichen Vorlagen speist und eine Art Sammelsurium der vorliegenden, immer breiter werdenden neumündlichen Tradition darstellt.

Ein Einfluss der vorliegenden Interpretationen nach zeitlicher Einordnung wie auch weiterer Quellen kann grundsätzlich angenommen werden, andersherum sind Ähnlichkeiten nicht zwingend ein Indiz für eine zumindest bewusste Umsetzung einer gehörten Vorlage. Dennoch stellt sich mit diesem Schema ein sehr plausibles Bild dar, welches vor allem die Bindegliedbands als Mittler von den Editionen zum Histotainmentdiskurs hervorhebt und zudem deutlich macht, dass sich mögliche Einflussfaktoren im Laufe der Entwicklung des Histotainmentdiskurses immer weiter vervielfältigen und Bands immer mehr untereinander Einfluss aufeinander nehmen. Anzunehmen ist, dass Bands wie beispielsweise *Annwn* zwar noch einen Blick auf die handschriftliche Überlieferung und die wissenschaftlichen Editionen werfen, da hier der personelle Hintergrund einer historisch rekonstruierenden Aufführungspraxis gegeben ist. Im Übrigen scheint sich der Histotainmentdiskurs aber bis auf wenige Ausnahmefälle mehr und mehr aus eigenen, neumündlichen Quellen zu speisen und immer weniger einen Blick *back to the roots* zu werfen.

Zwar wird als Quelle für Text und/oder Musik in den Booklets in der Regel eine vage Angabe gemacht im Sinne von „traditionell“, „traditionell mittelalterlich“ oder einfach

„Walther von der Vogelweide“ – demgegenüber geben die Bindegliedbands das Müns-ter'sche Fragment als musikalische Quelle und eine bestimmte Edition als textliche Basis an –, es ist aber lediglich als Referenz auf den Ursprung des Liedes zu verstehen. Genaue Angaben, welche Einflussfaktoren für die jeweilige Bearbeitung im Histotainmentdiskurs eine Rolle gespielt haben, werden nicht weiter aufgeschlüsselt und auffälligerweise auch im persönlichen Interview⁷²¹ nicht weiter angegeben. Oft wird sich nicht mehr an die Edition erinnert, die der Band vorlag, vielmehr wird rekonstruiert: „Da gab es mal so eine Aufnahme“, „Da hatte ich so ein altes Buch aus einem Antiquariat“. Dieser Zugang scheint sprechend zu sein: Es wird aus dem Material, das man zu greifen bekommt, und mit viel kreativer Energie ein Lied erarbeitet, das den eigenen Ansprüchen des Histotainmentdiskurses, der jeweiligen Band und des modernen Publikums gerecht werden soll.

Instrumentierung/Arrangement/Liedstruktur

Mit diesen Parametern wurde für jede Bearbeitung untersucht, ob und welche Instrumentierung jeweils eingesetzt wurde und wie diese sich insgesamt strukturiert.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass keine der Interpretationen des „Palästinalieds“ a cappella bleibt. Im Gegenteil findet sich in allen Interpretationen eine mehrfache Instrumentierung, die sowohl für sparsamere, hintergründige Klänge (*Bäregässlin*, *Qntal*, *Poeta Magica*) als auch für eine reiche und vielfältige Ausgestaltung der Melodie (*Studio für frühe Musik*, *Ougenweide*, *In Extremo*, *Anwn*, *Manuel Morgenthal*) eingesetzt wird. Die einzige Ausnahme stellt *Sequentias* Interpretation dar, in der die Gesangsstimme lediglich durch den Quintbordon einer einzigen Drehleier unterlegt wird. Insgesamt ist ebenfalls festzustellen, dass alle Bearbeitungen bis auf die *Sequentias* mit Intros, Zwischen- und Nachspielen arbeiten. Allein dadurch steht die Instrumentierung schon mehr im Vordergrund, ob sie nun insgesamt zurückhaltend oder stark ausgeprägt eingesetzt wird, wie bei *Sequentia*. Es gibt außer bei *Sequentia* in jeder Interpretation Parts, die allein die instrumentelle Performance im Fokus hat. Dies zeigt deutlich, wie wichtig bereits für die Bindegliedbands, umso mehr aber noch im Histotainmentdiskurs der Einsatz von Instrumenten für den Unterhaltungswert und damit für die Popularität einer Interpretation ist. Nur zwei Bands des Histotainmentdiskurses (*Qntal* und *Poeta Magica*) setzen ihre instrumentale Untermalung sparsamer ein – hierbei sind jedoch bereits Abstriche gegenüber der Instrumentierung durch *Bäregässlin* zu machen: Bei *Bäregässlin* spielen die Instrumentalstimmen die Melodie lediglich

⁷²¹ Siehe in der Materialsammlung Kapitel 7.1.

unisono zur Gesangsstimme mit, in den Zwischenspielen bleiben sie sogar auf rhythmische Schläge und Bordunklänge beschränkt. Bei *Qntal* hingegen gestaltet die Instrumentierung überhaupt nicht die Melodie, jedoch wird sie gestalterisch äußerst ausgefeilt eingesetzt, sie performt eine Steigerung und Abschwächung und wirkt prägnant durch den Gegensatz als rein elektrische und synthetische Klanggestalt gegenüber der mittelalterlichen Melodie und Sprache des überlieferten Liedes, intoniert durch die schlichte Singstimme Sigrid „Syrah“ Hausens. *Poeta Magica* hingegen lässt die Instrumentalstimme einmal am Anfang die Melodie allein performen und dann einer immer freieren und exotisierenden instrumentalen Gestaltung zum Ende hin freien Lauf. Damit setzen beide Bearbeitungen ihr Arrangement noch zurückhaltender als der Rest der Bands ein, die den Instrumentalstimmen mehr Raum zur Ausgestaltung der Melodie und sogar zur Erfindung von Zusatzstimmen geben, sie stellen aber trotzdem bereits einen deutlicheren Fokus auf die instrumentale Gestaltung heraus, als es *Bäregässlin* und vor allem *Sequentia* tun.

Die Tendenz hin zu einer vielfältig ausgearbeiteten Instrumentierung, die eigene Parts ausgestaltet, lässt sich somit als ein deutliches Diskurssymbol im Histotainmentdiskurs herausstellen.

Hinsichtlich der aufgestellten musikalischen Formeln lässt sich nach der Analyse der einzelnen Bearbeitungen Folgendes festhalten: Die Unterlegung der Interpretation mit Quintbordon oder der begleitenden Verdopplung in Intervallen stellt häufig die Basis der jeweiligen Bearbeitung dar. Weiter kann die instrumentale Ausgestaltung alternierend oder begleitend mit der Singstimme durch Wiederholen der Melodie, durch Heterophonie, die Umspielung der Melodie oder die Erfindung von Zusatzstimmen erfolgen. Es finden sich alle Varianten, meist werden mehrere Formeln in einer Bearbeitung kombiniert – lediglich *Sequentia* setzt auf den Quintbordon.

Konstatiert werden muss jedoch, dass *Qntal* für die instrumentale Ausgestaltung keine der hier vorliegenden Formeln verwendet: In ihrer Interpretation bildet diese nur eine sich steigernde und wieder abschwächende Kombination aus rhythmischen und sphärischen Klängen. Auch *In Extremo* gestaltet das Intro allein durch rhythmische Gitarrenschläge, und auch *Morgenthal* arbeitet mit begleitenden rhythmischen Schlägen, weshalb es sich empfiehlt, die Liste an musikalischen Formeln für den aktuellen Histotainmentdiskurs um die der rhythmischen und sphärischen Klänge und Beats zu erweitern, welche alternierend oder begleitend mit der Singstimme eingesetzt werden können. Das *Studio für frühe Musik*, *Morgenthal* wie auch *Poeta Magica* arbeiten zusätzlich mit instrumentalen Grundsclägen bzw. der Wiedergabe einer Art Grundgerüst der Melodie oder der Melodie entsprechenden Harmonieversatzstücken. Dies sei eben-

falls als musikalische Formel zur instrumentalen Gestaltung einer Bearbeitung im Histotainmentdiskurs ergänzt. Schließlich lassen sich beim *Studio für frühe Musik* und bei *Poeta Magica* deutlich orientalische Sing- und Spieltechniken heraushören, was sowohl Thomas Binkley im dem Album beiliegenden Booklet als auch Korth in seiner Edition empfiehlt, um eine fremdartige, mündlich-folkloristische Wirkung zu erzielen. Es sei somit also auch die Entlehnung der Sing- und Spieltechniken orientalischer, fernöstlicher, nordischer oder anderer fremder, der mündlichen Tradition noch verhafteter Musikkulturen als musikalische Formel für den Histotainmentdiskurs nachgetragen.

Abschließend lässt sich das Arrangement jeder einzelnen Interpretation auf einer Skala zwischen den Polen eines rein historisierenden und dem eines rein aktualisierenden Instrumentariums verorten:

Tabelle 31: Skala zur Verortung des Arrangements der „Palästinalied“-Interpretationen des Untersuchungscorpus zwischen historisierend und aktualisierend

historisierendes Instrumentarium ←-----→ aktualisierendes Instrumentarium

Sequentia	Studio für frühe Musik Bäregässlin Poeta Magica Annwn	Manuel Morgenthal	Ougenweide In Extremo	Qntal

Hierbei stellt *Sequentia* den Pol des rein historisierenden Instrumentariums dar, *Qntal* hingegen verwendet ein rein elektrisches bzw. synthetisches, aktualisierendes Arrangement. Dazwischen lassen sich Abstufungen ansetzen: Diese umfassen ein zwar akustisches, aber nicht unbedingt mittelalterlich-rekonstruierendes Instrumentarium, was beispielsweise eher moderne, klassische, exotisierende Instrumente oder solche einer neueren „Alten Musik“ wie aus dem Barock oder der Renaissance betrifft. Ein Arrangement aus einer solchen Mischung weisen die Bearbeitungen des *Studios für frühe Musik*, *Bäregässlins*, *Poeta Magicas*, *Annwns* und *Manuel Morgenthals* auf. Für *Ougenweide* und *In Extremo* ist hingegen ein Arrangement anzusetzen, das sich sowohl aus einem historisierenden bzw. in den genannten Abstufungen historisierenden Instrumentarium als auch aus einem aktualisierenden, elektrischen Instrumentarium zusammensetzt.

Eine elektrische Verstärkung und technische Abregelung der einzelnen Stimmen des Arrangements und auch des Gesangs sind für jede der vorliegenden Bearbeitungen anzunehmen, da sie als Tonaufnahmen vorliegen. Für die Aufführungssituation ist sicher der Veranstaltungskontext mitentscheidend, ob die Band auf einer großen Konzert-

oder einer kleinen Marktbühne spielt, weshalb das Arrangement je nachdem wechseln kann.

Festzuhalten ist jedoch, dass die Masse der vorliegenden Bearbeitungen mit einer Mischung aus Verfremdung (historisierendes, folkloristisches, exotisierendes Instrumentarium) und Aktualisierung (modernes, akustisches oder elektrisches bzw. synthetisches Instrumentarium) arbeitet. Beides kann somit nach der vorliegenden Analyse als Diskurssymbol für den Histotainmentdiskurs bestätigt werden, wenn auch die Art der Umsetzung variieren kann.

Mit Blick auf die unter Punkt 3 ausgeführten Betrachtungen zur Popularisierung mittelalterlicher Musik kann hiermit also belegt werden, dass die Bands des Histotainmentdiskurses ihre Interpretationen aus verschiedenen Archiven speisen und vor allem an unsere aktuellen Hörgewohnheiten anbinden. Anders als die Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis, die eine Alteritätserfahrung erzielen und Alte Musik historisch rekonstruieren wollen, beziehen sich die Bands der Histotainmentmusik nicht allein auf historisch verifizierbare Quellen. Damit erreichen sie keinen hohen Grad an historischer Informiertheit, aber ein umso größeres Identifikationspotential für den aktuellen Rezipienten.

5. Zusammenführung der Erkenntnisse und Kernthesen

Abschließend werden nun noch einmal alle Fragestellungen dieser Arbeit in den Blick genommen, es werden die Quintessenzen und Ergebnisse aller Kapitel herausgearbeitet, aufeinander bezogen und zusammengeführt. Der zunächst etwas ausführlicheren Nachbetrachtung folgt dann ein abschließendes Summary, in welchem alle Kernthesen dieser Arbeit auf den Punkt gebracht werden.

5.1 Zusammenführung der Erkenntnisse und Nachbetrachtung

Es wird also zurückgeblickt:

I. auf die Theorien und Ansätze, die als Werkzeug dazu dienen, die populäre musikalische Mittelalterrezeption systematisch zu beleuchten und zu erfassen. Leitend war die Frage danach, was mit der mittelalterlichen Überlieferung geschieht, auf welchen Regeln und Konstrukten das Mittelalterbild und insbesondere der Zugang zur mittelalterlichen Musik beruhen, mit welchen stilistischen Mitteln, Strategien und aus welchen Motivationen heraus mittelalterliche Lyrik bearbeitet wird und was von der historischen Epoche im Zuge der Popularisierung „übrigbleibt“. Es wurde postuliert, dass sich hierbei Rückschlüsse auf die rezipierende Gesellschaft ziehen lassen.

II. Es wurde die Analyse des Diskurses zur Histotainmentmusik in den Blick genommen hinsichtlich seiner Genealogie von den Forschungsdiskursen über die Rekonstruktionsversuche mittelalterlicher Musik durch Ensembles der historischen Aufführungspraxis bis hin zur Popularisierung und produktiv-kreativen Umsetzung mittelalterlicher Liedkunst durch jeweils eine entstehenden Mittelalterszene im Osten und im Westen Deutschlands, mit denen der Grundstein für den Histotainmentdiskurs gelegt wurde. Hierbei war die Frage leitend, was aus der historischen Epoche Mittelalter überführt wird, worauf sich die Rezeptionen gründen und welchen Transformationen sie dabei unterliegen. Anschließend kamen die Kontexte, das Material, Orte und Medien des Diskurses zur Histotainmentmusik, seine Akteure, Grenzen, seine Struktur und sein Regelwerk in den Blick.

III. Und abschließend wurde die Corpusanalyse angeschlossen, mit der alle aufgestellten Thesen am konkreten Beispiel bestätigt, korrigiert und erweitert werden konnten. Mit entsprechenden Parametern wurden die verschiedenen Interpretationen des „Paläs-

tinalieds“ Walthers von der Vogelweide, als ein geradezu im Diskurs omnipräsent erscheinendes Lied, untersucht und miteinander in Bezug gesetzt, was Aufschlüsse über die Mechanismen des Diskurses zur Histotainmentmusik gab.

Zu I.: Dem ersten theoretischen Ansatz diente die Grundannahme, dass die Histotainmentmusik als ein eigener Diskurs zum Gegenstand der Mittelaltermusik zu fassen sei. Die Foucault'sche Diskursanalyse wurde hierfür nach den Bedürfnissen und Gegebenheiten des vorliegenden Materials aus- und weitergearbeitet. Als zielführend wurde herausgestellt, dass die normativen Werte, die den Gegenstand eines Diskurses konstituieren, nach Foucault nicht wahr sein müssen, um im Diskurs als regelhaft zu gelten. Dies ist für eine populäre, kreative Mittelalterrezeption, deren Maßgabe nicht in der wahrheitsgemäßen Rekonstruktion mittelalterlicher Liedüberlieferung gründet, von essentieller Bedeutung. Mit diesem theoretischen Ansatz konnte somit die These aufgestellt werden, dass die Histotainmentmusik auf Grund von diskursiven Praktiken neu entstanden ist, indem ein der diskursiven Gesellschaft eigenes Wissen über Mittelaltermusik unter bestimmten diskursiven Regeln produziert wird. Diese Regeln manifestieren sich in Diskurssymbolen, die der diskursiven Gemeinschaft des Histotainmentdiskurses signalisieren, dass es hier um Histotainmentmusik geht. Diese müssen nichts mit der realhistorischen Epoche zu tun haben, aber für den Diskurs auf das hier geltende Mittelalterkonstrukt verweisen. Ihre Bedeutung sowie ihre positive oder negative Bewertung hängen somit vom Diskurs ab. Es wurde die These aufgestellt, dass die einzelnen Diskurssymbole oberflächlich variabel und aktualisierbar bleiben, sich also im Laufe der Genealogie dieses Diskurses und je nach seinen Archiven und interdiskursiven Ausprägungen verändern und seiner Entwicklung anpassen. Einzelne dieser Histotainmentsignale verfestigen sich dann nach und nach, indem sie immer wieder bestätigt werden, und bilden den Kern des Diskurses aus. Hierbei steht der Diskurs also in einem Spannungsverhältnis zwischen einer Veränderlichkeit und einer gewissen Stabilität. Die Heterogenität des Diskurses zur Histotainmentmusik gerät damit in den Blick, weshalb gefragt wurde, wo es Berührungspunkte und wo es Abgrenzungen zwischen der populären Musikkultur, der historisch informierten Aufführungspraxis und dem musikwissenschaftlichen Mittelalterdiskurs gibt. Zudem interessierten die Grenzen der Variabilität, um herausstellen zu können, wann es noch möglich ist, vom diskursiven Regelkomplex abzuweichen, und wann dies zu einem Ausschluss aus dem Diskurs führt. Hiermit rückt die Stellung des Akteurs im Diskurs in den Fokus, wobei gefragt wurde, welche Bands den Diskurs aktiv mitgestalten und welche eher vom Diskurs geprägt sind, wer also zu den Diskursführern gehört und wer nicht. Es wurde hier-

bei jedoch herausgestellt, dass auch kontextuelle Umstände, ebenso wie bestimmte diskursiv geprägte Erwartungshaltungen der diskursiven Gemeinschaft den Diskurs und den handelnden Akteur im Diskurs mitbestimmen, wodurch sich eine Art selbsterfüllende Prophezeiung ergibt. Die Erwartungshaltung des Publikums, die Ziele des Musikmarktes oder des Veranstalters sind als Strategien der Diskurskontrolle anzusehen, ebenso wie ökonomische Motivationen, ein größtmögliches Identifikationspotential zu schaffen oder eine Massentauglichkeit zu erzielen. Sie treten mit dem Wunsch des Bandakteurs nach kreativer und innovativer Neuerschaffung mittelalterlicher Lyrik in ein Spannungsverhältnis. Mit den Bands lassen sich somit, wie herausgearbeitet wurde, nicht nur eindeutig handelnde Subjekte im Diskurs identifizieren, es ist auch anzunehmen, dass diese bewusst nach den Regeln des Diskurses handeln, um ihre Interpretationen der Histotainmentmusik zuordnen zu können. Das Handeln der Bands ist somit mindestens in demselben Maße durch den Diskurs vorbestimmt, wie es selbst durch die bewusste Aktualisierung, Modifizierung oder Stärkung der diskursiven Regeln zur Gestaltung des Diskurses beiträgt. Es stellte sich hier die Frage, wie maßgeblich das Subjekt an der Gestaltung des Diskurses bewusst und reflektiert mitwirkt und sich somit aktiv im Diskurs positioniert oder inwieweit es in seinem Handeln eher vom Diskurs geprägt ist.

Für den zweiten theoretischen Ansatz war die Grundannahme entscheidend, dass bei der musikalischen Mittelalterrezeption unterschiedliche Kulturen miteinander in Kontakt treten: einmal die wissenschaftliche mit der populären Musikkultur in der Gegenwart, dann der diachrone Kontakt unserer Musikkultur der Gegenwart mit der mittelalterlichen Musikkultur und schließlich der synchrone Kontakt der europäischen mittelalterlichen Musikkultur mit anderen mittelalterlichen Musikkulturen. Es wurde hierfür das Konzept der Hybridität der Postcolonial Studies geprüft, es konnten Denkanstöße daraus entwickelt, doch schließlich musste sich von diesem distanziert werden, da die vorliegenden Kulturkontakte mit diesem nicht angemessen zu greifen waren. Jedoch wurde aus den Überlegungen eine Reihe nutzbringender Fragen entwickelt: Für Phänomene der Mittelalterrezeption ist somit immer auch die Frage der damit verbundenen Repräsentation von Eigenem und Fremden von Interesse und insbesondere für die vorliegende Arbeit ist es von Interesse, ob die mittelalterliche Musikkultur noch Teil unserer gegenwärtigen Kultur ist und wie die mittelalterliche Musik in der populären Musikkultur der Gegenwart Eingang findet. Es ließ sich also das Erkenntnisinteresse danach formulieren, ob das mittelalterliche, überlieferte Lied nur noch eine „tote Hülle“ darstellt oder ob realhistorische mittelalterliche Aspekte eine Rolle in den populären Interpretationen spielen. Zu unterscheiden ist, ob eine moderne, aktualisierte Überformung des mittelalterlichen Stoffes stattfindet, dieser für den modernen Hörer

übersetzt wird oder sich realhistorische Aspekte mittelalterlicher Liedkunst mit Elementen der modernen Musikkultur vermischen. Da das Konzept der Hybridität einen Prozess der Transkulturation auf beiden Seiten beschreibt, das Mittelalter aber eine bereits vergangene und somit nicht mehr zu beeinflussende Epoche ist, muss vielmehr die Frage gestellt werden, wie sich die mittelalterliche Musikkultur durch den Kontakt mit der modernen retrospektiv verändert. Es ist also von Interesse, welches Mittelalterkonstrukt in dem Diskurs der Histotainmentmusik vorherrscht. Hierbei stellt sich auch die Frage, ob die als fremd empfundenen Aspekte der mittelalterlichen Kultur ein Konstrukt sind, also durch eine absichtliche und absolute Verfremdung als solche wahrgenommen werden, oder ob demgegenüber die Aspekte der mittelalterlichen Kultur, die als Teil der eigenen Kultur und der eigenen Geschichte angesehen werden, ein solches Konstrukt darstellen, also nur durch eine Aktualisierung oder moderne Überformung als etwas Eigenes empfunden werden können. Für diese Frage nach Aktualisierungen und Verfremdungen im Diskurs zur Histotainmentmusik wird auch die Vorstellung, dass im Mittelalter ein kultureller Austausch zwischen Orient und Okzident erfolgte, für die diskurseigenen Bearbeitungen relevant, denn diese Annahme ist die Grundvoraussetzung dafür, dass für Interpretationen mittelalterlicher Überlieferung orientalische oder orientalisch wirkende Elemente wie Sing- und Spieltechniken, Harmonien und Instrumente, also sogenannte Exotismen, verwendet werden und in ihrer räumlichen Distanz eine zeitliche Fremdheit simulieren, also mittelalterlich wirken sollen. Diese Exotismen stellen somit ein Diskurssymbol für die Histotainmentmusik dar und können hierbei entweder als positiv oder negativ bewertet werden, indem diese durch die Fremdheitserfahrung als Legitimation des Eigenen oder aber als sehnsuchtsvoll zu erlangendes Anderes empfunden werden. Wo das Fremde im Vergleich und in Abgrenzung zum Eigenen erkannt, aber nicht begriffen wird, wirkt es jedoch wunderbar, seltsam oder fremd und somit eher negativ. Schlussendlich wurde die These aufgestellt, dass der konstruierte Exotismus als eine Verkaufsstrategie für die populärkulturelle Musik steten Eingang in diese fand und die heutige touristische Haltung zum Exotischen und Fremden widerspiegelt.

Mit dem dritten Theorieansatz wird die Histotainmentmusik als Rezeptionsphänomen genauer in Augenschein genommen. Grundsätzlich wird hier von einem ambivalenten Verhältnis des Rezipienten zu den mittelalterlichen Epochen ausgegangen: Das Mittelalter, als das Eigene oder das Fremde, welches jedoch als positives oder negatives Gegenbild zum Eigenen immer auf die Gegenwart des Rezipienten bezogen bleibt, bildet die Grundlage für die verschiedenen Motivationen für eine Hinwendung zum Mittelalterlichen. Ob als Ursprung des Eigenen oder als Abgrenzung zum Anderen, die Differenzenerfahrung zum sowie die Anbindung an das Mittelalter wirkt identitätsstiftend. Der Bewertung mittelalterlicher Signale, der Diskurssymbole, ist somit diese Ambivalenz

inhärent. Die Art der Rezeption gibt eher Aufschluss über die rezipierende Gesellschaft, über ihre Wünsche, Ängste und Positionierung in der Welt, als dass man hier Rückschlüsse über die rezipierte Epoche treffen könnte. Vielmehr weisen die Mittelalterrezeptionen sogar vorwärts in eine gewünschte, phantasievolle und fiktive Zukunftsversion einer Welt, die zumindest zeitweise erschaffen und touristisch besucht werden kann.

Für die populäre Mittelalterrezeption als eine Rezeptionsform wurde festgehalten, dass sie entweder in Richtung reproduktiv und wissenschaftlich weisen – der Popularitätsgrad hält sich hier jedoch in Grenzen – oder eher produktiv sein kann, wobei das Ausmaß an kreativer Innovation den diskursiven Regeln verhaftet bleiben muss, um noch als Mittelalterrezeption gelten zu können. In jedem Fall kann die populäre Mittelalterrezeption politisch-ideologische Ziele verfolgen, was durch die Interpretation der in das rechtsradikale Milieu verhafteten Band *Absurd* auch heute noch im Bereich des Möglichen scheint. Mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz rückt der Fokus nun gezielt auf die Rezeptionsleistung der Bandakteure im Diskurs zur Histotainmentmusik: Wie wird die mittelalterliche Überlieferung in Text und Melodie zu etwas Eigenem, Aktuellem oder Neuem umgeformt, und wie viel Mittelalterliches verbleibt? Mit in Betracht gezogen wurde hierbei auch, dass es mehr und mehr zu einer Rezeption der Rezeption und immer weniger zu einer Rezeption der historischen Überlieferung kommt.

Der Ansatz der Diskursanalyse und der der Rezeptionsästhetik ergänzen sich hierbei also zur Charakterisierung der Histotainmentmusik gut: Mit der diskursanalytischen Betrachtung der Histotainmentmusik wurden die Bedingungen, unter denen die mittelhochdeutsche Lyrik rezipiert wird, herausgestellt, mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz wurde die ästhetische Interpretationsleistung des Rezipienten am einzelnen Lied herausgestellt und analysierbar gemacht, wodurch das geltende Regelsystem konkretisiert werden konnte. Die Konzepte des Hybriden und des Exotismus machten Strategien, die dabei zum Tragen kommen, sowie das Phänomen des Mittelalterbildes als aktualisiertes Konstrukt erklärbar. Schlussendlich konnte damit verdeutlicht werden, welches Mittelalterbild in der Histotainmentmusik konstruiert wird und warum, und was dies über die Gesellschaft dieser Populärkultur aussagt. Durch die Verbindung der Ansätze wurde die Musik des Histotainmentdiskurses in ihrer ästhetischen Qualität im handelnden Subjekt, also im Interpreten begründet, die diskursiven Praktiken wurden nicht nur in einen Kontext gebettet und in ihren Relationen, Begrenzungen und Kontrollstrategien aufgeschlüsselt, sondern an die Leistung, die Kompetenzen und Motivationen der Akteure gebunden. Dadurch konnte über eine bloße deskriptive Arbeit

hinausgelangt und Funktionen und Hintergründe der diskursiven Regeln und Praktiken deutlich gemacht werden.

Zu II.: Mit der genealogischen Betrachtung als erstem Punkt der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik sollten die musikwissenschaftlichen und philologischen Wissenschaftsdiskurse zur mittelalterlichen Liedkunst aufgearbeitet werden, da diese die Grundlage für die rekonstruierenden und historisch informierten Ensembles bilden bzw. diese sich selbst in die wissenschaftlichen Diskurse einschreiben. Beide, Wissenschaftsdiskurse und die historisch informierte Aufführungspraxis, stellen also die Materialgrundlage für den Histotainmentdiskurs dar, wobei jedoch nur bestimmte Anteile Eingang in diesen Diskurs erhalten und sich von anderem bewusst oder unbewusst abgegrenzt wurde. Die historisch informierte Aufführungspraxis hat dabei als Vorfilter einen maßgeblichen Anteil an der Genese und Gestaltung des Histotainmentdiskurses. Zum überlieferten und somit im Histotainmentdiskurs nutzbar zu machenden Material des „Palästinalieds“ Walthers von der Vogelweide ließ sich Folgendes festhalten:

Erstens liefert die Hufnagelnotation, in der das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide notiert ist, zwar Angaben zur Tonhöhe, jedoch keine bis kaum Anhaltspunkte für die Tonlängen. Die Rhythmisierungsversuche der historisch informierten Aufführungspraxis reichen dabei von äqualistischen bis streng taktierenden 2/4-, 3/4-, 4/4- und 6/4 -Realisationen. Ein Anhaltspunkt für die rhythmische Interpretation könnte in der alternierenden, vierhebigen Versmetrik liegen, was allerdings keine (freiere) Geradtaktigkeit mit sich bringen muss, sondern eher als eine Art rhythmisches Grundgerüst angesehen werden könnte. Die Feinrhythmik kann hierbei durch unterschiedliche Senkungsbefüllungen gestaltet werden, wodurch inhaltliche Schwerpunkte flexibel akzentuiert werden können.

Zweitens kam entgegen der Melodieüberlieferung mit nur einer Handschrift der Text des „Palästinalieds“ in einer breiteren zeitlichen und räumlichen Streuung mit sieben Handschriften auf uns. Diese überliefern jeweils einen unterschiedlichen Strophen- und Textbestand. Insgesamt lassen sich diese jedoch thematisch und hinsichtlich ihrer gemeinsamen Vorstufen auf folgende Hauptstränge eingrenzen: auf Handschrift A mit einer politischen Dimensionierung, in der die Rechtsstreitthematik im Mittelpunkt steht, und Handschrift B mit einer rechtlichen Dimensionierung, in dem der Verweis auf die *landraehtere* und das Jüngste Gericht als zentrale Themen entfaltet werden. Im Großen und Ganzen beziehen sich die beiden Handschriften C und E auf eine der beiden oder beide Fassungen und deuten ein gewisses Sammlerinteresse an, während Handschrift Z als eine Art Sammelbecken aller überlieferten Strophen fungiert. Hand-

schrift F überliefert nur eine Strophe, die an einer variablen Stelle an das Lied anschließen soll und dieses in einen Minnediskurs setzt. Und in Handschrift M schließlich wird lediglich die erste Strophe des „Palästinalieds“ angegeben, um die Referenz der dort eingetragenen lateinischen Parodie zu verdeutlichen.

Drittens blieben im Wissenschaftsdiskurs einige Fragen, wie die nach der instrumentalen Begleitung, dem Tempo oder der Stimme offen, da zum „Palästinalied“ keine Informationen zu seiner performativen Gestaltung mit überliefert wurden. Die Aufführungssituation kann hierfür einige Anhaltspunkte geben, wobei das „Palästinalied“ in den volkssprachlichen und höfischen Kontext weist; ein festlicher Anlass, kompatibel mit einem für das Lied durchaus anzunehmenden freudigen Aufführungsgestus, ist dabei vorstellbar. Es scheint in der *Opinio communis* zu liegen, den Gesang mit einer reinen und klaren Stimme zu artikulieren. Ob das Lied *a cappella*, dezent oder reich instrumentiert vorgetragen wird, findet in der wissenschaftlichen Diskussion jedoch keine endgültige Beantwortung.

Aus diesen wissenschaftsdiskursiven Betrachtungen ließ sich das Erkenntnisinteresse formulieren, welche textliche Version, welche rhythmische Realisierung und welche performative Aufarbeitung das Lied erfährt und welche editorische oder interpretatorische Vorlage sich im Histotainmentdiskurs tendenziell durchsetzt. Dies gibt über die Mechanismen im Histotainmentdiskurs einigen Aufschluss.

Der Übergang von den Wissenschaftsdiskursen über die Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis zu den Bands des Histotainmentdiskurses vom Zentrum zur Peripherie des jeweiligen Diskurses ist fließend. Statt jedoch einen vornehmlich rekonstruierenden Zugang zur Mittelaltermusik aufzuweisen und die Freistellen der Überlieferung unter Maßgabe historischer Verifizierbarkeit zu füllen, dem sich die Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis zum Zwecke der Alteritätserfahrung beim Rezipienten verschreiben, ist für die Bandakteure der Histotainmentmusik das Ziel der Schaffung eines Identifikationspotentials anzusetzen. Eine Abgrenzung beider Diskurse wurde hierdurch also möglich. Es wurde nachgezeichnet, dass in der historisch informierten Aufführungspraxis parallel zu den Interpretationen mit rein dokumentierendem Charakter Strömungen entstanden, die lebendigere und „buntere“ Interpretationen beinhalten. Damit war der Weg in den Histotainmentdiskurs geebnet. Eine Reihe von Elementen, die sich im Histotainmentdiskurs als Mittelaltersignale und Diskurssymbole etablierten, wurde hier bereits angelegt. Dies betrifft sowohl Exotismen und Orientalismen als auch bestimmte Melodiefloskeln und die vielfältige Instrumentierung der Lieder.

Was im Forschungsdiskurs Populärkultur bedeutet, wurde diskutiert und konnte wie folgt zusammengefasst werden:

1. Populäre Musik basiert auf industrieller Produktion und massenmedialer, marktregulierter Distribution.
2. Populäre Musik spielt in einem bestimmten soziokulturellen Umfeld eine bestimmte Rolle, weshalb dieses für die Definition des Begriffes mitbetrachtet werden muss. Das Mittelalter bietet in seiner musikalischen Form dem Publikum des Histotainmentdiskurses ein Identifikations- und Orientierungsangebot, es ist Projektionsfläche für Wünsche, Sehnsüchte oder Ort der Überwindung und Abgrenzung.
3. Die Histotainmentmusik als populäre Mittelalterrezeption richtet sich an ein selbstgewähltes Publikum und entspricht damit den vordefinierten Erwartungen dieses Publikums, wodurch der Zusammenhalt der diskursiven Gemeinschaft gewährleistet und anhand gewisser Strategien der Inklusion und Exklusion spürbar wird.
4. Populäre Mittelaltermusik ist dann effektiv, wenn sie durch Schematisierung nicht nach Abbildung der realhistorischen Epoche des Mittelalters strebt, sondern sich an die Gegenwart anbinden lässt.

Den Eintritt in die Popularisierung gestaltete sich für die Mittelaltermusik mit Aufkommen des Histotainmentdiskurses in Deutschland zunächst zweigleisig: In Westdeutschland entwickelte als erste fassbare Band *Ougenweide* aus der Folk-Bewegung heraus das Konzept, mittelalterliche Motive, Texte und Melodien mit folk-rockigen Elementen zu verbinden. Sie verfolgten dabei eine lebendigere und experimentierfreudigere Zugangsweise zum Mittelalter. Im Osten Deutschlands nahm die Hinwendung zur Mittelaltermusik eher punk-rockige Züge des Undergrounds vor dem Hintergrund des gelebten Spielmanns- und Vagantentums an. Dies hatte mit dem Drang danach zu tun, sich von politischen Restriktionen zu befreien. Einige der ersten bedeutenderen und die Szene prägenden Interpretationen wurden hierbei von *Corvus Corax* erarbeitet. Der ambivalente Charakter heutiger populärer Mittelalterrezeptionen, mystische, melancholische Bilder gegenüber einem martialischen, archaischen und dreckigen Mittelalter, werden bereits in diesen frühen musikalischen Mittelalteradaptionen geprägt.

Als zweiter Punkt der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik kamen die diskursiven Kontexte in den Blick. Dabei interessierte zunächst die Frage danach, wie diese den Diskurs selbst sowie seinen Gegenstand strukturieren bzw. prägen. Für das die Histotainmentmusik begleitende Material des Diskurses wurde herausgestellt, dass wiederkehrende Elemente, die die Anbindung an ein wie auch immer geartetes Mittelalter signalisieren sollen, die diskursiven Mittelalterklischees und Signale mit prägen und

sichtbar machen. An der Ausrichtung des Materials wird erkennbar, dass sich verschiedene Bereiche innerhalb des Histotainmentdiskurses trotz fließender Übergänge tendenziell voneinander unterscheiden lassen. Diese verschiedenen Ausrichtungen lassen sich auch innerhalb der Histotainmentmusik ausmachen. Das Material trägt somit maßgeblich zur Sichtbarmachung der Strukturierung des Diskurses bei. Es verdeutlicht zudem die Anbindung an den Histotainmentdiskurs und ist für seinen Zusammenhalt somit entscheidend, wirkt gemeinschaftsstiftend und kann demnach als wirkungsvolles Reizmittel sowie als Verkaufsetiket fungieren. Es wird gezielt zu Marketingzwecken eingesetzt, womit die produktive Tätigkeit der (Band-)Akteure sichtbar gemacht wird. Somit ist es ein tragendes Element zur Erweckung und Befriedigung ökonomischer und kommerzieller Bedürfnisse und Interessen. Das Material unterstützt die Ästhetisierung des Lebensstils innerhalb des Diskurses. Weiterhin übernehmen viele Formen des Materials die Aufgabe der Information über aktuelle Trends und Veranstaltungen im Diskurs, wodurch dieser aktualisiert und ständig am Laufen gehalten wird. Darüber hinaus wird hiermit eine Rückversicherung, was noch zum Diskurs gehört, möglich. Das Material ist also das Aushängeschild des Histotainmentdiskurses, durch welches die Strukturen, die Umrisse und die Regeln, unter welchen der Diskurs existiert und den Gegenstand konstruiert, sichtbar werden.

Die Orte, und vor allem die Art der Veranstaltung, prägen den Diskursgegenstand maßgeblich mit, da es einen Unterschied macht, ob die Aufführungssituation eine große Konzertbühne mit Veranstaltungstechnik vor tausenden Leuten auf einem Fantasy-Festival oder eine Wiese inmitten eines Zeltlagers einer Reenactment-Veranstaltung, ohne Verstärker und vor nur wenig Publikum darstellt. Das Arrangement sowie die gesamte Performance des Bandakteurs werden sich nach diesem äußeren Kontext richten. Das Mittelalter stellt hierbei das verbindende Element dar, indem Veranstaltungen, die darauf Bezug nehmen, zum Histotainmentdiskurs gezählt werden. Damit erwächst beim Besucher in der Regel eine Erwartungshaltung an die Veranstaltung, die durch das äußerliche Signal des Ortes bereits wachgerufen wird. Hier kommt eine Art Selbstläufer in Gang, da solche Erwartungshaltungen im Diskurs erfüllt und somit gleichzeitig bestärkt werden, was zur Stabilisierung des Diskurses beiträgt. Der Ort der Veranstaltung fungiert somit als bloße Kulisse, als Signal, dass es hier um das Mittelalter geht, die Veranstaltung selbst jedoch fungiert als Ort des Treffpunktes und des Austausches, an dem über den Diskursgegenstand, also das Mittelalter, verhandelt werden kann. Somit kann das Mittelalter je nach Art des diskursiven Ortes selbst zum Thema gemacht oder zum bloßen visuellen Rahmen heruntergebrochen werden. Im zweiten Fall kann der Diskursgegenstand Mittelalter jedoch durch den Schauplatz, an dem die Veranstaltung stattfindet, eine bestimmte Prägung erhalten – romantisch, wild, düster oder festlich –, wodurch der Diskursgegenstand auch durch diese Art des Ortes mitgestaltet wird.

Die Medien schließlich prägen den diskursiven Gegenstand: zum einen durch die Distribution der Medientechnologien, zum anderen aber werden die Vorstellungen vom Mittelalter selbst durch das Medium Musik, also das Gefäß für ganz bestimmte Inhalte, beeinflusst. Medien tragen ebenfalls zur Festigung der Inhalte, der Regeln, der Strukturierung und der Begrenzung des Diskurses bei, indem der Diskursgegenstand sowie seine Popularität durch die gemeinsame, mediale Rezeption der Diskursmitglieder und deren Beitrag zur medialen Distribution geprägt sind. Darüber hinaus stellen Medien eine wichtige Voraussetzung für die Möglichkeit einer Popularisierung des Diskursgegenstandes überhaupt dar, indem es durch eine medienvermittelte Massendynamik erst möglich wird, einige Lieder im Diskurs omnipräsent erscheinen zu lassen – zu sprechen ist hier von den sogenannten Marktklassikern, den Hits des Histotainmentdiskurses, die immer wieder auf Events und Mittelaltermärkten begegnen. Auch wird das genaue Nachspielen durch die Möglichkeit des unbegrenzt wiederholbaren Hörens einer Liedinterpretation erst durch die mediale Fixierung auf Tonträgermedien möglich: Die Abwandlung der eigenen Bearbeitung durch den Bandakteur erfolgt somit, entgegen der mittelalterlichen mündlich distribuierten Aufführungspraxis, gezielter und bewusst. Zufälligkeiten und sogar Fehler oder Lücken können nun vermieden werden. Diese Praxis des Hörens und Nachspielens ist bei den Bands der Histotainmentmusik gängig. Diese neumündliche Praxis ist der mittelalterlichen Aufführungspraxis wieder recht nah, da auch hier der Sänger übernimmt, was ihm gefällt, ändert, was er für nötig hält oder was sein eigenes Können bzw. der Aufführungskontext hergibt, und somit durchaus auch bewusst zur Herausbildung verschiedener Interpretationsvarianten beiträgt. Durch diese Praxis bildet sich ein relativ begrenztes Standardrepertoire, die „Marktklassiker“ im Histotainmentdiskurs heraus, da plausiblerweise nur nachgespielt wird, was gefällt. Dass zu diesen Hits jedoch nur selten neue hinzukommen, liegt an der Begrenzung des aufgearbeiteten Materials durch den Vorfilter der historisch informierten Aufführungspraxis, da nur wenige Bands der Histotainmentmusik selbst forschen. Da der Histotainmentmusik als Populärkultur also Massenmedien zugrunde liegen, wird dem in der Regel nicht vorgebildeten Publikum eine Reihe von Konstrukten und Imaginationen vom Mittelalter in einer immer wiederkehrenden und damit eingängig gewordenen musikalischen Form geradezu omnipräsent angeboten. Der mediale Kontext trägt somit zur Festigung und Strukturierung des Diskurses zur Histotainmentmusik und des hier geltenden Mittelalterbildes bei.

Im weiteren Verlauf der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik wurden die Parameter Akteure, Grenzen, die Struktur und das Regelwerk untersucht. Das handelnde Subjekt im Histotainmentdiskurs ließ sich in zwei Instanzen unterteilen: den Bandakteur und Produzenten, also gewissermaßen die Senderinstanz der Histotainmentmusik und die Empfängerinstanz, den Rezipienten der Histotainmentmusik. Die Bandakteure können

aus der Peripherie des Diskurses und aus der Amateurhaftigkeit der Szene heraus und mit zunehmender Professionalisierung und wachsendem Bekanntheitsgrad in das diskursive Zentrum gelangen. Das Publikum, der Geschichtstourist und Fan als Rezipienteninstanz gliedert sich je nach Aktivitätsgrad vom peripheren Bereich bis zur Mitte in den Diskurs ein, wobei dieser, anders als der Bandakteur, eher durch die Szene in das diskursive Zentrum gelangen wird. Mit Blick auf die Corpusanalyse, für welche der Bandakteur als vornehmlicher Produzent von Histotainmentmusik im Fokus steht, wurde die Ungeeignetheit des Szenebegriffs für den Histotainmentdiskurs deutlich. Mit dem Begriff konnte lediglich die Empfängerinstanz strukturiert und die Herausbildung eines Touristen-, Publikums- und eines Eliteteils dargestellt werden. Doch da sich die Bandakteure als Produzenten zunehmend professionalisieren und damit außerhalb der Szene, jedoch innerhalb des Diskurses stehen, ist die Bezeichnung als Diskurs zur Histotainmentmusik ganzheitlich und somit geeigneter. Es wurde in diesem Zusammenhang danach gefragt, ob die Bands sich selbst in den Histotainmentdiskurs bzw. in seine entsprechenden Bereiche einordnen oder diese Zuordnung durch das Publikum erfolgt und ob sie nicht nur den Diskursgegenstand bewusst mitgestalten, sondern sich auch bewusst versuchen, von anderen Bands abzugrenzen. Die Betrachtungen führten zu dem Schluss, dass vor allem die Bandakteure, die sich im Zentrum des Diskurses befinden, sich häufig bewusst im Diskurs positionieren und ihre Bearbeitungen strategisch innerhalb des Spannungsfeldes zwischen Publikumserwartung sowie nach den diskursiven Regeln einerseits und auf der anderen Seite hinsichtlich ihres innovativen Schaffensbedürfnisses gestalten. Die Band kann sich zudem selbst bzw. durch die Beeinflussung durch bestimmte Archive in die verschiedenen Bereiche des Diskurses verorten. Da diese Archive aber auch für andere Diskurse geltend gemacht werden können, ist für die Zuordnung – ob nun von innen oder von außen – die Anbindung an den Histotainmentdiskurs maßgeblich. Wer sich dabei grundsätzlich nach den diskursiven Regeln richtet, hat eher die Chance, den Diskurs und auch die Szene mitgestalten zu können, da er eher Gehör finden wird. Wer sich bereits ins Abseits katapultiert hat, wird kaum mehr die Wirkkraft aufbringen, zur Gestaltung des Diskurses effektiv etwas beizutragen. Ebenso verhält es sich mit den Rezipienten: Innerhalb des Szenekerns kann an der Festigung und Gestaltung der Szene aktiv beigetragen werden, demgegenüber wird sich der sporadische Szenetourist eher passiv von den Vorgaben des Diskurses überwältigen lassen.

Die Grenzen des Histotainmentdiskurses sind diffus, Übergänge zu anderen Diskursen fließend. Das diskursive Zentrum ist zwar deutlicher umrissen, doch nicht hermetisch abgeriegelt. Umso wichtiger sind für die Stärkung der diskursiven Gemeinschaft die Formulierung und Bestätigung von Regeln und Praktiken, die das Wir-Gefühl stärken

und zur Abgrenzung gegenüber anderen Diskursen beitragen. Das Befolgen von Begrenzungsstrategien kann unter anderem dazu beitragen, sich in das Diskurszentrum einzuschreiben und Popularität in diesem zu erlangen. Eine Begrenzungsstrategie kann also die Maßgabe sein, sich zum Zwecke des kommerziellen Erfolgs nach dem Erfolgsrezept zu richten, das sich gewissermaßen durch die Eigendynamik des Diskurses selbst bestätigt. Hier handelt es sich um eine von innen aktiv vorgenommene Strategie. Die Band bewegt sich jedoch in einem Spannungsfeld zwischen ihrem Streben nach Erfolg, dem Wunsch nach innovativem Schaffen und den situationsbedingten Möglichkeiten, die einerseits vom Diskurs gegeben, andererseits aber auch äußere Umstände betreffen können. Eine weitere Strategie der Begrenzung wird durch die oben bereits angesprochene neumündliche Tradierung, durch welche sich der Histotainmentdiskurs auszeichnet, gewährleistet. Dieses Phänomen bewirkt zum einen die Etablierung eines gewissen Standardrepertoires, anderes wird damit ausgeschlossen, zum anderen lässt dieses Covern zwar eine bewusste Variantenbildung zu, doch gleichzeitig geraten Elemente ins Abseits, die schon die Wegbereiter wegließen bzw. werden Fehler und Hinzudichtungen fortgeführt, wenn sie von Mal zu Mal immer unkritischer übernommen werden. Die Herausbildung solcher geradezu omnipräsenten „Marktklassiker“ bestärkt ihre Verbreitung immer wieder aufs Neue selbst und entwickelt somit eine Art Eigendynamik, die andere Stücke in die Peripherie des Diskurses schiebt und somit das, was als Diskursgegenstand wahrgenommen wird, beeinflusst und begrenzt. Dabei ist es dem Charakter der populärkulturellen Musik zu eigen, dass sich das durchsetzt, was eine breitere Masse anspricht, eine unterhaltende Wirkung erzielt und eingängig ist. Das Publikum gibt hierbei oft – wenn auch nicht immer – die Maßgabe vor. Eine begrenzende Kanonbildung kann ebenfalls durch das Diskursmaterial unterstützt werden, wie auch Orte und Medien zur Vorgabe der Aufführungssituation durch die Prägung von Mittelaltersignalen sowie für die technischen Möglichkeiten der Distribution eine beeinflussende und begrenzende Wirkung haben können. Das Bild vom Mittelalter und die Gestalt der mittelalterlichen Musik sind im Histotainmentdiskurs also durch aktive und passive Prozesse von innen und von außen begrenzt, es setzt sich somit nur eine bestimmte Art mittelalterlicher Musik durch.

Was die Strukturierung des Histotainmentdiskurses in Zentrum und Peripherie betrifft, konnte festgehalten werden, dass Bands, die den Histotainmentdiskurs mitbegründet haben, das Zentrum des Diskurses generieren. Sie waren es, die den Diskurs erschaffen und diesen auf Grundlage des von der Forschung und der historisch informierten Aufführungspraxis bereitgestellten Materials in seiner heutigen Form geprägt und vorbereitet haben. Nachfolgende Gruppen haben übernommen und somit bestätigt und gestärkt, was sie für gut erachtet haben. Das diskursive Zentrum hat sich somit als Phä-

nomen der selbsterfüllenden Prophezeiung konstituiert. Haften blieb, was innerhalb einer Populärkultur funktioniert – gemäß den Kriterien Unterhaltung, Massenwirksamkeit und Kommerzialisierbarkeit. Die Strukturierung des Histotainmentdiskurses in verschiedene Bereiche ergibt sich zunächst und vor allem auf Grund einer Prägung durch verschiedene Archive. Folgende wurden hierzu aufgelistet: Akademische Aufführungspraxis, Pop, Rock, Folk/World Music, Metal, Goth, Elektro/Ambient; und ergänzt wurde in der Corpusanalyse noch das Cluster Esoterik. Weitere Einflüsse wie aus Blues oder Jazz sind sicher anzunehmen, aber eher indirekt durch dem Diskursgegenstand nähere Archive in diesen geflossen. Diese Archive prägen den Diskursgegenstand der Histotainmentmusik durch den Hintergrund der Bandakteure in vor allem stilistischer, materieller und performativer Hinsicht. Eine andere Art der Gruppierung kann innerhalb des Histotainmentdiskurses jedoch auch hinsichtlich der Frage vollzogen werden, auf welcher Ebene sich dem Mittelalter in der Histotainmentmusik zugewandt wird:

Erstens handelt es sich um Bearbeitungen, die sich auf die mittelalterliche Überlieferung in Text bzw. Melodie gründen und diese in einem aktualisierten Rahmen verschiedener Abstufungen interpretieren. Dabei können die Bearbeitungen von einer Umsetzung mit einem rein traditionellen bzw. historisierenden Instrumentarium nur unter Anpassung an gegenwärtige Hörgewohnheiten, beispielsweise durch eine taktierende Rhythmisierung, bis hin zur Verwendung auch elektrisch und synthetisch gestützter Arrangements, eingängiger Songstrukturen und spielmännisch-performativerer oder gar pop-rockiger, folkiger oder anderer Elemente reichen.

Zweitens gibt es die Kategorie, in der sich keinerlei mittelalterliche (oder aus einer anderen historischen Epoche tradierte) Originale versammeln. In diesen Eigenkompositionen können verschiedene Vorstellungen vom Mittelalter auf textlicher Ebene durch die Verwendung entsprechender Themen, Motive oder sogar (fiktiver) altertümlicher Sprachlichkeit evoziert werden.

Drittens lassen sich diejenigen Eigenkompositionen clustern, die auf klanglicher Ebene den Anschluss an mittelalterliche Imaginationen durch die Verwendung eines traditionellen, exotischen und historischen Instrumentariums sowie mittels der Verwendung fremdartiger Harmonien erreichen, ebenfalls ohne dabei auf überlieferte Originale zurückzugreifen.

Das im Histotainmentdiskurs geltende Regelwerk lässt sich aus der bis hierhin zusammengefassten Diskursanalyse wie auch aus den vorherrschenden Motivationen, Erwartungen, Narrativen und Diskurssymbolen ableiten. Die Motivationen, sich dem Mittelalter zuzuwenden, und die Erwartungen an die Angebote der Histotainmentmusik legen den Grundstein dafür, wie der Gegenstand Mittelaltermusik im Diskurs verarbeitet

wird. Der Zugang zu Mittelalterlichem erfolgt im Histotainmentdiskurs auf einer emotionalen, fiktionalen, vereinfachenden und funktionalen Ebene. Eine Motivation, sich anderen Epochen, phantastischen Welten und so auch einem Mittelalterkonstrukt zuzuwenden, besteht in dem Reiz des Anderen und dem teilweise eskapistischen Ziel, der Gegenwart zu entfliehen, diese zu kritisieren oder sich touristisch in einer utopischen, besseren oder schlicht andersartigen Welt zu vergnügen. Viel wichtiger als die Referenz auf tatsächlich Mittelalterliches ist also, dass das Produkt, ob reproduktiv oder sogar neu schaffend, am Ende fremd wirkt. Dafür muss sich nicht unbedingt aus dem Topf „Mittelalter“ bedient werden, sondern es kann auch der oben bereits ausgeführte Exotismus durch Referenz auf andere Epochen und überregionale Kulturen greifen. Eine andere Motivation für die Beschäftigung mit überlieferter Musik, Motiven und Stoffen kann die Rückkehr zu den eigenen Wurzeln, die Anbindung an eigene Traditionen sein. Für die Bandakteure scheint für eine Hinwendung zu Mittelalterlichem konkret der Reiz des Fremden, die Erfahrung des Eigenen sowie die Lust am kreativen Schaffen im Vordergrund zu stehen. Dabei geht es den Akteuren, dem Publikum, den aktiven wie passiven Teilnehmern des Histotainmentdiskurses im Allgemeinen wie den Besuchern und Teilnehmern der Events im Besonderen um die Ausnutzung des mit der Differenz Erfahrung verbundenen identitätsstiftenden Potentials dieses Diskurses und damit letztendlich immer um eine Positionierung in der eigenen Welt und um Selbstverwirklichung. Im eigentlichen Sinn wird durch diese Rückversicherung an die Gegenwart, sei dies mit Kritik, Sehnsucht, Nostalgie oder Tradition gekoppelt, immer auch das Eigene bestätigt, was sich der Diskursteilnehmer jedoch selten bewusst macht. Es wurde herausgestellt, dass dies letztlich einen echten diachronen Kulturkontakt bezweifeln lässt, der nur dann noch vorhanden zu sein scheint, wenn aus dem Mittelalter überlieferte Texte und Melodien für die Histotainmentmusik be- und umgearbeitet werden. Im Übrigen erscheint das Mittelalter als ein Deckmantel, der über eigene Vorstellungen von Mittelaltermusik gezogen wird, als exotische Zutat dient, jedoch durch und durch fiktional und aktuell konstruiert ist. Es wird sozusagen ein phantastisch übersteigertes Mittelalter inszeniert, welches durch verschiedene Medien, Orte, Akteure und Materialien getragen wird.

Dieser Aspekt der Intensivierung und Verdichtung der Neukonstruktion auf der Projektionsfläche Mittelalter ist hierbei jedoch von besonderem Interesse: Im Histotainmentdiskurs etablieren sich Signale, die dem Diskursteilnehmer verdeutlichen, welcher Gegenstand verhandelt wird. Diese Signale müssen daher die Essenz des Histotainmentdiskurses in sich tragen und eine schnelle Assoziation des Empfängers mit dem Diskursgegenstand hervorrufen. Diese Diskurssymbole versinnbildlichen somit in verdichteter Form das aus vereinfachenden, fiktionalen und realen Versatzstücken aufgebaute Mittelalterkonstrukt des Histotainmentdiskurses. Hinter jedem dieser Signale

steht ein komplexeres Gerüst aus Bildern, Vorstellungen, Assoziationen und Emotionen, erbaut auf einem Fundament aus Wissen, Halbwissen und Fiktion.

Als konkrete Diskurssymbole, welche auf den Gegenstand der Histotainmentmusik verweisen, sind auf sprachlicher und narrativer Ebene zu nennen:

- alte, historische oder auch nur fremde Sprachen,
- Motive und Narrative, die die Alltäglichkeit der Gewalt und Unterdrückung sowie die reine und romantische Liebe darstellen. Weiterhin wird sich der Klischees des allgegenwärtigen Drecks, Orientalismen und Stereotypen des fahrenden Volks, der ränkeschmiedenden Mönche etc. bedient.

Auf musikalischer Ebene sind dies:

- die Verwendung eines historischen, exotischen, traditionellen oder auch nur akustischen Instrumentariums,
- der Einsatz mittelalterlicher, folkloristischer und exotischer Harmonien und „Floskeln“ sowie die Verwendung einer Spiel- und Singtechnik mündlicher Musikulturen.

Auf optisch-performativer Ebene finden sich:

- die Nutzung von Gewandung, typischen Accessoires, Gegenständen und Schmuck, wie Trinkhörner, Waffengürtel und Dolche, Thorshammer-Amulette, Corsagen bzw. Mieder, einzelne Rüstungsteile,
- die Anwendung von sprechenden Namen und die Verkörperung von Rollen, wie der Spielmanns- oder auch der klerikalen Rolle, die Darstellung von Helden, Rittern oder archaischen Kämpfern, Prinzessinnen oder Hexen.

Auf kontextueller Ebene:

- Für das Material wie als Rahmen für die verschiedenen Events der Szenen werden Orte, Gegenstände und Schmuckelemente verwendet, die als Histotainment-signale dienen, wie beispielsweise Wälder oder wild-romantische Klippen als mystische Orte, gotische Kathedralen, Burgruinen, auch historische Stadtkerne oder Wiesen mit einem Zeltlager, historisierende Ausrüstungsgegenstände, Fahnen und Wappen.

Wichtig scheint bei all diesen Diskurssymbolen jedoch zu sein, dass sie miteinander kombiniert werden und eine Anbindung an das realhistorische Mittelalter immer mit einer Anknüpfung an die gegenwärtige Populärkultur erfolgt. Die Rezeption des Mit-

telalters in der Epoche der Romantik prägt dabei bis heute die Vorstellungen vom Mittelalter im Histotainmentdiskurs. So ist es nicht verwunderlich, wenn ein Teil der Diskurssymbole romantisch beeinflusst ist. Die Diskurssymbole, geprägt von Gegensätzlichkeit und Alterität, von der Simplifizierung komplexer Verhältnisse und der Übersteigerung ins Absolute und in die Superlative, sind als eine Art Strukturgerüst anzusehen, das in simplifizierter und konzentrierter Form moderne Vorstellungen und Assoziationen vom Mittelalter bündelt und damit den Diskursgegenstand generiert. Im Spannungsverhältnis von Aktualisierung und der Signalisierung von Mittelaltertum weist eine dichte Verwendung von Diskurssymbolen dabei in das Zentrum des Diskurses. Durch die Reduktion auf einzelne emotional aufgeladene und durch die Kraft der Fiktion und Simplifizierung wirkmächtige Diskurssymbole wird das im Histotainmentdiskurs geltende Mittelalterkonstrukt dem aktuellen Betrachter auf der Ebene des Materials, der Orte und der Medien, getragen durch die Akteure, eingängig präsentiert und sogar einer breiten Masse zugänglich und anschließbar dargeboten. Jedem bietet sich auf Grund der lockeren Verflechtung der einzelnen Signale genug Freiraum zur produktiven und kreativen Befüllung und Bearbeitung. Dadurch eröffnet sich dem Diskursteilnehmer ein großes Identifikationspotential.

Die Gesamtheit des Histotainmentdiskurses verdeutlicht sich schließlich nach außen hin in seinem Regelwerk. Die Regeln, nach denen sich der Diskursgegenstand konstituiert, spiegeln sich wider in den visuellen und auditiven Präsentationen und Performances, in den Medien und Materialien und in den gewählten Orten. Die Regeln selbst konstituieren sich aus den Motivationen und Zielen der Akteure und Diskursteilnehmer, sie gestalten sich aus deren Vorstellungen und Narrativen. Die Regeln formulieren die Diskurssymbole, das Grundgerüst, nach dem der Diskurs funktioniert, und dienen schließlich nur einem Zweck: dafür zu sorgen, dass die Erwartungen und Bedürfnisse der Diskursteilnehmer erfüllt werden und der Diskurs weiterbesteht, gestärkt und zugleich nach außen begrenzt wird. Aus der Untersuchung ließen sich gleichsam die folgenden Regeln und Tendenzen des Histotainmentdiskurses ableiten:

1. Simplifizierung
2. Verdichtung/Intensivierung
3. Übersteigerung/Superlative
4. antithetische Gegenüberstellungen und Ambivalenz
5. Individualisierung und Privatisierung in der Regel durch emotionale Aufladung
6. Fiktionalisierung

7. Aktualisierung

8. Alterität (zeitlich, räumlich, fiktional): Exotisierung, Verfremdung, (scheinbare) Historisierung

9. Popularisierung (Nutzung populärkultureller Strukturen zum Zwecke der Kommerzialisierung, Massenwirksamkeit und Unterhaltung)

10. Medialisierung

Für den Histotainmentdiskurs können folgenden Tendenzen geschlossen werden: Der diachrone Kulturkontakt zwischen populärer Musikkultur und realhistorischer Mittelaltermusik besteht durch die Aufnahme mittelalterlicher Versatzstücke, die Bearbeitung überlieferter Texte und Melodien, die Nutzung eines historisierenden Instrumentariums und mittelalterlicher Harmonien bzw. musikalischer Floskeln, zwar theoretisch, jedoch eher als eine Art Gewand, das der eigenen Musikkultur übergezogen wird. Im eigentlichen Sinn verweist der Histotainmentdiskurs durch seine Anbindung an die Gegenwart weniger in die Vergangenheit, vielmehr ist er eine Art utopisch-fiktive Zukunftsvision der eigenen Gesellschaft. Tendenziell wird dieser diachrone Kulturkontakt dadurch zu etwas Horizontalem oder sogar eher Vorwärtsweisendem, in welchem die Gegebenheiten, die als kritisch oder erstrebenswert erachteten Aspekte unserer Gesellschaft, verhandelt werden. Eine weitere Tendenz, die sich mit der zur Gegenwartsanbindung verknüpfen lässt, ist die zur Exotisierung. Versatzstücke aus anderen Epochen, aber auch überregionale Exotismen üben einen Reiz des Andersartigen aus. Vor allem abendländische, keltische und nordische Traditionen haben sich hierbei fest etabliert. Aber der Radius wird auf der Suche nach immer neuen Reizen immer weiter gefasst und schwingt sogar bis nach Asien aus. Und schließlich konnte die postulierte These einer Tendenz zur Kommerzialisierung bestätigt werden. Vor allem langjährige Diskursteilnehmer bedauern dabei den damit einhergehenden Verlust des qualitativen Anspruchs an die Produkte, der von der standardisierten und möglichst ökonomisch ausgerichteten Massenproduktion verdrängt wird. Die wirkmächtigen und diskursprägenden Marktklassiker im Zentrum des Histotainmentdiskurses werden dabei mehr und mehr umgeben vom reichhaltigen Speckgürtel des durchschnittlichen Massenangebots.

Aus all diesen diskursanalytischen Betrachtungen ließen sich nun Aussagen über die das Mittelalter rezipierende Gemeinschaft des Histotainmentdiskurses ableiten: Das Bedürfnis, aus dem Alltag auszubrechen, die Sehnsucht nach einer sinnlichen, emotionalen Erfahrung des Anderen in unserer Erlebnisgesellschaft ist dabei als ein kulturelles Phänomen anzusehen, in welchem die eigene, moderne Welt letztlich gerade nicht negiert wird, sondern durch die stetigen Aktualisierungen mittelalterlicher und anderer

fremder Versatzstücke vielmehr immer wieder die Bestätigung des Eigenen erfolgt. Dabei weist die diskursive Gemeinschaft weniger zurück auf die realhistorische Epoche des Mittelalters, sondern eher vorwärts in eine utopische und fiktive Erlebniswelt. Es handelt sich nicht um erkenntnismotivierte Rekonstruktionsversuche, sondern es geht um den Unterhaltungswert der Musik und um die emotionale Erfahrung des eigens geschaffenen Mittelalterkonstrukts. Dieses dient in seiner Alterität als Projektionsfläche für die Wünsche, Ziele, Sehnsüchte, aber auch für Kritikpunkte der modernen Gesellschaft und wirkt somit identitätsstiftend. Durch Aktualisierung, Verfremdung, Exotisierung, Simplifizierung, eine emotionale Aufladung und die Generierung eines Erlebnis- und Unterhaltungswertes in Anbindung an mittelalterliche Versatzstücke schafft es die diskursive Gemeinschaft der Histotainmentmusik, mittelalterliche Liedkunst so interessant zu gestalten, dass diese Eingang ins kulturelle Gedächtnis dieser diskursiven Gemeinschaft erhält, und gewährleistet die fortdauernde Erinnerung ihrer Version vom Mittelalter.

Zu III: Aus den theoretischen und diskursanalytischen Betrachtungen wurden Erkenntnisinteressen und Fragen an das vorliegende Material formuliert, die es mit der Corpusanalyse zu beantworten galt. Dieser wurde zunächst eine begründete Begrenzung und Clusterung des Untersuchungscorpus sowie eine Eingrenzung auf einschlägige und für die Untersuchung relevante Editionen vorgelagert. Als Nächstes wurden die Untersuchungsparameter erläutert, mittels derer die Editionen aufgeschlüsselt und das Corpus systematisch analysiert wurde. Anschließend wurden die Analyseergebnisse vergleichend zusammengeführt. Mit Blick auf die bis hierher zusammengefassten Erkenntnisinteressen, Thesen und Tendenzen sollen auch die Analyseergebnisse konkretisiert werden.

Für das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide wurde gezeigt, dass es eine Karriere von der Aufarbeitung durch wissenschaftliche Editionen sowie den Rekonstruktionsversuchen der historisch informierten Aufführungspraxis durchläuft und über populärwissenschaftliche Editionen und Bindegliedbands zu den Pionieren des Histotainmentdiskurses gelangt. Damit hält das Lied Einzug in das Zentrum des Diskurses und wird zu einem omnipräsenten Marktklassiker, von wo es durch seine materielle Bereitstellung in der Onlinefundgrube des World Wide Web bis in die Peripherie des Diskurses und zu Exoten wie *Manuel Morgenthal* oder *Eisenfunk* schafft. Die Vorfilterfunktion der Editionen, die die Bandakteure über den Zwischenschritt der historisch informierten Aufführungspraxis und der Bindegliedbands beeinflussen, wird bereits an der Heterogenität der verglichenen markanten Textstellen der einzelnen Bearbeitungen

deutlich. Meist scheinen sich die Bands des Histotainmentdiskurses dabei an einer Mischung aus Lachmann'scher Tradition und Lachmann'scher Konkurrenz zu orientieren, wonach also selten nur eine editorische oder auditive Vorlage beeinflussend gewirkt hat. Diese Heterogenität nimmt im genealogischen Verlauf des Histotainmentdiskurses noch zu, da sich die Varianten, Vermischungen und Einflussfaktoren vervielfältigen. Dennoch konnten für einige Bearbeitungen bestimmende Prägungen durch konkrete Vorlagen herausgearbeitet und schematisch dargestellt werden. Eine weitere Tendenz zeigte sich in der augenscheinlichen Bevorzugung von Tonaufnahmen gegenüber schriftlich-editorischen Vorlagen, und dies umso mehr, je weiter die Bands in die Peripherie des Diskurses zu verorten sind und eine selbst forschende Tätigkeit auf Grund der Fremdheit gegenüber dem Material nur schwer zu vermuten wäre. Tonaufnahmen scheinen zudem einen musikpraktischeren Zugang zu gewährleisten. Das oben ausgeführte und vermutete Prinzip der Neoralität ist für den Histotainmentdiskurs somit noch einmal konkret belegt.

Hinsichtlich der oben ausgeführten Deutungsstränge der verschiedenen handschriftlichen Fassungen wurde für die Editionen festgehalten, dass diese oft mehrere Fassungen berücksichtigen. Dabei folgen die der Lachmann'schen Tradition eher einem Sammlerinteresse im Rahmen der heilsgeschichtlichen Tatsachenschilderung, wohingegen die der Lachmann'schen Konkurrenz eher politisch dimensioniert sind. Die neueren Editionen berücksichtigen nun mehr und mehr verschiedene Fassungen und stellen das Lied mehr in einen überlieferungsgetreuen, variablen Kontext. Die populären Editionen treiben das Sammlerinteresse noch weiter, jedoch werden die Strophen ohne einen kritischen Apparat wieder in eine feste Version gepresst. In Bezug auf diese Deutungsstränge ließen sich für den Histotainmentdiskurs zwei weitere ergänzen: erstens jener, in dem die textliche Überlieferung zum „Palästinalied“ auf das Knappste verkürzt und sich auf die christliche Heilsgeschichte und Wundererzählung zum Leben Jesu beschränkt wird. In aller Regel wird die politische Dimensionierung hierbei in den Hintergrund gedrängt, eine rechtliche Dimensionierung findet sich gar nicht mehr. Zweitens ist jener Deutungsstrang hinzuzufügen, in dem das Lied mit viel oder wenig Strophen, neuhochdeutschen Nach- und Umdichtungen oder einem gänzlich eigenen Text eine individuelle inhaltliche Ausrichtung gegeben wird – meist unter Auslassung der politischen und rechtlichen Dimensionierung, aber unter Einbezug des Minnediskurses.

Im Histotainmentdiskurs scheint damit ein bewusster Umgang mit den überlieferten Liedinhalten von Anfang an begründet gewesen zu sein, jedoch mit zunehmendem Bekanntheitsgrad des Liedes zu einer immer stärkeren Verkürzung der Strophenauswahl

zu führen. Tendenziell rückt der textliche Inhalt des Liedes mehr und mehr in den Hintergrund und es kommt oft gezielt zur Entpolitisierung des Liedinhalts. Diese Tendenz zeigt nun zwar, dass sich viele Bands aktiv mit dem Inhalt des Liedes auseinandersetzen, diesen aber auf den Kontext der Gegenwart beziehen. Es wird für den heutigen Hörer einer populären Musikkultur aufbereitet und zu diesem Zwecke zu einem unumstrittenen Marktklassiker mit unterhaltendem Inhalt verflacht. Andererseits wurde festgestellt, dass das Lied im Histotainmentdiskurs eine Art omnipräsenter Selbstläufer geworden ist, der unreflektiert ins eigene Repertoire mit aufgenommen und dessen Inhalt unkritisch vom Bekannten, anderswo Gehörten übernommen wird. Auch dabei weicht der textliche Inhalt hinter der musikalischen Ausgestaltung immer weiter zurück, was eigentlich gesungen wird, kann als jedem bekannt vorausgesetzt werden und ist nicht mehr wichtig. Dieses Phänomen zeigt sich vor allem bei der Ankunft des Liedes in der Peripherie des Histotainmentdiskurses. Insgesamt scheint hier also vielmehr die Melodie zu einer Bearbeitung des Liedes zu motivieren. Die These, eine möglichst massentaugliche und unterhaltende Bearbeitung des Liedes in der eigenen populären Musikkultur anbieten zu wollen, kann diese Tendenz plausibel untermauern: So wird tendenziell versucht, das Lied inhaltlich zu simplifizieren und vor allem durch viele instrumentale Zwischenparts unterhaltsam zu gestalten.

Die Corpusanalyse machte weiterhin Strategien der Verfremdung bzw. Historisierung einerseits und solche der Aktualisierung andererseits sowohl auf textlicher wie auf musikalischer Ebene deutlich. Gegenüber der Verwendung des überlieferten mittelhochdeutschen Textes stellen somit „Verneuhochdeutschungen“ aller Abstufungen bis hin zur neuhochdeutschen Nach- und Eigendichtung eine Aktualisierung des historisierenden Textelements dar. Die Tendenz zur sprachlichen Aktualisierung nimmt hierbei offenbar im chronologischen Verlauf des Diskurses zur Histotainmentmusik zu. Mit der Verwendung eines historisierenden bis hin zu einem modernen, akustischen oder sogar elektrischen bzw. synthetischen Instrumentarium stehen die Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses auch auf musikalischer Ebene in verschiedenen Abstufungen in einem Spannungsverhältnis zwischen dem fremden, historisierenden und dem aktualisierenden Pol.

Weitere Tendenzen, die sich aus der Analyse in Bezug auf die musikalischen Parameter ergaben, beziehen sich auf die Gesangsstimme: Eine Tendenz beschreibt den überwiegenden Anteil an männlichen Gesangsstimmen. Eine weitere bezieht sich auf den Gesangsgestus, der vor allem je nach Cluster auf einer Skala zwischen einem eher mittelalterlichen Stimmideal, also klar und schlicht, und einer aktualisierenden Performance, also klassisch-konzertan mit Vibrato bzw. rau und grölend oder sphärisch hallend, verortet sein kann, insgesamt aber wenig mit dem gesungenen Inhalt des Liedes variiert,

sondern recht gleich bleibt und sich maximal zu einer Art liedübergreifendem Spannungsbogen steigert. Eine weitere Tendenz bezieht sich auf das metrische Alternationsprinzip mittelhochdeutscher Lyrik gegenüber der musikalischen Akzentuierung einer jeden Bearbeitung: Die Corpusanalyse zeigte, dass die meisten Bearbeitungen von der Setzung der metrischen Hebungen und vor allem vom Prinzip der Alternation abweichen – dies jedoch in unterschiedlichen Abstufungen, mal eher frei gestalterisch, mal eher gleichförmig –, mit ihrer musikalischen Akzentuierung aber tendenziell das Auf und Ab des Melodiebogens unterstützen. Die Ausgestaltungen des Melodieverlaufs bewegen sich dabei in einzelnen Abstufungen auf der gesanglichen wie auf der instrumentalen Ebene zwischen einer starken Kolorierung und einer schlichten Gestaltung, wobei sowohl nur vereinzelt als auch deutlich vom überlieferten Melodieverlauf abgewichen werden kann. Außerdem konnte mit der Corpusanalyse festgehalten werden, dass sich entgegen dem Variantenreichtum in den wissenschaftlichen Editionen und bei den historisch informierten Ensembles auf Grund der Überlieferungsfreistelle zur rhythmischen Gestaltung der 4/4-Takt in den Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses einheitlich durchsetzt. Die Bands scheinen also tendenziell auf den aktuellen Hörgewohnheiten angepasste, feste und einfache Rhythmisierungsprinzipien zu setzen. Demgegenüber wurden die Tonhöhe und der d-dorische Modus zwar im Münster'schen Fragment überliefert, was die Bandakteure der Histotainmentmusik jedoch nicht davon abhielt, ihrem kreativen Wirken, wahrscheinlich durch die Vorgabe, in welcher Stimm- lage sie am besten singen, sich ihre Instrumente am besten spielen ließen, freien Lauf zu lassen, sodass sich eine Reihe an Transpositionen auf andere Grundtöne feststellen ließ und nur eine einzige Bearbeitung das Lied im d-dorischen Modus belässt.

Und schließlich konnte mit der Analyse des „Palästinalieds“ deutlich gemacht werden, dass trotz der Verkürzung des textlichen Inhalts keine Verkürzung der Liedlänge damit einhergeht, wohl aber eine Verkürzung des gesanglichen Anteils gegenüber einer eher breiter werdenden Ausgestaltung des instrumentalen bzw. musikalischen Anteils auszumachen ist. Es wurde darauf hingewiesen, dass sich eine instrumental-performative Ausgestaltung deshalb eher im Histotainmentdiskurs durchsetzt, da diese gegenüber einem eher puristischen Gesang die für die Populärkultur so wichtige Maßgabe des Unterhaltungswertes eher erfüllen dürfte. Hierbei konnte festgestellt werden, dass keine der Interpretationen des „Palästinalieds“ a cappella bleibt. Im Gegenteil findet sich in allen Interpretationen eine mehrfache Instrumentierung, die sowohl für sparsamere, hintergründige Klänge als auch für eine reiche und vielfältige Ausgestaltung der Melodie eingesetzt wird. Die Tendenz hin zu einer vielfältig ausgearbeiteten Instrumentierung, die eigene Parts ausgestaltet, ließ sich somit als ein deutliches Diskurs- symbol im Histotainmentdiskurs herausstellen.

Hinsichtlich der aufgelisteten musikalischen Formeln für eine mittelalterliche Aufführungspraxis ließ sich mit Blick auf die untersuchten Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses festhalten: Die Unterlegung einer Interpretation mit Quintbordon oder der begleitenden Verdopplung in Intervallen ist häufig die Basis der jeweiligen Bearbeitung. Weiter kann die instrumentale Ausgestaltung alternierend oder begleitend mit der Singstimme durch Wiederholen der Melodie, durch Heterophonie, die Umspielung der Melodie bis hin zur Erfindung von Zusatzstimmen erfolgen. Es finden sich alle Varianten, meist werden mehrere Floskeln in einer Bearbeitung kombiniert. Zu erweitern sind diese jedoch erstens durch die Verwendung von rhythmischen und sphärischen Klängen und Beats, welche alternierend oder begleitend mit der Singstimme eingesetzt werden können. Zweitens gibt es die Möglichkeit instrumentaler Grundschläge bzw. der Wiedergabe einer Art Grundgerüst der Melodie oder von der Melodie entsprechenden Harmonieversatzstücken. Und drittens lässt sich die Entlehnung der Sing- und Spieltechniken orientalischer, fernöstlicher, nordischer oder anderer fremder, der mündlichen Tradition noch verhafteter Musikkulturen ins Feld führen. All diese Floskeln sollen eine Anbindung an das Fremde, Alte, Mittelalterliche signalisieren, verbinden sich jedoch mindestens durch die reichhaltige instrumentelle Ausgestaltung und rhythmische Taktierung immer mit aktualisierenden Strategien.

Insgesamt konnte mit der Corpusanalyse gezeigt werden, dass sich die einzelnen Bearbeitungen in viele kleine Variantenbildungen hinsichtlich Text-Ton-Verteilung, Verzierung, Rhythmisierung, Akzentuierung, Modus, Tempo und Gesangsgestus ausdifferenzieren lassen. Hinsichtlich des Melodieverlaufs fiel auf, dass sich schlichtere, verkürzte Varianten, in denen Sechzehntel- und Triolenläufe auf Achtelnoten zusammengezogen werden, oft bei aufeinanderfolgenden, späteren Bearbeitungen finden. Eine gegenseitige Kenntnis und Beeinflussung dieser Bearbeitungen liegt somit im Bereich des Möglichen. Zudem fällt auf, dass der Variantenreichtum gerade in kleineren Abweichungen im Laufe der Genealogie des Diskurses zunimmt, was logisch erscheint, da die Einflussquellen immer vielfältiger werden. Dies zeigte sich auch im Schema einer möglichen musikalischen Beeinflussung der Bands im Histotainmentdiskurs. Vor allem wird hier die Funktion der Bindegliedbands als Medium von den Editionen in den Histotainmentdiskurs deutlich. Darüberhinaus veranschaulichte die Vervielfachung der Einflussfaktoren im Diskurs, dass die Bands selbst mehr und mehr untereinander Einfluss aufeinander nehmen. Tendenziell scheint sich der Histotainmentdiskurs also bis auf wenige Ausnahmefälle mehr und mehr aus eigenen, neumündlichen Quellen zu speisen und immer weniger einen Blick auf die historischen und editorischen Quellen zu werfen.

Anhand des „Palästinalieds“ wurde mit der Analyse deutlich, dass die für den Histotainmentdiskurs aufgestellten Regeln eng zusammenwirken und in Kombination miteinander auftreten. Die herausgestellte inhaltliche Verkürzung, die Tendenz zur Entpolitisierung oder die Glättung der Verzierungen im Melodieverlauf stellen Beispiele für die Regel der Simplifizierung (1.) dar, weisen aber ebenfalls in Richtung Verdichtung und Intensivierung (2.). Diese kann auch durch die reiche, bunte Instrumentierung sowie durch einen ausgeprägten und theatralischen Gesangsgestus erreicht werden, was zudem eine Übersteigerung und Superlative (3.) anzeigen kann. Eine solche wird ebenfalls durch neuhochdeutsche Eigen- und Nachdichtungen mit deutlicher Friedensbotschaft erreicht, was gleichsam eine Fiktionalisierung (6.) darstellt, wie auch durch eine rein instrumentelle Bearbeitung oder einen ausgeprägt rockig-grölenden, orientalisch-freien oder gregorianisch-esoterischen Duktus. Dies weist außerdem in die Richtung Individualisierung bzw. Privatisierung (5.). Antithetische Gegenüberstellungen (4.) finden sich neben dem Spannungsverhältnis von aktualisierenden und historisierenden Strategien beispielsweise auch durch eine martialische, tanzbare und ausgelassene Interpretation des Liedes mit der Botschaft, lieber das Leben zu feiern als Krieg zu führen. Aktualisierungen (7.) wurden auf sprachlicher Ebene durch „Verneuhochdeutschungen“, neuhochdeutsche Nach- und Eigendichtung sowie einen festen Strophenbestand nachgewiesen, auf musikalischer Ebene durch einen taktierenden Rhythmus und den Einsatz eines modernen, elektrischen oder synthetischen Instrumentariums. Alterität durch Exotisierung, Verfremdung oder eine (scheinbare) Historisierung (8.) wurde anhand des nach historischen Vorbildern ausgewählten Instrumentariums sowie durch orientalische Instrumente, Sing- und Spieltechniken bezeugt. Eine Popularisierung (9.) des Liedes als diskursive Regel und gleichsam als Rahmen und Ziel des Histotainmentdiskurses wird durch das Zusammenspiel aller Regeln begünstigt und verdeutlicht sich in der inhaltlichen, sprachlichen und musikalischen Vereinfachung und Zugänglichkeit für ein breites Publikum. Die Liedstrukturen wirken durch sich abwechselnde instrumentale und gesangliche Parts kurzweilig, die Interpretationen durch eine bunte und reiche Instrumentierung unterhaltsam, mitreißend und insgesamt eingängig und tanzbar. Dadurch kann eine Massenwirksamkeit innerhalb des Diskurses erreicht werden und das Lied Eingang in die hier geltende Populärkultur erhalten. Die Medialisierung (10.) der Musik stellt für diese Popularisierung eine Voraussetzung dar und lässt sich für das Untersuchungscorpus konkret mit den Tonaufnahmen, dem begleitenden Material und den Konzertmitschnitten festmachen.

Die für den Histotainmentdiskurs aufgestellten Diskurssymbole konnten in der Corpusanalyse lediglich auf der sprachlichen/narrativen und auf der musikalischen Ebene am Beispiel des „Palästinalieds“ konkretisiert werden: Die mittelhochdeutsche Sprache des Liedes wurde hierbei als reizvolles Mittelaltersignal eingesetzt, konnte aber

durchaus auch negativ wirken, weshalb der Text ebenfalls einigen Aktualisierungen unterlag. Die in einigen textlichen Varianten angelegte politische Dimensionierung wurde als mittelalterliches Narrativ tendenziell negativ bewertet und somit eher weggelassen. Der heilsgeschichtliche Bezug, wenn auch stark verkürzt, und der Minnediskurs fanden hingegen Eingang in die Bearbeitungen. Exotische und historisierende musikalische Elemente und Instrumente wurden als Signal für das Fremde, Mittelalterliche angewendet – jedoch nie allein und ohne eine aktualisierende Strategie. Es scheint ein festes, zentrales Diskurssymbol zu sein, dass sich die Histotainmentmusik in einem Spannungsverhältnis zwischen Historisierung/Verfremdung und Aktualisierung bewegen muss. Welche Diskurssymbole dabei genau kombiniert werden, ist hierbei nachrangig und hängt vom Kontext und vom Hintergrund der Bandakteure ab. Mit der Corpusanalyse lässt sich hinsichtlich dieser Historisierungen/Verfremdungen festhalten, dass ein historischer Restbezug immer gegeben sein muss: Wenn sich auch von der textlichen Überlieferung in Gänze abgewendet wird, bleibt jede Bearbeitung des „Palästinalieds“ zumindest im Grunde noch auf die überlieferte Melodie bezogen. Andere Marktklassiker wie der „Traubentritt“ machen jedoch deutlich, dass weder Text noch Melodie aus dem Mittelalter überliefert sein müssen, um Eingang in den Histotainmentdiskurs zu erhalten. Der historische Bezug ergibt sich hierbei dann aus der Verwendung eines historisierenden Instrumentariums und historisierender musikalischer Floskeln. Dabei kann es sich durchaus um scheinbare Historisierungen handeln, die nur noch im Kern dem überlieferten Vorbild entsprechen. Historische Informiertheit und das Bestreben nach Rekonstruktion scheint hierbei eine Popularität im Diskurs nicht nur nicht zu bedingen, sondern dieser tendenziell sogar im Wege zu stehen, da ein aktueller Bezug mehr noch als ein echter historischer Bezug gegeben sein muss.

Die Histotainmentmusik bildet hier also ein Mittelalterkonstrukt ab, das sich nach den Regeln des Diskurses konstituiert und in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Anderen, Historisierenden und dem Eigenen verhaftet bleibt. Der produzierende Bandakteur hat hierbei eine große Projektionsfläche – die Leinwand „Mittelalter“ –, die er individuell und kreativ befüllen kann. Dem rezipierenden Publikum bieten sich dann ein großes Identifikationspotential und die Möglichkeit touristischer Unterhaltung, emotionaler Erfahrung und soziokultureller Orientierung.

5.2 Zusammenfassung und Kernthesen

Dieser Arbeit liegt die Beobachtung zugrunde, dass in einem Teil unserer musikalischen Populärkultur eine Mittelalterrezeption stattfindet. Es wurden hierzu Fragen gestellt, und zwar

1. was aus der mittelalterlichen Überlieferung aufgenommen, wie das Material umgestaltet wird und auf welchen Regeln dieses geschaffene Mittelalterkonstrukt basiert,
2. wie sich der Zugang zur mittelalterlichen Musik des Rezipienten gestaltet und
3. welche Rückschlüsse dabei für diese rezipierende Gesellschaft getroffen werden können.

Es wurde angenommen, dass diese Histotainmentmusik einen eigenen Diskurs zur Mittelaltermusik darstellt, weshalb weitestgehend nach dem Ansatz der Foucault'schen Diskurstheorie und unter Weiterarbeitung dieser hinsichtlich des vorliegenden Materials eine Diskursanalyse hierzu angestrebt wurde. Mit dieser diskursanalytischen Betrachtung der Histotainmentmusik konnten die Voraussetzungen, Kontexte, Regeln und Strategien, unter denen die mittelhochdeutsche Lyrik rezipiert wird, herausgestellt werden. Vor allem die Wirkkraft des Akteurs als produktives und handelndes Subjekt rückte hierbei in den Blick, wobei vor allem interessierte, welche Bands den Diskurs aktiv mitgestalten und welche eher vom Diskurs geprägt sind. Es wurde weiterhin das Exotismuskonzept ins Feld geführt, dem hier die Annahme zugrunde lag, dass für die Histotainmentmusik orientalische oder orientalisch wirkende sowie andere überregionale und gerade mündlichen Musizierkulturen entstammende Elemente verwendet werden. Diese sogenannten Exotismen wie Sing- und Spieltechniken, Harmonien und Instrumente sollen in ihrer räumlichen Distanz eine zeitliche Fremdheit simulieren, also mittelalterlich wirken. Und schließlich galt es, die Histotainmentmusik als Rezeptionsphänomen in den Blick zu nehmen, bei welchem grundsätzlich von einem ambivalenten Verhältnis des Rezipienten zu den mittelalterlichen Epochen auszugehen war: Das Mittelalter als das Eigene oder das Fremde, welches jedoch als positives oder negatives Gegenbild zum Eigenen immer auf die Gegenwart des Rezipienten bezogen bleibt, bildet die Grundlage für die verschiedenen Motivationen für eine Hinwendung zum Mittelalterlichen. Ob als Ursprung des Eigenen oder als Abgrenzung zum Anderen, die Differenzerfahrung zum sowie die Anbindung an das Mittelalter wirkt identitätsstiftend. Hierzu wurde der rezeptionsästhetische Ansatz ergänzt, indem die produktive und kreative Interpretationsleistung des Rezipienten am einzelnen Lied die Wirkkraft des handelnden Subjekts im Diskurs in den Fokus rückt.

Durch die Verbindung all dieser methodischen Ansätze wurde die Musik des Histotainmentdiskurses in ihrer ästhetischen Qualität an den Interpreten gebunden und es konnten die diskursiven Praktiken in einen Kontext gebettet und in ihren Relationen, Strukturen und Regeln sowie die Motivationen der Rezipienten erklärbar gemacht werden. Dadurch konnte über eine bloße deskriptive Arbeit hinausgelangt und soziokulturelle Funktionen, Hintergründe und Auswirkungen der diskursiven Praktiken auf den Gegenstand der Mittelaltermusik, aber auch auf die rezipierende Gesellschaft deutlich gemacht werden.

Die Analyse des Diskurses zur Histotainmentmusik erfolgte hinsichtlich seiner Genealogie von den Forschungsdiskursen über die Rekonstruktionsversuche mittelalterlicher Musik durch Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis bis hin zur Popularisierung und produktiv-kreativen Umsetzung mittelalterlicher Liedkunst durch Bands des Histotainmentdiskurses. Die Wissenschaftsdiskurse und die historisch informierte Aufführungspraxis stellen also als eine Art Vorfilter für die Materialgrundlage für den Histotainmentdiskurs dar, wobei wiederum nur bestimmte Anteile Eingang in diesen Diskurs erhalten, während sich von anderem bewusst oder unbewusst abgegrenzt wird.

Zum überlieferten und somit im Histotainmentdiskurs nutzbar zu machenden Material des „Palästinalieds“ Walthers von der Vogelweide als ein geradezu omnipräsentes Beispiel der Histotainmentmusik und somit Gegenstand der vorliegenden Corpusanalyse ließ sich mit dem Forschungsdiskurs Folgendes festhalten: Die Hufnagelnotation, in der es notiert ist, liefert Angaben zur Tonhöhe, jedoch keine bis kaum Anhaltspunkte für die Tonlängen. Die Rhythmisierungsversuche der historisch informierten Aufführungspraxis reichen hierzu von freirhythmischen bis streng taktierenden 2/4-, 3/4-, 4/4- und 6/4-Realisationen. Entgegen der Melodieüberlieferung mit nur einer Handschrift wurde der Text des „Palästinalieds“ in einer breiteren zeitlichen und räumlichen Streuung in sieben Handschriften festgehalten. Diese überliefern jeweils einen unterschiedlichen Strophen- und Textbestand, in welchem es jedoch immer grundsätzlich um die Ankunft eines Pilgers im „Heiligen Land“ und dessen heilsgeschichtliche Bedeutung für die Christenheit geht und die Lebensgeschichte Jesu mit seinen Wundern mehr oder weniger ausführlich dargelegt wird. Insgesamt lassen sich diese jedoch thematisch und hinsichtlich ihrer gemeinsamen Vorstufen auf folgende Hauptstränge eingrenzen: auf Handschrift A mit einer politischen Dimensionierung, in der der Rechtsstreit der Religionen in ihrem Anspruch auf das „Heilige Land“ im Mittelpunkt steht, und Handschrift B mit einer rechtlichen Dimensionierung, in der die Kritik an der zeitgenössischen Justiz mit Verweis auf die *landraehtere* und das Jüngste Gericht als zentrales Thema entfaltet wird. Im Großen und Ganzen beziehen sich die beiden Handschriften

C und E auf eine der beiden oder beide Fassungen und deuten ein gewisses Sammlerinteresse an, während Handschrift Z gänzlich als eine Art Sammelbecken aller überlieferten Strophen fungiert. Handschrift F überliefert nur eine Strophe, die an das Lied anschließen soll und dieses in einen Minnediskurs setzt. Und in Handschrift M schließlich wird lediglich die erste Strophe des „Palästinalieds“ angegeben, um die Referenz der dort eingetragenen lateinischen Parodie zu verdeutlichen. Im Wissenschaftsdiskurs blieben jedoch einige Fragen, wie die nach der instrumentalen Begleitung, dem Tempo oder der Stimme offen, da zum „Palästinalied“ keine Informationen zu seiner performativen Gestaltung mitüberliefert wurden.

In der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik kamen die diskursiven Kontexte in den Blick. Das Material ist hierbei das Aushängeschild des Histotainmentdiskurses, durch welches die Strukturen, die Umrisse und die Regeln, unter welchen der Diskurs existiert und den Gegenstand konstruiert, sichtbar werden. Die Orte mit ihrer Atmosphäre sowie der Aufführungskontext prägen den Diskursgegenstand in seiner performativen Ausgestaltung maßgeblich mit: Der Veranstaltungsort fungiert dabei als Kulisse und als Mittelaltersignal, die Veranstaltung selbst jedoch als Treffpunkt des Austausches, an dem über den Diskursgegenstand verhandelt werden kann. Die Medien schließlich stellen eine wichtige Voraussetzung für die Möglichkeit einer Popularisierung des Diskursgegenstandes dar, indem eine breitenwirksamere Distribution von Marktklassikern, den Hits des Histotainmentdiskurses, durch digitale Medien vielfältig möglich wird. Auch das genaue Nachspielen durch die Möglichkeit des unbegrenzt wiederholbaren Hörens einer Liedinterpretation wird erst durch die Fixierung auf Tonträgermedien bedingt: Die Abwandlung der eigenen Bearbeitung durch den Bandakteur erfolgt somit gegenüber der mittelalterlichen mündlichen Liedtradition noch gezielter und bewusster. Zufälligkeiten und sogar Fehler können nun vermieden werden. Was nicht gefällt, wird weggelassen, was gefällt, aber somit weiter bestärkt und verbreitet. Dadurch generiert sich ein relativ fest begrenztes Repertoire an Marktklassikern im Histotainmentdiskurs.

Im weiteren Verlauf der Diskursanalyse zur Histotainmentmusik wurden die Parameter Akteure, Grenzen, die Struktur, Motivationen und das Regelwerk untersucht. Das handelnde Subjekt im Histotainmentdiskurs ließ sich nun in zwei Instanzen unterteilen: den Bandakteur, Produzent und Senderinstanz der Histotainmentmusik und die Empfängerinstanz, den Rezipienten der Histotainmentmusik. Die Grenzen des Histotainmentdiskurses sind diffus, Übergänge zu anderen Diskursen fließend. Das diskursive Zentrum ist zwar deutlicher umrissen, doch nicht hermetisch abgeriegelt. Bands, die den Histotainmentdiskurs mitbegründet haben, gestalten das Zentrum des Diskurses mit. Nachfolgende Gruppen haben übernommen und somit bestätigt und gestärkt, was sie für gut erachtet haben. Das diskursive Zentrum hat sich somit als Phänomen der

selbsterfüllenden Prophezeiung konstituiert. Haften blieb, was innerhalb einer Populärkultur funktioniert. Die Strukturierung des Histotainmentdiskurses in verschiedene Bereiche ergibt sich auf Grund einer Prägung durch verschiedene Archive, welche den Hintergrund einer jeden Band abbilden. Folgende wurden hierzu aufgelistet: akademische Aufführungspraxis, Pop, Rock, Folk/World Music, Esoterik, Metal, Goth, Elektro/Ambient.

Eine Motivation, sich dem Mittelalter zuzuwenden, besteht in dem Reiz des Anderen und dem teilweise eskapistischen Ziel, der Gegenwart zu entfliehen, diese zu kritisieren oder sich zumindest touristisch in einer utopischen, besseren oder schlicht andersartigen Welt zu vergnügen. Andererseits kann die Rückkehr zu den vermuteten eigenen Wurzeln die Anbindung an eigene Traditionen motivieren. Dabei geht es dem handelnden Subjekt im Histotainmentdiskurs letztendlich also immer um eine Positionierung in der eigenen Welt und um Selbstverwirklichung. Im eigentlichen Sinn wird durch die hier stets verknüpfte Rückversicherung an die Gegenwart immer auch das Eigene bestätigt. Diskurssymbole signalisieren schließlich in verdichteter Form das aus vereinfachenden, fiktionalen und realen Versatzstücken aufgebaute Mittelalterkonstrukt des Histotainmentdiskurses. Die Regeln, nach denen sich der Diskursgegenstand konstituiert, spiegeln sich wider in den visuellen und auditiven Präsentationen sowie im diskursiven Kontext. Sie konstituieren sich aus den Motivationen der Diskursteilnehmer, sie gestalten sich aus deren Vorstellungen und Handlungen. Die Regeln formulieren die Diskurssymbole und dienen schließlich nur einem Zweck: dafür zu sorgen, dass die Erwartungen und Bedürfnisse der Diskursteilnehmer erfüllt werden, der Diskurs weiterbesteht, verstärkt aber auch nach außen begrenzt wird. Mit der Diskursanalyse konnten die folgenden Regeln des Histotainmentdiskurses festgehalten werden:

1. Simplifizierung
2. Verdichtung/Intensivierung
3. Übersteigerung/Superlative
4. antithetische Gegenüberstellungen und Ambivalenz
5. Individualisierung und Privatisierung in der Regel durch emotionale Aufladung
6. Fiktionalisierung
7. Aktualisierung
8. Alterität (zeitlich, räumlich, fiktional): Exotisierung, Verfremdung, (scheinbare) Historisierung

9. Popularisierung (Nutzung populärkultureller Strukturen zum Zwecke der Kommerzialisierung, Breitenwirksamkeit, Unterhaltung und Identifikation)

10. Medialisierung

Mit der Corpusanalyse schließlich konnten alle aufgestellten Thesen am konkreten Beispiel bestätigt, korrigiert und erweitert werden. Mit entsprechenden textlichen und musikalischen Parametern wurden hierzu die verschiedenen Interpretationen des „Palästinalieds“ Walthers von der Vogelweide untersucht und miteinander in Bezug gesetzt. Dem wurde eine begründete Begrenzung und Clusterung des Untersuchungscorpus sowie eine Eingrenzung auf einschlägige und für die Untersuchung relevante Editionen vorgelagert.

Die materielle Aufbereitung der Editionen, die die Bandakteure über den Vorfilter der historisch informierten Aufführungspraxis beeinflussen, wurde an der Heterogenität der verglichenen markanten Textstellen der einzelnen Bearbeitungen nachgewiesen: So konnten für einige Bearbeitungen bestimmende Prägungen durch konkrete Vorlagen herausgearbeitet und schematisch dargestellt werden. Eine weitere Tendenz zeigte sich hierbei in der augenscheinlichen Bevorzugung von Tonaufnahmen gegenüber schriftlich-editorischen Vorlagen, was das vermutete Prinzip der Neororalität für den Histotainmentdiskurs somit konkret belegt. Für die inhaltliche Dimensionierung der verschiedenen Deutungsstränge ließ sich festhalten, dass der textliche Inhalt des Liedes tendenziell sukzessive hinter die musikalische Ausgestaltung rückt, hin zu einer vielfältig ausgearbeiteten Instrumentierung, die mehr und mehr eigene Parts kreiert, und es kommt oft gezielt zur Entpolitisierung des Liedinhalts. Weiterhin konnten mit der Corpusanalyse konkrete Strategien der Verfremdung bzw. Historisierung verdeutlicht werden – hier sind ein historisierendes und exotisches Instrumentarium sowie die Verwendung des überlieferten mittelhochdeutschen Textes und der Melodie ins Feld zu führen. Andererseits wurden aber auch Strategien der Aktualisierung nachgewiesen: Im gesungenen Text fanden sich „Verneuhochdeutschungen“ bis hin zu neuhochdeutschen und gänzlich eigenen Nachdichtungen und auch die Verwendung moderner Instrumente ist als Aktualisierung zu nennen. Außerdem konnte mit der Corpusanalyse festgehalten werden, dass sich entgegen dem Variantenreichtum im Forschungsdiskurs zur rhythmischen Gestaltung auf Grund der Freiheiten in der überlieferten Melodienotierung der 4/4-Takt in den Bearbeitungen des Histotainmentdiskurses einheitlich durchsetzt. Die Bands scheinen also tendenziell auf den aktuellen Hörgewohnheiten angepasste, feste und einfache Rhythmisierungsprinzipien zu setzen. Auch hinsichtlich des Melodieverlaufs fiel auf, dass sich schlichtere, verkürzte Varianten durchsetzten und gerade bei aufeinanderfolgenden, späteren Bearbeitungen finden. Eine gegensei-

tige Kenntnis und Beeinflussung dieser Bearbeitungen liegt somit im Bereich des Möglichen. Zudem wurde augenscheinlich, dass der Variantenreichtum wie auch schon bei der textlichen Heterogenität gerade in kleineren melodischen Abweichungen im Laufe der Genealogie des Diskurses zunimmt, was plausibel erscheint, da die Einflussquellen immer vielfältiger werden. Tendenziell scheint sich der Histotainmentdiskurs also bis auf wenige Ausnahmen mehr und mehr aus eigenen, neumündlichen Quellen zu speisen und immer weniger einen Blick auf die historischen und editorischen Quellen zu werfen. Tendenziell lässt sich somit eine Rezeption der Rezeption ausmachen und immer weniger eine tatsächliche Mittelalterrezeption.

Aus all den Betrachtungen und Analysen konnten sich schließlich folgende Kernthesen ableiten lassen:

1. Zur neumündlichen Praxis des Hörens und Nachspielens: Die Bands der Histotainmentmusik tragen durchaus bewusst zur Herausbildung verschiedener Interpretationsvarianten im Diskurs bei, wodurch der Akteur ebenfalls eine Wirkung auf diesen entfaltet, wie er gleichsam vom Diskurs bestimmt wird. Durch diese Neooralität wird es möglich, dass sich ein relativ begrenztes, aber im Diskurs omnipräsentes Standardrepertoire – die „Marktklassiker“ – herausbildet; dies da plausiblerweise nur nachgespielt wird, was gefällt und bestätigt wird. Das „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide kann als ein solcher Marktklassiker geltend gemacht werden.
2. Populäre Mittelaltermusik ist dann effektiv, wenn sie durch Schematisierung nicht nach Abbildung der realhistorischen Epoche des Mittelalters strebt. Viel wichtiger als die Referenz auf tatsächlich Mittelalterliches ist dabei, dass das Produkt am Ende fremd wirkt. Dafür muss sich nicht unbedingt aus dem Topf „Mittelalter“ bedient werden, sondern es kann auch der Exotismus durch Referenz auf andere Epochen und überregionale Kulturen greifen. Wichtig ist bei aller Fremdheit aber, dass sich die Histotainmentmusik immer auch an die Gegenwart des Rezipienten anbinden lässt.
3. Der produzierende Bandakteur hat auf der Histotainmentleinwand eine große Projektionsfläche, die er individuell und kreativ befüllen kann. Es handelt sich nicht um erkenntnismotivierte Rekonstruktionsversuche zum Mittelalter, sondern es geht um den Unterhaltungswert der Musik und um die emotionale Erfahrung des eigens geschaffenen Mittelalterkonstrukts. Dieses dient in seiner Alterität als Projektionsfläche für die Wünsche, Ziele, Sehnsüchte, aber auch für Kritikpunkte der modernen Gesellschaft und wirkt somit identitätsstiftend. Eine reine Alteritätserfahrung würde dagegen eher befremdlich wirken und vom populärkulturellen Diskursteilnehmer abgelehnt werden.

4. Es lassen sich Aussagen über die das Mittelalter rezipierende Gemeinschaft des Histotainmentdiskurses aus der Diskursanalyse ableiten: Das Bedürfnis, aus dem Alltag auszubrechen, die Sehnsucht nach einer sinnlichen, emotionalen Erfahrung des Anderen sind als ein kulturelles Phänomen anzusehen. Hier wird jedoch die eigene, moderne Welt letztlich gerade nicht negiert, sondern durch die stetigen Aktualisierungen mittelalterlicher und anderer fremder Versatzstücke erfolgt vielmehr immer wieder die Bestätigung des Eigenen. Dabei weist die diskursive Gemeinschaft weniger zurück auf die realhistorische Epoche des Mittelalters, sondern vielmehr vorwärts in eine utopische und fiktive Erlebniswelt.

5. Durch Aktualisierung, Verfremdung, Exotisierung, Simplifizierung, eine emotionale Aufladung und die Generierung eines Erlebnis- und Unterhaltungswertes in Anbindung an mittelalterliche Versatzstücke schafft es die diskursive Gemeinschaft der Histotainmentmusik, mittelalterliche Liedkunst für sich selbst immer wieder so interessant zu gestalten, dass diese Eingang ins kulturelle Gedächtnis dieser diskursiven Gemeinschaft erhält, und gewährleistet die fortdauernde Erinnerung ihrer Version vom Mittelalter.

Bibliographie

Quellen

Handschriften

Handschrift A – Kleine Heidelberger Liederhandschrift (Cod. Pal. Germ. 357), Universitätsbibliothek Heidelberg: https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?kat-key=66571078&sess=d080b9546246df0cd8209734ba58189d&query=si%3A1647168929%20-%28fac_teil%3Aezblf%29&sort=0&format=html [letzter Zugriff: 17.07.2020].

Blatt 8r: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357/0019> [letzter Zugriff: 14.07.2020].

Handschrift B – Weingartner/Stuttgarter Liederhandschrift (HB XIII 1),

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=e5c91d466dde8c1b26bcc9821775eb97 [letzter Zugriff: 17.07.2020].

S. [147]–139: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=147&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=44110f2574578e1d7e121c33f3965990 [letzter Zugriff: 15.07.2020].

S. [151]–143: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=151&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=aa628efc091c374adc73d4cae52f0806 [letzter Zugriff: 15.07.2020].

Handschrift C – Große Heidelberger/Manessische Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848), Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> [letzter Zugriff: 20.07.2020].

S. 124r: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> [letzter Zugriff: 13.07.2020].

Quellen

S. 126r: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> [letzter Zugriff: 13.07.2020].

S. 126v: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> [letzter Zugriff: 13.07.2020].

Handschrift E – Würzburger Liederhandschrift/Hausbuch des Michael Leone Cim. 4 (= 2° Cod. ms. 731), Ludwig Maximilians Universität München: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/> [letzter Zugriff: 17.07.2020].

Bl. 180r. (S. 363.): https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/1/Cim._4.pdf [letzter Zugriff: 15.07.2020].

Bl. 180v. (S. 364.): https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/1/Cim._4.pdf [letzter Zugriff: 15.07.2020].

Handschrift Z – Münster'sches Fragment (Msc. VII Nr. 51), Münster, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 [letzter Zugriff: 20.07.2020].

S. 1r: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 [letzter Zugriff: 15.07.2020].

S. 1v: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 [letzter Zugriff: 15.07.2020].

Hanschrift M – Codex Buranus (BSB Clm 4660/a), München, Staatsbibl.: <https://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00085130/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00085130&seite=1> [letzter Zugriff: 20.07.2020].

S. 92v: http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00085130/image_188 [letzter Zugriff: 15.07.2020].

Handschrift F – Weimarer-Liederhandschrift (Cod. Quart. 564), Herzogin Anna Amalia Bibl.: https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/!meta-data/867656093/2/LOG_0000/ [letzter Zugriff: 20.07.2020].

S. 101v: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/867656093/216/> [letzter Zugriff: 15.07.2020].

Editionen

Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten. Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth. Hrsg. von Michael Korth. München 1979.

Die Lieder Walthers von der Vogelweide. 1. Bd. Die religiösen und politischen Lieder. 2. Aufl. Hrsg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1960 [ATB Bd. 43].

Gennrich, Friedrich: Troubadours – Trouvères. Minne- und Meistergesang. In: Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln 1960.

Kippenberg, Burkhard: Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der Literar- und Musikhistorischen Forschung mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen. München 1962.

Jammers, Ewald: Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Tübingen 1963 [ATB. Hrsg. von Hugo Kuhn].

Sonic Seducer. Sonderedition Mittelalter-Musik. 15. Jahrgang – 01/08. kom4 Medien e.K. Oberhausen 2008.

Walther von der Vogelweide. Gedichte. 13. Aufl. Studienausgabe. Hrsg. von Hugo Kuhn. Berlin 1965.

Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 14. neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin 1996.

Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013.

Walther von der Vogelweide. Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung. Hrsg. von Peter Wapnewski. Frankfurt am Main 1962. 25. Aufl. 2002.

Walther von der Vogelweide. Gedichte. Teil 1: Der Spruchdichter. Hrsg. von Silvia Ranawake. Tübingen 1997 [ATB].

Walther von der Vogelweide. Sämtliche Lieder. Hrsg. von Friedrich Maurer. München 1972 [UTB].

Walther von der Vogelweide. Werke. Bd. 2: Liedlyrik. Hrsg. von Günther Schweikle. Stuttgart 1998.

Minnesang.com: http://www.minnesang.com/Saenger/walther-texte.html#18_Pal%E4stina-Lied [letzter Zugriff: 03.06.2020].

Quellen

Spielleut.de: <http://www.spielleut.de/texte/palaestina.txt> [letzter Zugriff: 03.06.2020].

Mittelaltermusik.de: <http://www.mittelaltermusik.de/palaestinalied.html> [letzter Zugriff: 03.06.2020].

Digitales Editionsmodell am Bsp. von Wolframs „Parzival“: www.parzival.unibas.ch [letzter Zugriff: 11.12.2014].

Zeitschriften

Der Spiegel Geschichte: Die Menschen im Mittelalter. Herrscher, Ketzer, Minnesänger. Hamburg 1/2015.

Karfunkel. Wald-Michelbach 30/2000.

Karfunkel. Wald-Michelbach 35/2001.

Karfunkel Musica. Wald-Michelbach 1/2005.

Miroque Edition. Lebendige Geschichte. Oberhausen 9/2014.

Miroque Edition. Lebendige Geschichte. Oberhausen 12/2014.

Pax et gaudium Nr. 10. Spielleute und Co. Mechernich-Kommern 2003.

P.M. History Special. Nr. 6. Die Welt des Mittelalters. München 1/2013.

Sonic Seducer. Sonderedition Mittelalter-Musik. Oberhausen 15. Jahrgang, 01/08.

Sonic Seducer Sonderedition. Mittelalter-Musik 2. Oberhausen 01/2009.

Sonic Seducer. Sonderedition Mittelalter-Musik 3. Oberhausen 01/2011.

Zillo Medieval. Magazin für Mittelalter und Musik. Ratekau August/September 2013.

Zillo Medieval. Magazin für Mittelalter und Musik. Ratekau 04/13.

Zillo Medieval. Magazin für Mittelalter und Musik. Ratekau 02/14.

Bands des Analyse Corpus: Tonträger

Adaro: words never spoken. InsideOut Music 1999/2004.

Annwn – Orbis Alia. Curzweyhl 2007.

Bäregässlin – Walther von der Vogelweide. Frau Welt, ich hab von dir getrunken. Pläne 1980 (Schallplatte, hier vorliegend die Ausgabe auf CD von 2002).

Capella Antiqua Bambergensis: Die Fräulein von Franken. Musik und Geschichten aus der Zeit der Minnesänger. C.A.B. Records 1993.

Corvus Corax: Ante Casu Peccati. Falcone Musikverlag 1989.

Des Geyers schwarzer Haufen: Wo man singt... Dolphin Records & Edition Dolphon 2004.

Die Himmlischen Heerscharen: Walther von der Vogelweide. Saget mir ieman: waz ist Minne? Verlag der Spielleute 2007.

Interpretatoren:

Hans Hegner, Fundevogel, Michael Hoffkamp, Frank Wunderlich, Dulamans Vröudenton, Knud Seckel, Musiktheater Dingo, Violetta, Poeta Magica, Jochen Faulhammer, Marcus van Langen

Die Trautmäntzer: Eine Reise durch Zeit und Raum und Traum. Zerberus 2000/2001.

Drachenmond: Kreuzzug. (Album „Von Mönchen und Mägdchen“, doch hier vorliegend die Aufnahme auf dem Album der Zillo Medieval CD 11/2013).

Eisenfunk: Schmerzfrequenz. danse macabre records 2009.

Elster Silberflug: Von damals bis heute. Soul Food Music Distribution. (ca. 1974–2004) (Palästinalied auf: Muget ihr schauen. 1992).

Estampie: Crusaders. In nomine domini. Musik aus der Zeit der Kreuzzüge. Note 1 music 1996.

Freiburger Spielleyt: O Fortuna. Glück und Unglück in Liedern und Texten des Mittelalters. Membran Music Ltd. 2009.

I Ciarlatani: Walther von der Vogelweide. Alrerst lebe ich mir werde (Palästinalied). Auf: Minnesang. Die Grosse Anthologie. MusiContact 2010.

In Extremo: Quid Pro Quo. Universal Music GmbH/Vertigo 2016.

In Extremo: Weckt die Toten. In Extremo Records 1998

Kurtzweyl: Kurzweil mit Kurtzweyl. Verlag der Spielleute 1989.

Manuel Morgenthal – Musica Mediaevalis. Neptun GmbH 2010.

Ougenweide: All dieweil ich mag. Polydor 1974 (LP).

Per Sonat: Walther von der Vogelweide. Lieder von Macht & Liebe. Note 1 music. 2015.

Quellen

Poeta magica: In Taberna ... Mori. Verlag der Spielleute 1996 (hier vorliegend die Ausgabe: Best of poeta magica - Décades. Verlag der Spielleute 2004).

Qntal – Qntal II. Chrom Records 1995.

Saltatio Mortis: Heptessenz. Napalm Records 2003.

Saufwut/Absurd: Werwolfthron. Nebelfee Klangwerke 1995-2001.

Sequentia – Treitler, Leo: With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made. Oxford 2007 (Veröffentlichung mit Buch).

Spectaculatus: Mit Lust. Emmuty Records 2010.

Spilwut: Cantus Corpulatus. Roman Streisand 2009.

Studio der frühen Musik/Early Music Quartet (Leitung: Thomas Binkley) – Minnesänger und Spielleute. TELDEC Telefunken-Decca 1966 [Das Alte Werk] (hier vorliegend die Ausgabe von 1982).

van Langen: Palästinalied. 20 Bands – Ein Lied. Heckenreiter Records 2002.

Interpretatoren:

Musiktheater Dingo, van Langen, Mediaeval Baebes, Engelsstaub, van Langen Project, Galahad, Saltarello, Shadowland, Finisterra, Furunkulus Bladilo, Ensemble Alte Musik, Die Streuner, Poeta Magica, Alavia, Mothwing, Mariana Dzus & Ukrainian Vocalists, D’Arcadia & Mandragora, Faun, Corvus Corax, Tanzwut

van Langen: Zeychen der Zeyt. Heckenreiter Records 2005.

Webseiten rund um die Bands des Analysecorpus

Adaro: [https://de.wikipedia.org/wiki/Adaro_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Adaro_(Band)) [letzter Zugriff: 26.10.2020], „Words never spoken“: <https://www.youtube.com/watch?v=6S0IOY6IsfA> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

Annwn: <https://www.annwn-music.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Bäregässlin: <https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%A4reng%C3%A4sslin> [letzter Zugriff: 26.10.2020] , <https://www.johannesheimrath.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020],

http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Korth [letzter Zugriff: 12.06. 2015].

Capella Antiqua Bambergensis: <https://www.capella-antiqua.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], http://de.wikipedia.org/wiki/Capella_Antiqua_Bambergensis [letzter Zugriff: auf 07.05.2015].

Corvus Corax: <https://www.corvuscorax.de/?id=13> [letzter Zugriff: 26.10.2020], https://de.wikipedia.org/wiki/Corvus_Corax [letzter Zugriff: 28.10.2015], <https://www.youtube.com/watch?v=s5lSY2rc8Xc> [letzter Zugriff: 12.02.2016].

Des Geyers schwarzer Haufen: <http://www.des-geyers-schwarzer-haufen.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

https://de.wikipedia.org/wiki/Des_Geyers_schwarzer_Haufen_%28Band%29 [letzter Zugriff: 17.11.2015].

Die Himmlischen Heerscharen: <http://www.minnesang.com/Walther-CD.html#himmlich> [letzter Zugriff: 26.10.2020] – Interpretatoren:

Hans Hegner: <http://www.hanshegner.de/index.php?hp=1> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Fundevogel (ohne Webpräsenz)

Michael Hoffkamp: <https://www.barde-michael.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Frank Wunderlich (ohne Webpräsenz)

Dulamans Vröudenton (ohne Webpräsenz)

Knud Seckel: <https://www.minne-saenger.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Musiktheater Dingo: <http://www.musiktheater-dingo.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Violetta: <https://ensemble-violetta.jimdofree.com/ensemble-violetta/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Poeta Magica: <https://www.poetamagica.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Jochen Faulhammer: <https://www.jochen-faulhammer.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Marcus van Langen: <https://van-langen.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Die Traumtänzer: <http://www.die-traumtaenzer.net/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Drachenmond: <http://drachenmond-musik.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Eisenfunk: <https://de-de.facebook.com/eisenfunk.official> [letzter Zugriff: 26.10.2020], <https://de.wikipedia.org/wiki/Eisenfunk> [letzter Zugriff: 17.11.2016], <https://www.youtube.com/watch?v=BxeWCclUGcQ> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

Quellen

Elster Silberflug: <http://www.elster-silberflug.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020]
https://de.wikipedia.org/wiki/Elster_Silberflug [letzter Zugriff: 17.11.2015].
<https://www.youtube.com/watch?v=XN68CleBtoY> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

Estampie: <http://estampie.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], http://de.wikipedia.org/wiki/Estampie_%28Band%29 [letzter Zugriff: 05.05.2015].

Freiburger Spielleyt: <https://www.freiburger-spielleyt.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

I Ciarlatani: <http://www.iciarlatani.de/start.html> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

In Extremo: <https://www.inextremo.de/de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], https://de.wikipedia.org/wiki/In_Extremo [letzter Zugriff: 26.11.2015],
<https://www.youtube.com/watch?v=VUtsV8TWKro> [letzter Zugriff: 12.02.2016],
<http://www.parocktikum.de/wiki/index.php/Noah> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

Kurtzweyl: <https://www.kurtzweyl.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020],
<http://www.kzk.de/index.html> [letzter Zugriff: 23.11.2015].

Manuel Morgenthal: <https://web.neptun24.com/index.php/de/manuel-morgenthal> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Ougenweide: <https://de.wikipedia.org/wiki/Ougenweide> [letzter Zugriff: 26.10.2020],
<http://www.ougenweide.eu/> [letzter Zugriff: 27.11.2015].

Per Sonat: <https://per-sonat.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Poeta magica: <https://www.poetamagica.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], „Älskog“:
<https://www.youtube.com/watch?v=NXLlkVnwahc> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

Qntal: <http://qntal.de/?lang=de> [letzter Zugriff: 26.10.2020], <http://de.wikipedia.org/wiki/Qntal> [letzter Zugriff: 05.05.2015], <https://www.youtube.com/watch?v=DYvB-iYlWuE> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

Saltatio Mortis: <https://fuerimmerfrei.saltatio-mortis.com/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], https://www.youtube.com/watch?v=7J6_YCLj5zg [letzter Zugriff: 12.02.2016].

Saufwut/Absurd: [https://de.wikipedia.org/wiki/Absurd_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Absurd_(Band)) [letzter Zugriff: 26.10.2020], <https://de-de.facebook.com/Saufwut/> [letzter Zugriff: 26.10.2020],
<https://vk.com/hordeabsurd> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Sequentia: <http://www.sequentia.org/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], <http://www.medieval.org/emfaq/cds/utp78520.htm> [letzter Zugriff: 06.07.2015].

- Spectaculatus: <http://www.spectaculatus.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], „Falken-
 lied“: https://www.youtube.com/watch?v=4wkrb_i7jE0 [letzter Zugriff: 15.02.2016].
- Spilwut: <http://spilwut.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], [http://www.mittelalter-
 abc.de/akteure-kuenstler/musikgruppen-spielleute/spilwut/](http://www.mittelalter-abc.de/akteure-kuenstler/musikgruppen-spielleute/spilwut/) [letzter Zugriff:
 25.11.2015].
- Studio der frühen Musik/Early Music Quartet: [https://en.wikipedia.org/wiki/Stu-
 dio_der_fr%C3%BChen_Musik](https://en.wikipedia.org/wiki/Studio_der_fr%C3%BChen_Musik) [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- van Langen: Palästinalied. 20 Bands – Ein Lied. - Interpretatoren:
- Musiktheater Dingo: <http://www.musiktheater-dingo.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- van Langen: <https://van-langen.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Mediaeval Baebes: <https://www.mediaevalbaebes.com/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Engelsstaub: <https://www.engelsstaub.de/index.html> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- van Langen Project
- Galahad: https://www.galahad.de/gala_wp/ [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Saltarello: <http://www.saltarello.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Shadowland: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shadowland_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shadowland_(band)) [letzter Zugriff:
 26.10.2020].
- Finisterra: <https://www.spirit-of-metal.com/de/band/Finisterra> [letzter Zugriff:
 26.10.2020].
- Furunkulus Bladilo: <http://www.furunkulus.eu/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Ensemble für Alte Musik: <http://www.e-f-f-m-a.de/> [letzter Zugriff: auf 07.05.2015],
[http://de.wikipedia.org/wiki/Ensemble_f%C3%BCr_fr%C3%BChe_Musik_Augs-
 burg](http://de.wikipedia.org/wiki/Ensemble_f%C3%BCr_fr%C3%BChe_Musik_Augsburg) [letzter Zugriff: auf 07.05.2015].
- Die Streuner: <https://www.streuner.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Poeta Magica: <https://www.poetamagica.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Alavia: <http://www.alavia.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Mothwing: <http://mothwing.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].
- Mariana Dzus & Ukrainian Vocalists: (keine Webpräsenz).
- D’Arcadia & Mandragora: <http://www.mandrago.de/cds.htm> [letzter Zugriff:
 26.10.2020].

Quellen

Faun: http://faune.de/de/faun/pages/start_de.html [letzter Zugriff: 26.10.2020],
https://www.youtube.com/watch?v=nLgM1QJ3S_I [letzter Zugriff: 12.02.2016].

Corvus Corax: <https://www.corvuscorax.de/?id=13> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Tanzwut: <http://www.tanzwut.com/> [letzter Zugriff: 26.10.2020], https://de.wikipedia.org/wiki/Tanzwut_%28Band%29 [letzter Zugriff: 26.11.2015].

van Langen: <https://van-langen.de/> [letzter Zugriff: 26.10.2020].

Webseiten weiterer Bands

Cultus Ferox: https://de.wikipedia.org/wiki/Cultus_Ferox [letzter Zugriff: 25.11.2015], <http://www.cultusferox.com/> [letzter Zugriff: 25.11.2015].

Danheim: <https://danheimmusic.com/> [letzter Zugriff: Januar 2021].

Einherjer: [https://de.wikipedia.org/wiki/Einherjer_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Einherjer_(Band)), <http://2015.einherjer.com/> [letzter Zugriff: 13.09.2016], <http://einherjer.com/?album=varden-brenne> [letzter Zugriff: Januar 2021].

Eva Vargas: https://de.wikipedia.org/wiki/Eva_Vargas [letzter zugriff: 20.09.2016].

Fairport Convention: https://en.wikipedia.org/wiki/Fairport_Convention [letzter Zugriff: 26.11.2015], <http://www.fairportconvention.com/> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

Feeling B: https://de.wikipedia.org/wiki/Feeling_B [letzter Zugriff: 26.11.2015].

Feuerschwanz: <https://www.youtube.com/watch?v=5KICsPUt8gk> [letzter Zugriff: 12.02.2016].

Fiddlers Green: <https://www.fiddlers.de/de/home.html> [letzter Zugriff: Januar 2021.].

Frank Zappa: https://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa [letzter Zugriff: 19.11.2015].

Franz Josef Degenhardt: <http://www.franz-josef-degenhardt.de/fjd.php?resh=1680&resv=1050&index=j> [letzter Zugriff: 20.09.2016],
https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Josef_Degenhardt [letzter Zugriff: 20.09.2016].

Grimner: <http://grimnerband.com/> [letzter Zugriff: 13.09.2016].

Heimataerde: https://www.youtube.com/watch?v=s_wPtoPu4G8 [letzter Zugriff: 12.02.2016].

Joana: <http://www.joana.de/> [letzter Zugriff: 20.09.2016], <https://de.wikipedia.org/wiki/Joana> [letzter Zugriff: 20.09.2016].

Liederjan: <https://de.wikipedia.org/wiki/Liederjan> [letzter Zugriff: 12.11.2015].

Manowar: <http://manowar.com/> [letzter Zugriff: 13.09.2016], <https://de.wikipedia.org/wiki/Manowar> [letzter Zugriff: 13.09.2016], <https://manowar.com/music/the-final-battle-i/> [letzter Zugriff: Januar 2021].

Pearls before Swine: https://de.wikipedia.org/wiki/Pearls_Before_Swine_%28Band%29 [letzter Zugriff: 19.11.2015].

Pentangle: https://en.wikipedia.org/wiki/Pentangle_%28band%29 [letzter Zugriff: 26.11.2015], <http://www.pentangle.info/JMPentangle/HOME.html> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

Rahsaan Roland Kirk: https://en.wikipedia.org/wiki/Rahsaan_Roland_Kirk [letzter Zugriff: 13.01.2016].

Rammstein: <http://www.rammstein.de/de> [letzter Zugriff: 26.11.2015], <https://de.wikipedia.org/wiki/Rammstein> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

Steeleye Span: https://en.wikipedia.org/wiki/Steeleye_Span [letzter Zugriff: 26.11.2015], <http://steeleyespan.org.uk/> [letzter Zugriff: 26.11.2015].

Subway to Sally: <http://www.subwaytosally.com/> [letzter Zugriff: 07.09.2016], https://de.wikipedia.org/wiki/Subway_to_Sally [letzter Zugriff: 07.09.2016].

The Incredible String Band: https://de.wikipedia.org/wiki/The_Incredible_String_Band [letzter Zugriff: 19.11.2015].

Tuivelsminne: <https://www.youtube.com/watch?v=133-uYZnXsE> [letzter Zugriff: 15.02.2016].

Wolfenmond: <https://www.youtube.com/watch?v=T2UkETmMdjM> [letzter Zugriff: 15.02.2016], <http://www.wolfenmond.de/> [letzter Zugriff: 13.09.2016], <https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfenmond> [letzter Zugriff: 13.09.2016].

Zupfgeigenhansel: <https://de.wikipedia.org/wiki/Zupfgeigenhansel> [letzter Zugriff: 12.11.2015].

Wikipedia/Webseiten

Amory Marek: <http://www.armorymarek.com/de> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Battle of the nations: <http://botn.info/en/> [letzter Zugriff: 10.02.2016].

Congruo (Mittelalter-Community): <http://www.congruo.de/> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Quellen

Dunkle-Burg Forum: <http://www.dunkle-burg.de/> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Kaltenberger Ritterturnier: https://de.wikipedia.org/wiki/Kaltenberger_Ritterturnier [letzter Zugriff: 23.11.2015], <http://www.ritterturnier.de/> [letzter Zugriff: 30.10.2020].

Klopffechter: <http://www.klopffechter.de/> [letzter Zugriff: 30.10.2020].

Kramer, Zunft und Kurtzweyl: <http://www.kzk.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

Matuls: <http://www.matuls.pl/index.php?IDP=0&Lng=de> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Melbar Forum: <http://www.melbar.de/Forum/thema.php?such=Mittelalter> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Minnesang.com: <http://www.minnesang.com/> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Mittelalter ABC: <http://www.mittelalter-abc.de/startseite/> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

Mittelalter-Forum: <http://www.mittelalter-server.de/Mittelalter-Forum> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Mittelalterkram.de: <http://www.mittelalterkram.de/?gclid=CJuC6Ma728oCFY-MIwwoda-wLXQ> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Mittelaltermusik.de: <http://www.mittelaltermusik.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

„Mittelalter-Rock-Band“: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Mittelalterrock-Band> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

„Mittelalterszene“: <https://de.wikipedia.org/wiki/Mittelalterszene> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

Ordensburg Liebstedt: <http://www.ordensburg-liebstedt.de/> [letzter Zugriff: 09.02.2016].

Populärmusikforschung: <http://www.populärmusikforschung.de/> [letzter Zugriff: 09.12.2015].

Ritterladen: <http://www.ritterladen.de/> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

Spielleut.de: <http://www.spielleut.de/inst.htm> [letzter Zugriff: 08.02.2016].

„Steampunk“: <https://de.wikipedia.org/wiki/Steampunk> [letzter Zugriff: 05.07.2016].

Swordfish Turnier: <http://swordfish.ghfs.se/> [letzter zugriff: 10.02.2016].

Tempus Vivit Forum: <https://www.tempus-vivit.net/taverne/thema/Musik-Top-10> [letzter Zugriff: 15.06.2020].

Waldeck Festival: <https://de.wikipedia.org/wiki/Burg-Waldeck-Festivals> [letzter Zugriff: 12.11.2015].

Literatur

- Ackermann, Andreas: Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In: Handbuch der Kulturwissenschaften Bd. 3. Hrsg. von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen. Stuttgart 2004. S. 139–154.
- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M. 2004.
- Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur. Hrsg. von Christian Rohr. Wien 2011.
- Althuber, Franz: Beruf Mittelaltermusiker. S. 303–313.
- Lehner, Elisabeth: Ein Fest dem Mittelalter. Was Menschen an Mittelalterfesten fasziniert. S. 291–302.
- Rohr, Christian: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Wie das Mittelalter in einem Nebel von Klischees versinkt. S. 343–350.
- Altgermanistische Editionswissenschaft. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt am Main 1995 [Dokumentation germanistischer Forschung. Bd. 1].
- Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption. Hrsg. von Giseler Schubert. Mainz 1995.
- Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft. Hrsg. von Peter Reidemeister. Basel 2003 [Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 27].
- Artes im Medienwechsel. Hrsg. von Ursula Schaefer. Berlin 1998 [Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Bd. 3, Heft 1 (1998)].
- Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München 2007.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 4. Aufl. München 2009.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Hrsg. von Günter Oesterle. Göttingen 2005 [Formen der Erinnerung. Bd. 26].
- „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996.

- Strohschneider, Peter: „nu sehent, wie der singet“. Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. S. 7–30.
- Tervooren, Helmut: Die „Aufführung“ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik. S. 48–66.
- Baberowski, Jörg: Der Sinn der Geschichte: Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault. München 2005.
- Bauschke, Ricarda: Minnesang III. Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. In: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*. Bd. III: Lyrische Werke. Hrsg. von Volker Mertens und Anton Toubert. Berlin 2012. S. 183–230.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2002.
- Barthes, Roland: The Death of the Author. In: *The Routledge critical and cultural theory reader*. London 2008. S. 121–125.
- Bein, Thomas: „Mit fremden Pegasusen pflügen“. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie. Berlin 1998.
- Bein, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart 1997.
- Benjamin, Walther: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Stuttgart 2011.
- Bhabha, Homi K. : Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.
- Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne. Bd. 1 und 2. Hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki und Leszek Zygmier. Göttingen 2004.
- Bogk, Claudia: *Musica Mensurabilis*. Rhythmische Kodierung in der Musiknotation des Mittelalters. Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin 2012. Siehe auch: <http://abgedichtet.org/?p=1289> [letzter Zugriff: 03.01. 2021].
- Borst, Julia: „Inventer l Haïtien comme prochain“. Der Andere en Relation zwischen Differenz und Nähe. In: *Kreolisierung revisited*. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept. Hrsg. von Gesine Müller und Natascha Ueckmann. Bielefeld 2013. S. 201–219.
- Braumüller, Robert: Die Spuren der Romantik im „Neuen Mittelalter“. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. Nr. 67. Wien 2012. S. 39–45.
- Brenner, Peter: Kultur als Wissenschaft. Aufsätze zur Theorie der modernen Geisteswissenschaft – vor Bologna, nach Bologna. Münster 2003.
- Brunner, Horst; Hahn, Gerhard; Müller, Ulrich; Spechtler, Franz Viktor: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. München 1996.
- Brouillette, Sarah: *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. Basingstoke 2007.

- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 2002.
- Büttner, Jan Ulrich: Autorinnen – Heldinnen – Leserinnen. Frauen und das Mittelalter im populären Roman. In: Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance. Hrsg. von Sonja Kerth. S. 165–182.
- Bützler, Carl: Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide. Jena 1940.
- Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten. Übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, Übersetzung von René Clemencic und Michael Korth. Hrsg. von Michael Korth. München 1979.
- Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung. 2. Aufl. Hrsg. von Mittler, Elmar und Wilfried Werner. Heidelberg 1988.
- Lothar Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik. S. 224–274
- Corneau, Christopher: Zur textkritischen Revision von Lachmanns Ausgabe der Lieder Walthers von der Vogelweide. In: Textkritik und Interpretation. Hrsg. von Heimo Reinitzer. Bern 1987. S. 53–68.
- Cramer, Thomas: Mouvance. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hrsg. von Werner Besch, Norbert Oellers, u.a. Bd. 116/Sonderheft. Berlin 1997. S. 150–181.
- Cultural studies. An Anthology. Hrsg. von Michael Ryan, Hanna Musiol. Malden MA. 2008.
- Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis. Hrsg. von Thomas Martin Buck und Nicola Brauch. Münster 2011.
- Buck, Thomas, Martin: Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. S. 21–55.
- Buck, Thomas Martin: Zwischen Primär- und Sekundärmittelalter. Annäherungen an eine ebenso nahe wie ferne Epoche. S. 57–72.
- Hassemer, Simon Maria: Das mittelalter der Populärkultur. S. 129–140.
- Kommer, Sven: Mittelalter-Märkte zwischen Kommerz und Historie. S. 183–200.
- Hochbruck, Wolfgang: Chronosyndrom Light: „Mittelalter“ als Projektions- und Rückzugsraum. S. 217–235
- Degen, Ursula: Mittelalter in den Liebesliedern heutiger Liedermacher. Ein Überblick. In: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Sym-

- posions „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.“ Hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller. Göppingen 1982. S. 317–329.
- Der achthunderjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfgang von Erla – Zeiselmayer. Hrsg. von Helmut Birkhan. Wien 2005.
- Der âventiuren dô. Klang und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Ingrid Bennewitz, William Layher. Wiesbaden 2013.
- Haferland, Harald: Vokale Kultur, Hörgedächtnis und Textgrammatik. Zur Pronominalisierung in mittelhochdeutschen Texten. S. 45–62.
- Layher, William: Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick. S. 9–30.
- Der fremdgewordene Text. Hrsg. von Silvia Bovenschen, Winfried Frey u.a. Berlin 1997.
- Fuchs, Stephan: Das Andere und das Fremde. Bemerkungen zum Interesse an mittelalterlicher Literatur. S. 365–384.
- Ganz, Peter: Jacob Burckhardt und die Kulturgeschichte. S. 334–347.
- Röcke, Werner: Erdrandbewohner und Wunderzeichen. Deutungsmuster von Alterität in der Literatur des Mittelalters. S. 265–284.
- Wyss, Ulrich: „Ich tuon sam der swan, der singet, swenne er stirbet“. Über die Lesbarkeit des Minnesangs. S. 24–41.
- Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zur Motivik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt am Main 2007 [Walther-Studien Bd 5].
- Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien. Hrsg. von Hugo Moser, Joseph Müller-Blattau. Stuttgart 1968.
- Deutsche Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. Hrsg. von Martin J. Schubert. Tübingen 2005.
- Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter. Hrsg. von Gerd Althoff. Darmstadt 1992.
- Althoff, Gerd: Sinnstiftung und Instrumentalisierung: Zugriffe auf das Mittelalter. Eine Einleitung. S. 1–6, 165–168.
- Oexle, Otto Gerhard: Das entzweite Mittelalter. S. 7–28, 168–177.
- Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters. Hrsg. von Ronald J. Taylor. Stuttgart 1964.
- Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz. Hrsg. von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun. Wiesbaden 2004.

- Diehr, Achim: Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung. Berlin 2004.
- Die Musik des Mittelalters. Hrsg. von: Hartmut Möller, Rudolf Stephan. Laaber 1996. [Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 2.] S. 294–317.
- Döhl, Reinhard: Mittelalterrezeption im Rundfunk. Exkurs über reproduktive und produktive Rezeption. In: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposiums. „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“. Hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller. Göppingen 1982. S. 261–280.
- Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene. 4. Aufl. München 1995.
- Einführung in die systematische Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. 3. Aufl. Laaber 1988.
- Elste, Martin: Die Popularisierung mittelalterlicher Musik durch Schallplatten. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986. S. 547–554.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart 2011.
- Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin 2004. S. 3–24.
- Fast, Susan: Days of Future Passed: rock, pop, and the yearning for the Middle Ages. In: Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposiums zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg. Hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Dorothea Redepenning. Kiel 2000. S. 35–56.
- Febel, Gisela: Victor Hugos Konstruktion des Mittelalters und die Nachwirkungen. In: Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance. Hrsg. von Sonja Kerth. Wiesbaden 2012 (Imagines Medii Aevi Bd. 30). S. 89–101.
- Feil, Arnold: Metzler Musikchronik. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1993.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld 2012 [Edition Kulturwissenschaft Bd. 10].
- Fleischer, Michael: Stereotype und Normative aus der Perspektive der Systemtheorie. In: Mechanismen kultureller Entwicklung. Skizzen zur Evolution von Sprache und Kultur. Hrsg. von Walter A. Koch. Bochum 1996. S. 23–58.

- Flotzinger, Rudolf: Von Leonin zu Perotin: der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210. Bern 2007.
- Fohrmann, Jürgen: Diskurstheorie(n). In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von H. Fricke, K. Grubmüller und J.-D. Müller. Bd. 1. Berlin/New York 1997. S. 372–374.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 22. Aufl. Frankfurt am Main 2012.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Erw. Ausg. 12. Aufl. Frankfurt am Main 2012.
- Friese, Heidrun: Cultural studies – Forschungsfelder und Begriffe. In: Handbuch der Kulturwissenschaften Paradigmen und Disziplinen. Bd. 2. Hrsg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub. Stuttgart 2004. S. 467–485.
- Fuchs, Stephan: Das Andere und das Fremde. Bemerkungen zum Interesse an mittelalterlicher Literatur. In: Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Silvia Bovenschen, Winfried Frey, Stephan Fuchs, Walter Raitz und Dieter Seitz. Berlin 1997. S. 365–384.
- Fuhrmann, Horst: Einladung ins Mittelalter. 4. Aufl. München 2009.
- Fuhrmann, Horst: Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit. 3. Aufl. München 2010.
- Funke, Mandy: Rezeptionstheorie. Rezeptionsästhetik. Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses. Bielefeld 2004.
- Ganim, John M.: Medievalism and Orientalism. Introduction. New York 2008. S. 1–15.
- Gardt, Andreas: Diskursanalyse. Aktueller theoretischer Ort und methodische Möglichkeiten. In: Diskurslinguistik nach Foucault. Hrsg. von Ingo H. Warnke. Berlin 2011.
- Gehler, Ralf: Deutsche Folkmusik: Gedanken und Ideen zur Entwicklung. In: Musikforum. Mainz 1988. Ausgabe 14 (2016), 1. S. 52–57. Siehe auch: https://www.musikrat.de/fileadmin/files/DMR_Musikrat/Publikationen/Musikforum/Musikforum_Archiv/Musikforum_2016_01.pdf [letzter Zugriff: 05.09.2020].
- Gennrich, Friedrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes. Halle a.d. Saale 1932.
- Goetz, Hans-Werner: Einführung: Gegenwart des Mittelalters und Aktualität der Mittelalterforschung. In: Die Aktualität des Mittelalters. Hrsg. von Hans-Werner Goetz. Bochum 2000. S. 7–23.

- Groebe, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen. München 2008.
- Grosch, Nils: Lied, Medienwechsel und populäre Kultur im 16. Jh. Münster 2013 [Populäre Kultur und Musik 6].
- Grundbegriffe der Medientheorie. Hrsg. von Alexander Roesler und Bernd Stiegler. Paderborn 2005.
- Grundwissen Medien. 5. Aufl. Hrsg. von Werner Faulstich. Stuttgart 2004.
- Gülke, Peter: Mönche – Bürger – Minnesänger. Die Musik in der Welt des Mittelalters. 3. bearb. Aufl. Laaber 1998.
- Gutknecht, Dieter: Aufführungspraxis. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Ausg. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 1. Kassel 1994. S. 954–986.
- Haas, Max: Mittelalter. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Ausg. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 6. Kassel 1997. S. 325–354.
- Haas, Max: Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung. Bern 2005.
- Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Bd. 1. Hrsg. von Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch. Stuttgart 2004.
- Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Hrsg. von Peter Wicke u.a. Mainz 2007.
- Hall, Stuart; Paddy Whannel: The popular arts. London 1969.
- Hartmann, Frank: Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften. Wien 2003.
- Haubrichs, Wolfgang: Grund und Hintergrund in der Kreuzzugsdichtung. Argumentationsstruktur und politische Intention in Walthers „Elegie“ und „Palästinalied“. In: Philologie und Geschichtswissenschaft. Demonstrationen literarischer Texte des Mittelalters. Hrsg. von Heinz Rupp. Heidelberg 1977. S. 12–62.
- Hildebrandt, Jan: World Wide Walther. Walther von der Vogelweide auf privaten und kommerziellen Internetseiten. In: Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zur Motivatik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt am Main 2007. S. 109–129.
- Hindrichs, Gunnar: Materialität und Immaterialität der Musik. In: Imaginäre Medialität/Immaterielle Medien. Hrsg. von Getrud Koch u.a. München 2012. S. 57–72.
- Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen. Hrsg. von Franz X. Eder. Wiesbaden 2006.

- Graf, Rüdiger: Diskursanalyse und radikale Interpretation. Davidsonianische Überlegungen zu Grenzen und Transformationen historischer Diskurse. S. 71–89.
- Frings, Andreas, Johannes Marx: Wenn Diskurse baden gehen. Eine handlungstheoretische Fundierung der Diskursanalyse. S. 91–114.
- Keller, Reiner: Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung. S. 51–70.
- History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Hrsg. von Barbara Korte und S. Paletschek. Bielefeld 2009 [Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen. Bd. 1].
- Hitzler, Ronald; Arne Niederbacher: Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute. 3. Aufl. Wiesbaden 2010 [Erlebnisswelten Bd. 3].
- Hoffmann, Erwin: Mittelalterfeste in der Gegenwart – Die Vermarktung des Mittelalters im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Inszenierung. Stuttgart 2005.
- Holznagel, Franz-Josef: Formen der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert. In: Neophilologus. Bd. 90. Dordrecht u.a. 2006. S. 355–382.
- Holznagel, Franz-Josef: Geschichte der deutschen Lyrik. Bd. 1: Mittelalter. Stuttgart 2013.
- Holznagel, Franz-Josef: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen/Basel 1995.
- Horkheimer, Max; Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 22. Aufl. Frankfurt a.M. 2016.
- Inkulturation zwischen Tradition und Modernität. Kontexte – Begriffe – Modelle. Hrsg. von Fritz Frei. Freiburg/Schweiz 2000.
- Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter. Hrsg. von Michael Bogolte u.a. Berlin 2011 [Europa im Mittelalter Bd. 18].
- Gerogiogakis, Stamatios; Roland Scheel; Dittmar Schorkowitz: Kulturtransfer vergleichend betrachtet. S. 385–466.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1994.
- Jacke, Christoph: Keine Musik ohne Medien, keine Medien ohne Musik? Pop(-Kulturwissenschaft) aus medienwissenschaftlicher Perspektive. In: PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld 2008. S. 135–152.

- Jaedtke, Wolfgang: Popmusik als Epochenstil. Versuch einer musikhistorischen und musiktheoretischen Aufarbeitung. In: Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Karben 2000. [Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26.] S. 201–216.
- Jähnichen, Gisa: Hören, was kommt... sehen, was geht... Populäre Musik im Methodendiskurs. In: Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Hrsg. von Marcus S. Kleiner und Michael Rappe. Berlin 2012. S. 167–193.
- Jammers, Ewald: Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters. In: Palaeographie der Musik. Hrsg. von Wulf Arlt. Bd. 1. Die einstimmige Musik des Mittelalters. Köln 1979.
- Jauß, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: gesammelte Aufsätze 1956-1976. München 1977.
- Jostes, Franz: Bruchstück einer Münsterschen Minnesängerhandschrift mit Noten. In: ZfdA 53 (1912). Stuttgart/Berlin/Wiesbaden 1876–2001. S. 348–357.
- Kandler, Johannes: „Gedoene ân wort daz ist ein tôter galm“. Studien zur Wechselwirkung von Wort und Ton in einstimmigen Gesängen des hohen und späten Mittelalters. Wiesbaden 2005 [Elementa Musicae Bd. 5].
- Kanon und Zensur. Hrsg. von Aleida und Jan Assmann. München 1987.
- Karg, Ina: „Europa eine Seele geben ...“ Kulturelles Erbe und seine Bedeutung. In: Europäisches Erbe des Mittelalters. Kulturelle Integration und Sinnvermittlung einst und jetzt. Hrsg. von Ina Karg. Göttingen 2011. S. 7–12.
- Karpenstein-Eßbach, Christa: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. Paderborn 2004.
- Kasten, Ingrid: Minnesang. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin o.J. S. 604–608.
- Keller, Rudi: Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache. 2. Aufl. Tübingen 1994.
- Keppler-Tasaki, Stefan; Herweg, Mathias: Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorieansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung. In: Rezeptionskulturen: 500 Jahre literarische Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur. Hrsg. von Stefan Keppler-Tasaki und Mathias Herweg. Berlin 2012. S. 1–12.
- Kippenberg, Burkhard: Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der Literar- und Musikhistorischen Forschung mit einer Übersicht über die musikalischen Quellen. München 1962.

- Kisters, Andreas: Neues aus dem Land der Troubadoure. Okzitanische Musikkultur heute. In: Heimatlose Klänge? Hrsg. von Thomas Phleps. Karben 2002. S. 187–202 [Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30].
- Klein, Thomas: Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland. In: Zeitschrift für deutsche Philologie (106. Bd.). Hrsg. von Werner Besch u.a. Berlin 1987. S. 72–112.
- Koch, Peter; Wulf Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 36 (1986). Berlin 1949. S. 15–43.
- Konersmann, Ralf: Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults l'ordre du discours. In: Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Erw. Ausg. Frankfurt am Main 1991. S. 51–91.
- Köhn, Rolf: Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption? In: Mittelalter-Rezeption Bd. 4: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Hrsg. von Irene Burg, Jürgen Kühnel u.a. Göppingen 1991. S. 407–431.
- Kornrumpf, Gisela: Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtradition, Texte. Untersuchungen. Tübingen 2008.
- Kragl, Florian: Musik. In: Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Bd. III. Lyrische Werke. Hrsg. von Volker Mertens und Anton Toubert. Berlin 2012.
- Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Hrsg. von Sybille Krämer. Frankfurt a.M. 1998. S. 73–94.
- Kreutziger-Herr, Annette: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit. Köln 2003.
- Krohn, Rüdiger: Aufbrüche in die Vergangenheit zur Gewinnung der Zukunft. Wellen und Wandlungen der Mittelalter-Rezeption. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes. Bd. 45. O.O. 1998. S. 134–159.
- Krohn, Rüdiger: Ritterspiele zwischen Tradition und Kommerz. Beobachtungen zur populären Mittelalter-Pflege der Gegenwart. In: Mittelalter-Rezeption III: gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“. Hrsg. von Jürgen Kühnel u.a. Göppingen 1988. S. 721–738.
- Krug-Richter, Barbara: Abenteuer Mittelalter? Zur populären Mittelalter-Rezeption in der Gegenwart. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. Wien 2009. S. 53–75.
- Kuchenbuch, Ludolf: Mediävalismus und Okzidentalistik. Die erinnerungskulturellen Funktionen des Mittelalters und das Epochenprofil des christlich-feudalen Okzidents. In: Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Hrsg. von Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch. Stuttgart 2004. S. 490–505.

- Kugler, Hartmut: Romanisch-Germanischer Literaturtransfer. In: *Hybride Kulturen im mittelalterlichen Europa. Vorträge und Workshops einer internationalen Frühlingsschule*. Hrsg. von Michael Bogolte und Bernd Schneidmüller. Berlin 2010. S. 195–214 [Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik. Bd. 16. „Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter“].
- Kugler, Hartmut: Zum kulturwissenschaftlichen Konzept „Kulturtransfer“ im europäischen Mittelalter. In: *Musik und kulturelle Identität*. Bd. 2. Hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther. Kassel 2012. S. 456–465.
- Lachmann, Karl. *Gedichte Walthers von der Vogelweide*. Berlin 1827.
- Landwehr, Achim: *Historische Diskursanalyse*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2009.
- Leech-Wilkinson, Daniel: *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge 2002.
- Le Goff, Jaques: *Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main 1992.
- Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*. München 2003.
- Lowenthal, David: *The past is a foreign country*. Cambridge 2003.
- Luff, Robert: Überlieferung – Gattung – Rezeption. Versuch einer Neubewertung von Varianz- und Interferenztexten Walthers von der Vogelweide. In: *Walther von der Vogelweide. Beiträge zur Produktion, Edition und Rezeption*. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt/M 2002. [Walther-Studien Bd. I.] S. 166–190.
- Lug, Robert: Das „vormodale“ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés. In: *Archiv für Musikwissenschaft* Nr. 52. Stuttgart 1995. S. 19–65.
- Lug, Robert. Drei Quadratnotationen in der Jenaer Liederhandschrift (Resümee). In: *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte*. Hrsg. von Karl Heller, Hartmut Möller und Andreas Waczkat. [Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Bd. 21.] Hildesheim 2000. S. 149–155.
- Lug, Robert: Minne, Medien, Mündlichkeit. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Materiale Bedingungen der Sprachwissenschaft*. Heft. 90/91. Hrsg. von Brigitte Schlieben-Lange. Stuttgart/Weimar 1993. S. 71–87.
- Lug, Robert: Minnesang: Zwischen Markt und Museum. In: *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*. Hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller. Hofheim/Ts. 2001. S. 117–189.
- Lug, Robert: „Mit Freude beginne ich mein Lied“: Zum Aufführungsgestus des Minnesangs. [Musicologia Austriaca 22]. Hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl. Wien 2003. S. 31–47.

- Lug, Robert: Pop-Musik aus der Milleniums-Perspektive: Von den Troubadours zum Computerdesign. In: Pop und Mythos: Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik. Schliengen 2001. S. 151–174.
- Lug, Robert: Semi-mensurale Informationen zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts. Stuttgart 2019.
- Lug, Robert: Singen auf dem Pferderücken. Indizien zur Rhythmik des Troubadours. In: Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Querverbindungen. Hrsg. von Gabriele Berkenbusch, Brigitte Schieben-Lange. Tübingen 1994. S. 229–260.
- Lug, Robert: Zwischen objektiver Historizität, oraler Authentizität und postmoderner Komposition. Zwölf Bemerkungen zur Seinsweise des mittelalterlichen Liedes im 20. Jahrhundert. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 31. Hrsg. von Akadémiai Kiadó. Budapest 1989. S. 45–55. Siehe auch: http://www.jstor.org/stable/902328?seq=1#page_scan_tab_contents [letzter Zugriff: 29.04.2020].
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 5. Aufl. Wiesbaden 2017.
- McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis: das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf 1968.
- McMahon, James V. : The Music of Early Minnesang, Columbia 1990.
- Maset, Michael: Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung. Frankfurt a.M. 2002.
- Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Bd. 1. Hrsg. von Rüdiger Krohn. Göttingen 1986 [Forum].
- Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung. Hrsg. von Hans-Werner Goetz und Jörg Jarnut. Paderborn 2003.
- Ernst, Wolfgang: ‚Medien‘ im Mittelalter? – Kulturtechnische Retrospektive. S. 347–357.
- Goetz, Hans-Werner: Die Aktualität des Mittelalters und die „Modernität“ der Mediävistik. S. 11–18.
- Huck, Oliver: Musikwissenschaft und Musikgeschichte – Präsenz und Geschichtlichkeit der Musik des Mittelalters. S. 213–223.
- Johanek, Peter: Mittelalterforschung in Deutschland um 2000. S. 22–33.
- Oexle, Otto G.: Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne. S. 227–252.
- Schubert, Ernst: Das Interesse an Vaganten und Spielleuten. S. 409–426.
- Wenzel, Horst: Zum Stand der germanistischen Mediävistik im Spannungsfeld zwischen Textphilologie und Kulturwissenschaft. S. 150–160.

- Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin 2004.
- Meier, Frank: Gefürchtet und bestaunt. Vom Umgang mit dem Fremden im Mittelalter. Ostfildern 2007.
- Mertens, Volker: Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide. In: *Sô wold ich in fröiden singen: Festgabe für H. Touber zum 65. Geburtstag*. Amsterdam u.a. 1995. S. 379–397.
- Mertens, Volker: Das Mittelalter im Hörfunk. Selbstreflexion eines freien Mitarbeiters. In: *Mittelalter-Rezeption IV. Gesammelte Vorträge des 4. Salzburger Symposions*. Göttingen 1991. S. 155–167.
- Mertens, Volker: Möglichkeiten und Grenzen einer aufführungsbezogenen Interpretation des Minnesangs: Konstantin Wecker singt Walthers Lindenlied? In: *Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture*. Hrsg. von Max Matter, Nils Grosch. Münster 2009. S. 63–88 [Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs. Bd. 54].
- Mertens, Volker: Mönche, Engel, Folkloristen – Zur Situation der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik heute. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbands*. Heft 45. Bielefeld 1998. S. 106–118.
- Mertens: Was ist Rhythmus im Minnesang? In: *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hrsg. von Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi und Sabine Schouten. Bielefeld 2005. S. 175–198.
- Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. 2. Aufl. Hrsg. von Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab. Münster 2012.
- Hassemer, Simon-Maria: Metal-Alter. Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metal. S. 247–262.
- Leichsenring, Jan: „Wir fordern das Unmögliche.“ Zur Formulierung und Funktion antimoderner Topoi in einigen Metal-Subgenres. S. 291–306.
- Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Hrsg. von Marcus S. Kleiner und Michael Rappe. Berlin 2012 [Populäre Kulturen und Medien Bd. 3].
- Jähnchen, Gisa: Hören, was kommt ... sehen, was geht... Populäre Musik im Methodendiskurs. S. 167–194.
- Jost, Christofer: Zwischen den Stühlen. Populäre Musik im Schnittfeld von Musikanalyse und Kulturanalyse – Bestandsaufnahme und Ausblick. S. 211–246.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart 1998.
- Antor, Heinz: Rezeptionsästhetik. S. 650–652.

- Ahrens, Rüdiger: Hermeneutik. S. 297–300.
- Griem, Julika: Hybridität. S. 314–315.
- Horatschek, Annegreth: Exotismus. S. 197–198.
- Mayer, Ruth: Populärkultur. S. 610–611.
- Müller-Oberhäuser, Gabriele: Jauß, Hans Robert. S. 359–360.
- Zapf, Hubert: Rezeptionsgeschichte. S. 654–656.
- Metzler Lexikon – Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Helmut Schanze und Susanne Pütz. Stuttgart 2002.
- Göttlich, Udo: Kulturindustrie. S. 172–173.
- Göttlich, Udo: Massenmedium. S. 193–195.
- Göttlich, Udo: Medien und sozialer Wandel. S. 202–203.
- Großmann, Rolf: Musik und Medien. S. 267–270.
- Scherfer, Konrad: Musikformat. S. 270–271.
- Göttlich, Udo: Rezeption. S. 314–315.
- Metzler Musikchronik. Vom Frühen Mittelalter bis zur Gegenwart: Die Musik im Zeitalter neuer technischer Möglichkeiten. Musik und musikalische Tendenzen in der zweiten Jahrhunderhälfte. Hrsg. von Arnold Feil. Berlin/Heidelberg 2005. S. 753–843.
- Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986.
- Grosse, Siegfried: Überblick über die Rezeption der deutschen Literatur des Mittelalters im 19. Jahrhundert. S. 377–391.
- Müller, Ulrich: Formen der Mittelalter-Rezeption Teil II. Einleitung. S. 507–510.
- Mittelalter-Rezeption Bd: 3: Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“. Hrsg. von Jürgen Kühnel, Dieter Mück, Ulrich Müller. Göppingen 1988.
- Elste, Martin: Die Popularisierung mittelalterlicher Musik durch Schallplatten. S. 421–436.
- Lug, Robert: Rock – Der wiedergeborene Minnesang? S. 461–486.
- Müller, Ulrich: Schwerter, Motorräder und Raumschiffe. Versuch über eine Gruppe von epischen Universalen. S. 697–712.
- Mittelalter-Rezeption Bd. 4: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Hrsg. von Irene Burg, Jürgen Kühnel u.a. Göppingen 1991.

- Köhn, Rolf: Was ist und soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption? S. 407–431.
- Kühnel, Jürgen: Produktive Mittelalter-Rezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. S. 433–467.
- Mittelalter-Rezeption Bd. 5: Gesammelte Vorträge des 5. Salzburger Symposions 1990. Hrsg. von Ulrich Müller, Kathleen Verduin. Göppingen 1996.
- Neureiter-Lackner, Siegrid: Die Salzburger Spielleute „Dulamans Vröudenton“. S. 420–427.
- Rewa, Michael, P.: Medievalism and the Matter of Britain in British and American Popular Music 1966–1990. S. 428–434.
- Mittelalter-Sehnsucht. Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg. Hrsg. von Anette Kreutziger-Herr, Dorothea Redepenning. Kiel 2000.
- Fast, Susan: Days of Future Passed: rock, pop, and the yearning for the Middle Ages. S. 35–56.
- Kreutziger-Herr, Annette: Postmodernes Mittelalter. S. 153–183.
- Mitteilungen des deutschen Germanisten-Verbandes. Bd. 45. Bielefeld 1998.
- Bachorski, Hans Jürgen, Ingrid Kasten: Zwischen Politik, Philologie und Pop: Mittelalter-Rezeption. S. 5–10.
- Krohn, Rüdiger: Aufbrüche in die Vergangenheit zur Gewinnung der Zukunft. Wellen und Wandlungen der Mittelalter-Rezeption. S. 134–159.
- Moderne Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg. von Joachim Heinze. Frankfurt am Main 1994.
- Molitor, Raphael: Die Lieder des Münsterischen Fragments. In: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Hrsg. von Max Seiffert. Leipzig 12. Jahrgang 1910–1911. S. 475–505.
- Möller, Hartmut: Konstrukteure „abendländischer (Musik-)Kultur“. In: Musikforum 1. Mainz 2006. S. 13–17.
- Möller, Hartmut: Postmoderne Herausforderungen an die Mittelalterforschung. In: Mittelalter-Sehnsucht? Kiel 2000. S. 19–34.
- Möller, Hartmut: Permanenter Wandel – wohin? Nachdenken über ein faszinierendes Geschichtsbild der mittelalterlichen Musik. In: Cantando praedicare. Hrsg. von Stefan Klöckner. Regensburg 1992. [Beiträge zur Gregorianik.] S. 119–128.
- Möller, Hartmut: Von karolingischen Musikhörern und gotischen Konkordanzarchitekten. In: Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens. Hrsg. von Wolfgang Gratzer. Laaber 1997. S. 59–110.

- von Moos, Peter: Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte. In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt a.M. 1999. S. 33–63.
- Morbach, Bernhard: *Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern*. Kassel 2004.
- Müller, Ulrich (Hrsg.): *Kreuzzugsdichtung*. 3. Aufl. Tübingen 1985.
- Müller, Ulrich: Liedermacher der Gegenwart und des Mittelalters. Oder: Walther von der Vogelweide im Rockkonzert. In: *Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*. Hrsg. von James F. Poag, Gerhild Scholz-Williams. Königstein/Ts. 1983. S. 193–212.
- Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von Werner Röcke und Ursula Schaefer. Tübingen 1996.
- Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins. Hrsg. von Thrasybulos G. Georgiades. Kassel 1971.
- Musikalische Interpretation. Hrsg. von Hermann Danuser. Laaber 1997 [Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Herrmann Danuser. Bd. 11].
- Musik und kulturelle Identität. Bd. 1. Hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther. Weimar 2004.
- Giegel, Hans-Joachim: Kultur – Identität und Differenz. S. 78–84.
- Gruber, Gernot: „Europäische Identität“ - mit und ohne Musik. Zur aktuellen Diskussion. S. 58–69.
- Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts. Hrsg. von Hubert Heinen Göppingen 1989.
- Nationale Wahrnehmungen und ihre Stereotypisierung. Beiträge zur Historischen Stereotypenforschung. Hrsg. von Hans Henning Hahn und Elena Mannová. Frankfurt am Main 2007.
- Naumann, Manfred: *Gesellschaft. Literatur. Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*. Berlin/Weimar 1973.
- Neumann, Friedrich: Minnesang. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Bd. 2. Aufl. Hrsg. von Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr. Berlin 1965. S. 303–314.
- Nichols, Stephen G.: The New Philology. Introduction: Philology in a Manuscript Culture. In: *Speculum* (65) Chicago 1990. S. 1–10.
- Nickel, Wilhelm: *Sirventes und Spruchdichtung*. Berlin 1907.

- Niederer, Elizabeth; Rainer Winter: Fashion, Culture, and the Constructing of Identity. In: Cultural Studies. An Anthology. Hrsg. von Michael Ryan, Hanna Musiol. Malden/MA 2008. S. 687–697.
- Nolte, Theodor: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991.
- No Time for Losers. Hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (verst.). Bielefeld 2015.
- Appen, Ralf von; André Doebling, Helmut Rösing: Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildungen in der populären Musik. S. 25–50.
- Korte, Hermann: Was heißt: „Das bleibt“? Bausteine zu einer kulturwissenschaftlichen Kanontheorie. S. 11–23.
- Oexle, Otto G.: Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne. In: Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung. Hrsg. von Hans-Werner Goetz und Jörg Jarnut. Paderborn 2003. S. 227–252.
- Ong, Walter, J.: Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. New York 2002.
- Peter, Anton: Spannungsfeld „Kulturen im Veränderungsprozess“. In: Inkulturation zwischen Tradition und Modernität. Kontexte – Begriffe – Modelle. Hrsg. von Fritz Frei. Freiburg/Schweiz 2000. S. 235–254.
- Pfeiffer, Helmut: Rezeption. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Hrsg. von G. Braungart u.a. Berlin/New York 2010. S. 283–285.
- Plenio, Kurt: Bausteine zur altdeutschen Strophik. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 42 (1917). Berlin/Tübingen 1955–2009. S. 411–502.
- PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen, Rolf Großmann. Bielefeld 2008 [Kultur- und Medientheorie].
- Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet. Hrsg. von Martin Pfeleiderer. Köln/Weimar/Wien 2011.
- Grosch, Nils: Populäre Musik als kulturelles Gedächtnis und als Archiv: Zu den Chancen eines Paradoxons. S. 83–94.
- Thom, Nico: Aktuelle Prozesse der Kanonbildung in multimedialen Magazinen populärer Musik. S. 65–82.
- Ranawake, Silvia: Walther von der Vogelweide und die Trobadors. Zu den Liedern mit Kreuzzugsthematik und ihrem literarischen Umfeld. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 236. Bd. 151. Jahrgang 1999. Hrsg. von Horst Brunner, Manfred Lentzen, Dieter Mehl. S. 1–32.

- Reidemeister, Peter: Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. 2. Aufl. Darmstadt 1996.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin 2003.
- Groeben, Norbert: Rezeptionsforschung. S. 288–290.
- Pfeiffer, Helmut: Rezeption. S. 283–285.
- Pfeiffer, Helmut: Rezeptionsästhetik. S. 285–288.
- Reichert, Folker: Reisen und Kulturbegegnung als Gegenstand der modernen Mediävistik. In: Die Aktualität des Mittelalters. Hrsg. von Hans-Werner Goetz. Bochum 2000. [Herausforderungen. Historisch-politische Analysen, 10.] S. 231–254.
- Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Hermann Danuser, Friedhelm Krummacher. Laaber 1991 [Publikationen der HMT Hannover. Bd. 3].
- Danuser, Hermann: Zur Interpendenz von Interpretation und Rezeption in der Musik. S. 165–178.
- Hubig, Christoph: Rezeption und Interpretation als Handlungen. Zum Verhältnis von Rezeptionsästhetik und Hermeneutik. S. 37–56.
- Jauß, Hans Robert: Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. S. 13–36.
- Rittner, Volker: Kulturkontakte und soziales Lernen im Mittelalter. Kreuzzüge im Licht einer mittelalterlichen Biographie. Hamburg 1973.
- Rösing, Helmut: Populäre Musik und kulturelle Identität. Acht Thesen. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30. Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute. Hrsg. von Thomas Phleps. Karben 2002. S. 11–34. Siehe auch: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5185/pdf/Populärmusik-29_30-S11-34.pdf [letzter Zugriff: 01.07.2020].
- Rösing, Helmut: Was ist ‚Populäre Musik‘? Überlegungen in eigener Sache. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 17. Regionale Stile und Volksmusikalische Traditionen in populärer Musik. Hrsg. von Helmut Rösing. Karben 1996. S. 94–110.
Siehe auch: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5349/pdf/Roesing-Helmut_S94-110.pdf [letzter Zugriff: 01.07.2020].
- Rösing, Helmut: Zur medialen Konstruktion musikalischer Lebenswelten. In: Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Hrsg. von Helmut Rösing und Thomas Phleps. Karben 2000. [Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26.] S. 11–23.
- Rothschild, Thomas: Liedermacher. 23 Portraits. Frankfurt am Main 1980.

- Rumpf, Marguerite: Im Schatten von Burgen und Schlössern. Populäre Formen der Mittelalterrezeption. In: Die Burg im Blick: Volkskundliches zu einem populären Ort. Marburg 2013. S. 116–123.
- Rumpf, Marguerite: Moderne Rezeption des Mittelalters. Vom Minnesang zum Mittelalterrock. In: „Altes neu gedacht“ – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen. Hrsg. von Klaus Näumann und Gisela Probst-Effah. Aachen 2014. S. 155–162.
- Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a.M. 2003.
- Schicha, Christian: Kritische Medientheorien. In: Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Hrsg. von Stefan Weber. 2. Aufl. Stuttgart 2010. S. 104–123.
- Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Hrsg. von Julia Reuter, Alexandra Karentzos. Wiesbaden 2012.
- Frank, Michael, C.: Diskurs, Diskontinuität und historisches Apriori. Michel Foucaults „Die Ordnung der Dinge“, „Archäologie des Wissens“ und „Die Ordnung des Diskurses“. S. 39–50.
- Sieber, Cornelia: Der „dritte Raum des Aussprechens“ – Hybridität – Minderheitendifferenz. Homi K. Bhabha: „The Location of Culture“. S. 97–108.
- Schmees, Iwen: Musik in der Mittelalter-Szene. Stilrichtungen, Repertoire und Interpretation. Hamburg 2008.
- Schmidt, Siegfried J.: Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist 2000.
- Schmidt, Axel; Klaus Neumann-Braun: Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz. Wiesbaden 2004 [Erlebniswelten Bd. 9].
- Schnell, Rüdiger: „Autor“ und „Werk“ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Wolfram-Studien XV. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996. Hrsg. von Joachim Heinzle, L. Peter Johnson, Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1998. S. 12–73.
- Scholz, Manfred Günter: Walther von der Vogelweide. 2. Aufl. Stuttgart 2005.
- Schupp, Volker: Septenar und Bauform. Studien zur „Auslegung des Vaterunser“ zu „De VII Sigillis“ und zum „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide. Berlin 1964. [Philologische Studien und Quellen Heft 22.].
- Schumacher, Meinolf: Die Konstituierung des „Heiligen Landes“ durch die Literatur: Walthers „Palästinalied“ (L. 14,38) und die Funktion der europäischen Kreuzzugsdichtung. In: Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Bielefeld 2007. S. 11–30.
- Schweikle, Günther: Minnesang. In: Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 14. Hrsg. von Volker Meid. Hamburg 1993. S. 94–101.

- Schweikle, Günther: Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik. Grundlagen und Perspektiven. In: Altgermanistische Editionswissenschaft. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt/M. 1995. S. 224–240 [In: Zeitschrift für deutsche Philologie 104, 1985, Sonderheft, S. 2–18].
- Seidel, Wilhelm: Rhythmus, Metrum, Takt. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 8. 2. Ausg. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel/Stuttgart 1994–2008. S. 257–317.
- Simon, Tina: Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch. Frankfurt am Main 2003 (Leipziger Skripten Bd. 3).
- Stackmann, Karl: Die Edition – Königsweg der Philologie? In: Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte. Hrsg. von Rolf Bergmann und Kurt Gärtner. Tübingen 1993. S. 1–18.
- Stackmann, Karl: Neue Philologie? In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg. von Joachim Heinzle. Frankfurt am Main 1994. S. 398–427.
- Stackmann, Karl: Varianz der Worte, der Form, des Sinnes. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hrsg. von Werner Besch, Norbert Oellers u.a. Bd. 116. Sonderheft. Berlin 1997. S. 131–149.
- Steinert, Heinz: Kulturindustrie. Münster 2008.
- Steinert, Heinz: Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden. In: Beiträge zur Populärmusikforschung. 19/20. Karben 1996. S. 152–171.
- Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen. Hrsg. von Hans Henning Hahn. Frankfurt am Main 2002.
- Stolz, Michael: Texte des Mittelalters im Zeitalter der elektronischen Reproduzierbarkeit. Erfahrungen und Perspektiven. In: Deutsche Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion. Berliner Fachtagung 1.–3. April 2004. Hrsg. von Martin J. Schubert. Tübingen 2005. [editio Bd. 23]. S. 143–158.
- Storey, John: Cultural theory and popular culture. An Introduction. 3. Aufl. Harlow 2001.
- Strasen, Sven: Rezeptionstheorien. Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle. Trier 2008 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 10).
- Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur „New Philology“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hrsg. von Werner Besch, Norbert Oellers u.a. Bd. 116/Sonderheft. Berlin 1997. S. 62–86.

- The Invention of Tradition. Hrsg. von Eric Hobsbawm, Terence Ranger. Cambridge 2012.
- Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Hrsg. von Stefan Weber. 2. Aufl. Stuttgart 2010.
- Tischler, Matthias: Transfer- und Transformationsprozesse im abendländischen Islambild zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert. In: Kulturkontakte und Rezeptionsvorgänge in der Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts. Münster 2011. S. 329–379.
- Trafford, Simon; Aleks Pluskowski: Antichrist Superstars. The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal. In: Mass market Medieval. Essays on the Middle Ages in Popular Culture. Hrsg. von David W. Marshall. Jefferson, NC 2007. S. 57–73.
- Treitler, Leo: With Voice and Pen. Coming to know medieval song and how it was made. Oxford 2007.
- Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang Gratzer, Hartmut Möller. Hofheim/Ts. 2001.
- Lug, Robert: Minnesang: Zwischen Markt und Museum. S. 117–189.
- Elste, Martin: Mittelalter aus dem Geiste der kommerziellen Vermarktung. S. 309–324.
- Unsel, Melanie: Vom Hören zum Tradieren. Musik als Medium der Erinnerung. In: Verklingend und ewig: Tausend Jahre Musikgedächtnis. Hrsg. von Susanne Rode-Breymann und Sven Limbeck. Wiesbaden 2011. S. 53–58.
- Utz, Richard: Coming to Terms with Medievalism. In: European Journal of English Studies. 2011. S. 101–113.
- Siehe auch: <http://dx.doi.org/10.1080/13825577.2011.566691> [letzter Zugriff: 06.01.2021].
- Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance. Hrsg. von Sonja Kerth. Wiesbaden 2012.
- Büttner, Jan Ulrich: Autorinnen – Heldinnen – Leserinnen. Frauen und das Mittelalter im populären Roman. S. 165–182.
- Voltmer, Ernst: Das Mittelalter ist noch nicht vorbei... Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen. In: Ecos Rosenroman. Hrsg. von Alfred Haverkamp und Alfred Heit. München 1987. S. 185–225.
- Vasilache, Andreas: Interkulturelles Verstehen nach Gadamer und Foucault. Frankfurt a.M. 2003.
- Verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis. 800-1800. Hrsg. von Susanne Rode-Breymann, Sven Limbeck. Mainz 1988.

- Voltmer, Ernst: Das Mittelalter ist noch nicht vorbei ... Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen. In: *Ecos Rosenroman*. Hrsg. von Alfred Haverkamp, Alfred Heit. München 1987. S. 185–225.
- Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1989.
- Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt am Main 2002.
- Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Hrsg. von Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1977.
- Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. Hrsg. von Horst Brunner, Gerhard Hahn, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. München 1996.
- Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 14. neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin 1996.
- Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013.
- Brunner: Die Melodien Walthers von der Vogelweide. Einführung in die Musik des Mittelalters. S. XLVI–LIV.
- Walther von der Vogelweide. Überlieferung, Deutung, Forschungsgeschichte. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt am Main 2010.
- Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 1999.
- Haustein, Jens: Walther von der Vogelweide. Autornähe und Überlieferungsvarianz als methodisches Problem. S. 63–71.
- Holznagel, Franz-Josef: Überlieferung und „Werk“. Zu den Athetesen in Lachmanns erster Aufl. der „Gedichte Walthers von der Vogelweide“ (1827). S. 32–58.
- Kornrumpf, Gisela: Walther von der Vogelweide. Die Überlieferung der *AC-Tradition in der Großen und der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift. S. 153–175.
- Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 4. Aufl. München 1994.
- Weiß, Tanja: Minnesang und Rock. Die Kunstgattung Aufgeführtes Lied in ihrer Ästhetik und Poetik: moderne Zugänge zu einer alten Liedgattung; Aufführung und ihre Bedingungen für die Liedtextinterpretation. Neustadt am Rübenberge 2007.

- Wenzel, Horst: Zum Stand der Germanistischen Mediävistik im Spannungsfeld von Textphilologie und Kulturwissenschaft. In: Mediävistik im 21. Jahrhundert – Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung. Hrsg. von Hans-Werner Goetz und J. Jarnut. München 2003. S. 149–162.
- Wicke, Peter: Populäre Musik als theoretisches Konzept. In: PopScriptum 1 – Begriffe und Konzepte. Hrsg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der HU Berlin.
 Siehe auch: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.htm [letzter Zugriff: 09.12.2015] [Version von 1992].
- Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität. Hrsg. von Manuel Braun. Göttingen 2013.
- Braun, Manuel: Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv. S. 7–40.
- Schnell, Rüdiger: Alterität der Neuzeit: Versuch eines Perspektivenwechsels. S. 41–94.
- Wiedemann, Reinhold: Die mittelalterlichen Sänger – Aufsteiger von Morgen? Betrachtungen eines Sängers von heute. In: Mittelalter-Rezeption IV. Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Salzburger Symposien. Hrsg. von Irene Burg, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Alexander Schwarz. Göppingen 1991. S. 169–177.
- Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik. Hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien/Graz 1993.
- Kolleritsch, Otto: Der Fall „Postmodern“ in der Musik. Wiederaneignung und Neubestimmung. S. 176–185.
- Mausser, Siegfried: Rezeptionsästhetik als Paradigma postmoderner Theoriebildung. S. 14–21.
- Willemssen, Elmar: Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung. Frankfurt a.M. 2006 [Walther-Studien Bd. 4. Hrsg. von Thomas Bein].
- Willis, Paul: Profane Culture. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur. Frankfurt am Main 1981.
- Wodianka, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifik der Mittelalterkonjunktur. Berlin 2009.
- Wolf, Jürgen: Die Moderne erfindet sich ihr Mittelalter – oder wie aus der „mittelalterlichen Erdkugel“ eine „neuzeitliche Erdscheibe“ wurde. Stuttgart 2004.
- Wolf, Jürgen: 4. New Philology/Textkritik. A) Ältere deutsche Literatur. In: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte.

Hrsg. von Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg 2002. S. 175–195.

Wyrwich, Markus: Lokalisierung im Klischee – Orientalismus in gegenwärtiger Popmusik. In: Sound and the city. Hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld 2015. S. 65–86.

Zeppezauer-Wachauer, Katharina: Kurzwîl als Entertainment. Das Mittelalterfest als populärkulturelle Mittelalterrezeption. Historisch-ethnografische Betrachtungen zum Event als Spiel. Marburg 2012. [Studien zur Unterhaltungswissenschaft Bd. 6].

Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht Kategorisierung produktive und rekonstruierende Mittelalterrezeption aus Sicht der Verfasserin	21
Tabelle 2: Übersicht Kategorisierung populäre Mittelalterrezeption aus Sicht der Verfasserin	21
Tabelle 3: Strophenbestand und Reihung in der handschriftlichen Überlieferung des „Palästinalieds“ in der Zählung nach Lachmann, ausgehend von Handschrift Z 76	
Tabelle 4: Strophenbestand und -reihung des „Palästinalieds“ in der handschriftlichen Überlieferung	139
Tabelle 5: Übersicht zur Genealogie der „Palästinalied“-Interpretationen. Sequentia steht für sich, da das Erscheinungsdatum der Interpretation vermutlich früher wahr, als die Publikation zusammen mit dem Buch, es jedoch keine Tonträger dazu gibt.	345
Tabelle 6: Übersicht zur Strophenauswahl und -reihung der Editionen des „Palästinalieds“ im Vergleich zur Handschrift Z	349
Tabelle 7: Inhaltliche Dimensionierung der Handschriftenfassungen des „Palästinalieds“	361
Tabelle 8: Inhaltliche Dimensionierung der Handschriftenfassungen des „Palästinalieds“ und seiner Editionen	361
Tabelle 9: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen in den Editionen und Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	375
Tabelle 10: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der Interpretationen der historisch informierten Aufführungspraxis im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen des „Palästinalieds“	378

Tabelle 11: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen des „Palästinalieds“ des Studios für frühe Musik im Vergleich zu den Editionen, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	386
Tabelle 12: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation des Studios für frühe Musik im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	387
Tabelle 13: Übersicht zu Anzahl, Auswahl, Reihung und der Strophen des „Palästinalieds“ in der Interpretation Bärenhässlins im Vergleich zu den Editionen, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	394
Tabelle 14: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation Bärenhässlins im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	396
Tabelle 15: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen des „Palästinalieds“ bei Ougenweide im Vergleich zu den Editionen; Strophenzählung nach Lachmann	403
Tabelle 16: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation Ougenweides im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	404
Tabelle 17: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretationen des Elektro-Clusters im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	411
Tabelle 18: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretationen des Elektro-Clusters im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	414
Tabelle 19: Übersicht zur Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretationen des Clusters Spielmannstum im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	422
Tabelle 20: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretationen des Clusters Spielmannstum im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	425
Tabelle 21: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretationen des Hard-Rock-Clusters im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	435
Tabelle 22: Übersicht zu der inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretationen des Hard-Rock-Clusters im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	438
Tabelle 23: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretation Annwns im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	447

Tabelle 24: Übersicht zu der inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation Annwns im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	448
Tabelle 25: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen der Interpretation Morgenthals im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“, Strophenzählung im Vergleich nach Lachmann	455
Tabelle 26: Übersicht zur inhaltlichen Dimensionierung der „Palästinalied“-Interpretation Morgenthals im Vergleich zu den handschriftlichen Fassungen	457
Tabelle 27: Übersicht zu Anzahl, Auswahl und Reihung der Strophen aller Interpretationen des Untersuchungscorpus im Vergleich zu den Editionen des „Palästinalieds“	465
Tabelle 28: Inhaltliche Dimensionierung der Handschriftenfassungen des "Palästinalieds"	478
Tabelle 29: Skala zur Verortung der „Palästinalied“-Interpretationen des Untersuchungscorpus bezüglich ihrer Aussprache zwischen rekonstruierend und aktualisierend	483
Tabelle 30: Skala zur Verortung der Melodiestimmengestaltungen der „Palästinalied“-Interpretationen des Untersuchungscorpus zwischen stark verziert und schlicht	490
Tabelle 31: Skala zur Verortung des Arrangements der „Palästinalied“-Interpretationen des Untersuchungscorpus zwischen historisierend und aktualisierend	499

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 357 Kleine Heidelberger Liederhandschrift A; 8r. [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357/0019 – letzter Zugriff: 14.07.2020]	60
Abbildung 2: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Weingartner/ Stuttgarter Liederhandschrift (HB XIII 1), S. [147]-139. [http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=147&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=44110f2574578e1d7e121c33f3965990 - letzter Zugriff: 15.07.2020]	61
Abbildung 3: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Weingartner/ Stuttgarter Liederhandschrift (HB XIII 1), S. [151]-143. [http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3919&tx_dlf%5Bpage%5D=151&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=aa628efc091c374adc73d4cae52f0806 - letzter Zugriff: 15.07.2020]	62

- Abbildung 4: Universitätsbibliothek Heidelberg, Große Heidelberger/ Manessische Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848), S. 124r. [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> - letzter Zugriff: 13.07.2020] 63
- Abbildung 5: Universitätsbibliothek Heidelberg, Große Heidelberger/ Manessische Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848), S. 126r. [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> - letzter Zugriff: 13.07.2020] 64
- Abbildung 6: Universitätsbibliothek Heidelberg, Große Heidelberger/ Manessische Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848), S. 126v. [<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> - letzter Zugriff: 13.07.2020] 65
- Abbildung 7: Ludwig Maximilians Universität München, Würzburger Liederhandschrift/ Hausbuch des Michael Leone, Cim. 4 (= 2° Cod. ms. 731), Bl. 180r. (S. 363.) [https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/1/Cim_4.pdf - letzter Zugriff: 15.07.2020] 66
- Abbildung 8: Ludwig Maximilians Universität München, Würzburger Liederhandschrift/ Hausbuch des Michael Leone, Cim. 4 (= 2° Cod. ms. 731), Bl. 180v. (S. 364.) [https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/1/Cim_4.pdf - letzter Zugriff: 15.07.2020] 67
- Abbildung 9: Münster, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Münstersches Fragment Z (Msc. VII Nr. 51), S. 1r. [https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 – letzter Zugriff: 15.07.2020] 68
- Abbildung 10: Münster, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Münstersches Fragment Z (Msc. VII Nr. 51), S. 1v. [https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008634 – letzter Zugriff: 15.07.2020] 69
- Abbildung 11: München, Staatsbibl., Codex Buranus M (BSB Clm 4660), S. 92v. [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00085130/image_188 – letzter Zugriff: 15.07.2020] 70
- Abbildung 12: Herzogin Anna Amalia Bibl., Weimarer-Liederhandschrift F (Cod. Quart. 564), S. 101v. [<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/867656093/216/> - letzter Zugriff: 15.07.2020.] 71
- Abbildung 13: Fassung A nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 31 79
- Abbildung 14: Fassung A nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 32. 80
- Abbildung 15: Erschließungshilfen zur Fassung A nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 33. 81

<i>Abbildung 16: Fassung B nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 34.</i>	83
<i>Abbildung 17: Fassung B nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 35.</i>	84
<i>Abbildung 18: Erschließungshilfen zur Fassung B nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 36.</i>	85
<i>Abbildung 19: Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 37.</i>	87
<i>Abbildung 20: Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 38.</i>	88
<i>Abbildung 21: Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 39.</i>	89
<i>Abbildung 22: Erschließungshilfen zur Fassung C nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 40.</i>	90
<i>Abbildung 23: Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 41.</i>	92
<i>Abbildung 24: Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 42.</i>	93
<i>Abbildung 25: Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 43.</i>	94
<i>Abbildung 26: Erschließungshilfen zur Fassung E nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 44.</i>	95
<i>Abbildung 27: Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 45.</i>	97
<i>Abbildung 28: Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 46.</i>	98
<i>Abbildung 29: Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 47.</i>	99
<i>Abbildung 30: Erschließungshilfen zur Fassung Z nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 48.</i>	100
<i>Abbildung 31: Einzelstrophe in M nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 50.</i>	101

Abbildung 32: Einzelstrophe in F nach der Edition: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15. veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin 2013. S. 49.	103
Abbildung 33: Ausschnitt aus dem Münsterschen Fragment Z, „Palästinalied“-Notierung auf Blatt 1r.	119
Abbildung 34: Kippenbergs Übersicht zur Rhythmisierung in Transkriptionen des „Palästinalieds“ Seite 1.	127
Abbildung 35: Kippenbergs Übersicht zur Rhythmisierung in Transkriptionen des „Palästinalieds“ Seite 2.	128
Abbildung 36: Strukturtranskription für Walthers „Palästinalied“ von Robert Lug. Diese wird hier erstmalig veröffentlicht.	137
Abbildung 37: Vorgehen der historisch informierten Aufführungspraxis.	155
Abbildung 38: Dunkelschön: Torenvart. Curzweyhl 2006.	222
Abbildung 39: Wolfenmond: Flammenspiel und Schattenklang. Trisol 2004.	223
Abbildung 40: In Extremo: Mein rasend Herz. Universal music 2005.	223
Abbildung 41: Adaro: Minnenspiel. Steamhammer 2002.	224
Abbildung 42: Vogelfrey: rose varwer munt. Verlag der Spielleute 1999-2007.	224
Abbildung 43: Minnesang. Die grosse [sic!] Anthologie. 12.-15. Jhd. Christophorus 2010.	225
Abbildung 44: Estampie: A chantar. Christophorus 2008.	226
Abbildung 45: Plakat des Festivals "Mittelalterlich Phantasie Spectaculum" von 2014/ Foto: Susanne Krause	317
Abbildung 46: Graphik zur verdeutlichung der Struktur des Histotainment-Diskurses	320
Abbildung 47: Logo des Online-Forums "Tempus vivit"	326
Abbildung 48: Beispiel für ein Ranking über Top Ten-Lieder in der Histotainment-Musik im Online-Forum "Tempus vivit"	326
Abbildung 49: Melodie-Edition des „Palästinalieds“ von Susanne Krause, Text nach HS Z der Edition Thomas Beins	370
Abbildung 50: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Sequentias von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	383
Abbildung 51: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation des Studios für frühe Musik von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	391
Abbildung 52: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Bärengässlins von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	399
Abbildung 53: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Ougenweides von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	407
Abbildung 54: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Ougenweides von SK mit musikalischer Akzentuierung (>) - Fortsetzung	408

Abbildung 55: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Qntals von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	418
Abbildung 56: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Poeta Magicas von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	432
Abbildung 57: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation In Extremos von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	443
Abbildung 58: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Annwns von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	452
Abbildung 59: Transkription der „Palästinalied“-Interpretation Manuel Morgenthals von SK mit musikalischer Akzentuierung (>)	461
Abbildung 60: Einflüsse von Editionen und Interpretationen auf andere Interpretationen des "Palästinalieds" auf Textebene	476
Abbildung 61: Einflüsse von Editionen und Interpretationen auf andere Interpretationen des "Palästinalieds" auf Melodie-Ebene	495

7. Materialsammlung

Die Materialsammlung wird ausschließlich elektronisch bereitgestellt. Sie kann eingesehen werden unter folgendem Link:

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8078870>

Mittelalterliche Lyrik ist eine Liedkunst. In jedem einzelnen Lied vereinen sich lyrische, musikalische und performative Komponenten. In der heutigen populären Mittelalterrezeption wird mittelalterliche Lyrik hauptsächlich musikalisch aufgenommen. So hat sich um die sogenannte Histotainmentmusik ein Gesellschaftskreis gebildet, der den Gegenstand der mittelalterlichen Liedkunst neu verhandelt. Der Zugang zum Mittelalter scheint hier vor allem von emotionalen und identitätsstiftenden Aspekten geprägt zu sein.

Wie aber wird das Mittelalter im populärkulturellen Gedächtnis bewahrt? Und was sagt diese Art der Mittelalterrezeption über unsere Gesellschaft aus? Diesen Fragen wird anhand Walthers von der Vogelweide „Palästinalied“, einem Marktklassiker der Histotainmentmusik, nachgegangen.

Logos Verlag Berlin
978-3-8325-5642-6

