

Musica – sonus – vox – cantus

Klangvorstellungen des Mittelalters, mittelalterliches Hören und
der »sonic turn«¹⁾

Karl Kügle (Oxford)

Wenn im Europa des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts die Begriffe »Musik«, »Klang«, »Laut« oder »Geräusch« fallen, evozieren diese Wörter komplexe Assoziationsketten und mit ihnen Bedeutungsfelder, denen eine Reihe kulturell geprägter und somit historisch variabler, jedoch zumeist unausgesprochener und somit auch unbewusster Voraussetzungen bzw. Unterstellungen zugrunde liegen. Plausibel wäre etwa die Annahme, den Begriff »Musik« mit Noten zu verbinden, also der visuellen Repräsentation von Klängen auf Papier. Ebenso wenig überraschte die Assoziation von »Musik« mit einem Instrument oder mit instrumental, eventuell auch synthetisch generierten Klängen. Häufig würden wohl auch die Begriffe »Komposition« – also ein musikalisches »Werk« – oder »Song« assoziiert. Beim »Song« figuriert die menschliche Stimme in Kombination mit Instrumentalklängen – im Gegensatz zum Konzertsaal, wo die reine Instrumentalmusik dominiert, oder zur liturgischen Musik, die jahrhundertelang allein der menschlichen Stimme den Vorrang gab. Die Frage, inwieweit beim Singen die Musik oder der Text die entscheidende Komponente bildet, stellt bekanntlich den Gegenstand einer jahrhundertealten ästhetischen Kontroverse dar. Ihr liegt eine im späten Mittelalter beginnende, zunehmend rigorose Unterscheidung zwischen der klanglichen (»Musik«) und der sprachlichen (»Text«) Komponente von Gesungenem zugrunde²⁾. Ein heutiger Mensch wird – im Gegensatz zum Mittelalter – bei der Frage, was unter »Musik«

1) Der nachstehende Beitrag entstand im Rahmen des vom European Research Council (ERC) innerhalb des Forschungs- und Innovationsprogramms »Horizon 2020« mit einem Advanced Grant geförderten Projekts »Music and Late Medieval European Court Cultures« (MALMECC, malmecc.music.ox.ac.uk) an der Universität Oxford (Fördervertrag Nr. 669190). Ich danke den Kollegen David Catalunya, Marc Lewon, Grantley McDonald und Uri Smilansky für wertvolle Anregungen bei der Ausarbeitung des Textes.

2) Eine Übersicht und gleichzeitig eine Einführung in die Thematik bieten die Beiträge in dem Sammelband *Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum*, hg. von Elisabeth HASELAUER, Wien/Köln/Graz 1981. Zur Geschichte der Begrifflichkeiten vgl. auch weiter unten.

(»musica«, »musique«) zu verstehen sei, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht an Sprache denken. So gut wie ausgeschlossen werden kann auch der Gedanke an kosmische Ordnungsprinzipien. Nur metaphorisch als »Musik« einzuordnen sind schließlich tonhöhenmäßig oder rhythmisch schwer klassifizierbare Natur- oder Umweltgeräusche wie etwa Vogelgezwitscher, Wellenschlag oder das Plätschern eines Brunnens.

Ebenfalls charakteristisch für das kulturell vorgeprägte Verhältnis heutiger Menschen zu Musik und Klang erscheint, sich *a priori* in die Position des Zuhörers oder gar des Zuschauers zu begeben – also sich nicht selbst am Entstehungsprozess der »Musik« oder Klänge beteiligt zu sehen, sondern diese als externes Phänomen wahrzunehmen beziehungsweise zu konsumieren. Dies ergibt sich historisch aus der Trennung zwischen den jeweils ein »Stück« (also ein Objekt) schaffenden (kreativen) Urhebern (»Komponisten«) oder »neuschaffenden« (interpretierenden) Ausführenden und dem passiv rezipierenden Hörer, die allerdings erst im Laufe des 19. Jahrhunderts in ihrer heutigen Form standardisiert wurde³⁾. Im Laufe des 20. Jahrhunderts nivellierte die technologisch bedingte, ebenso mühelose wie kostengünstige Reproduzierbarkeit von Musik aller Stilrichtungen und geographischen Provenienzen den aus dem 19. Jahrhundert übernommenen, auratischen Charakter von Musik als »Kunst«: Aus dem einmaligen Erlebnis von live entstehender Musik und somit der Konstante der Unwiederholbarkeit von Erklingendem (*verba volant, scripta manent*) wurde so ein auf Knopfdruck verfügbares, beliebig reproduzierbares industrielles Konsumgut. Die technologische Entwicklung der jüngsten 150 Jahre hat also grundsätzlich die Art und Weise, wie Musik, Klänge, Klangfarben, Geräusche und Sprache verfügbar sind und erlebt werden, in menschheitsgeschichtlich singulärer Weise verändert.

Die heutige Alltags-Klangumwelt zeichnet sich darüber hinaus durch eine vormaligen Generationen unbekannte, im Prinzip unbegrenzt erweiterbare Klang- und Geräuschskala und vor allem auch durch die nahezu permanente Immersion in eine überwältigende Vielzahl hochkomplexer, oft auch erst jüngst synthetisierter und in jedem Fall durch moderne Audiotechnik reproduzierter Klänge aus. Dem steht gegenüber, dass der heutigen Hörerfahrung viele in der Lebenswelt vergangener Generationen alltägliche und somit vertraute Geräusche entweder völlig verlorengegangen oder zumindest weitgehend abhandengekommen sind. Hieraus folgt, dass die Klangwelt heutiger Menschen aus historischer Perspektive als ungekannt zu beschreiben ist. Ein Sich-Bewusst-Werden der unleugbaren Alterität unserer heutigen Klangumgebung gegenüber jener vergangener Zeiten

3) Hierzu vgl. Gerhard SCHULZE, Die Erfindung des Musik Hörens, in: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, hg. von Martin TRÖNDLE (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement 1), Bielefeld ²2011, S. 45–52. Weitere Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte des Konzerts liefert Anselma LANZENDÖRFER, Name – Nummer – Titel. Ankündigungsformen im Konzertprogramm und bürgerliche Musikrezeption im 19. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 2017.

bietet nicht nur einen ersten Referenzpunkt für weitere Betrachtungen, sondern rückt auch die Schwierigkeit der Aufgabe ins Blickfeld, die Epistemologie jener akustischen Phänomene, die wir heute als »Musik« und »Klang«, aber etwa auch als »Laut«, »Rede« oder »Geräusch« bezeichnen, aus einer dem europäischen Mittelalter angemessenen Perspektive zu betrachten. Inwieweit kann also – ausgehend vom wachsenden Interesse der geisteswissenschaftlichen und der historischen Disziplinen an dem neu entstandenen, interdisziplinären Forschungsfeld der Sound Studies – ein Fokus der Mittelalterforschung auf mittelalterliche »Klangräume« die mediävistische Heuristik bereichern?

Im Folgenden soll zunächst ein kurzer Überblick über die Entstehung jener neuartigen »Klangwissenschaft« – wie man den angelsächsischen Begriff »sound studies« vielleicht übersetzen kann – gegeben und deren Verhältnis zu dem im 19. Jahrhundert zusammen mit den (kunst- und literatur-)historischen Disziplinen entstandenen Fach der Musikwissenschaft beleuchtet werden. Danach wird in einigen Hauptlinien nachgezeichnet, mittels welcher Begrifflichkeiten der Mensch des christlich-europäischen Mittelalters mit Klangphänomenen umgehen und diese in die jeweilige Realität einordnen und interpretieren konnte. Auch wird auf erste Ergebnisse klangbezogener mediävistischer Studien und auf die Resultate rezenter Forschungen zur Konstruktion der Sinne und der Sinneswahrnehmungen im Mittelalter verwiesen. Dadurch sollen zentrale Bezugspunkte für die Rezeption der von den Sound Studies ausgehenden Anregungen durch die Mediävistik abgesteckt und die historisch-kulturell, aber auch sozial bedingte Kontingenz des Klangverständnisses bewusst gemacht werden. Die Rekonstruktion von Aspekten des mittelalterlichen Verständnisses klanglich und musikalisch erfahrbarer Phänomene unterstreicht so deren historische und kulturelle Wandelbarkeit und regt zur weiteren Erforschung der Beziehungen zwischen Hörbarem und mittelalterlicher Wahrnehmung bzw. Subjektivität an.

I. SOUND STUDIES: EIN PRODUKT DER POSTMODERNE

Die Entstehung der Sound Studies als akademisches Forschungsfeld lässt sich historisch in die letzten dreißig Jahre verorten⁴⁾. Das an der Simon Fraser University in Vancouver, British Columbia beheimatete »World Soundscape Project« des 1933 geborenen kanadischen Komponisten R. Murray Schafer gilt vielen Vertretern der Sound Studies als entscheidender Katalysator⁵⁾. Schafers Auffassung der Welt als »einer makrokosmischen

4) Jonathan STERNE, Sonic Imaginations, in: The Sound Studies Reader, hg. von DEMS., New York 2012, S. 1–18, hier S. 1.

5) The World Soundscape Project, <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html> (18. 11. 2020). Raymond Murray SCHAFER, The Tuning of the World, New York 1977; DERS., The Soundscape.

musikalischen Komposition« (»a macrocosmic musical composition«)⁶⁾ steht *mutatis mutandis* der musikalischen Episteme des europäischen Mittelalters näher als es zunächst erscheinen mag; seine Darstellungen des Einflusses moderner Technologien auf die akustische Umwelt sind nach wie vor ebenso erhelltend wie inspirierend. Schafer und seine Arbeitsgruppe prägten auch den Neologismus der »soundscape« (»Klanglandschaft«).

Die Wurzeln der Sound Studies liegen also in der kritischen, durchaus auch nostalgi-schen Wahrnehmung der rapiden Veränderungen der menschlichen Klangumwelt im 20. Jahrhundert und dem Bedürfnis, über diese Umwälzungen kritisch zu reflektieren. Dementsprechend konstituieren sich die Sound Studies im Spannungsfeld zwischen Akustik, Soziologie, Anthropologie, Medizin, den Naturwissenschaften, den Kulturwissenschaften sowie der Technologie- und Medienforschung⁷⁾. Der Forschungsschwerpunkt der Sound Studies liegt primär auf der kritischen Erforschung rezenter Technologien der Klangreproduktion und deren kultureller Auswirkungen in der Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit. Ein solcher Schwerpunkt ergibt sich organisch aus dem auslösenden Impuls einer Reflexion der Technologisierung von Klängen in Moderne und Postmoderne, zum anderen aus der Verfügbarkeit von Daten in Form von Tonaufnahmen und relevanten akustischen Technologien, die gewissermaßen eine natürliche Grenze des Arbeitsfelds darstellen.

Die Etablierung der Sound Studies als selbständiges interdisziplinäres Gebiet sui generis in der internationalen Forschungslandschaft erfolgte um 2010. 2012 erschienen zwei das Fach erstmals umfassend umreißende Sammelbände in englischer Sprache, nämlich das von Trevor Pinch, Professor für Science and Technology Studies an der amerikanischen Cornell University, und Karin Bijsterveld, Inhaberin eines Lehrstuhls für Science, Technology and Modern Culture an der Universität Maastricht, gemeinsam herausgegebene »Oxford Handbook of Sound Studies« sowie der von Jonathan Sterne, Professor für Culture and Technology an der McGill University in Montreal, Kanada herausgegebene »Sound Studies Reader«⁸⁾. Zwei weitere, umfangreiche Sammelbände in englischer Sprache erschienen 2018 und 2019⁹⁾. Im deutschen Sprachraum war bereits 2008 ein Essayband »Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate« mit dem in Kopen-

Our Sonic Environment and the Tuning of the World, Rochester 1994. Barry TRUAX, Acoustic Sustainability in Urban Design. Lessons from the World Soundscape Project, in: Cities & Health. Sound and the Healthy City (2019), S. 1–5.

6) SCHAFER, Tuning (wie Anm. 5), S. 5.

7) Trevor PINCH/Karin BIJSTERVELD, New Keys to the World of Sound, in: The Oxford Handbook of Sound Studies, hg. von DENZ, Oxford/New York 2012, S. 3–38.

8) Ebd.; STERNE (Hg.), The Sound Studies Reader (wie Anm. 4). Beide Sammelbände verfügen über informative Einleitungen der jeweiligen Herausgeber einschließlich weiterführender Literaturhinweise.

9) The Routledge Companion to Sound Studies, hg. von Michael BULL, London 2018; Remapping Sound Studies, hg. von Gavin STEINGO/Jim SYKES, Durham 2019. Vgl. auch bereits 2003 The Auditory Culture Reader, hg. von Michael BULL/Les BACK, Oxford/New York 2003. Michael Bull ist Professor für Sound Studies an der University of Sussex.

hagen lehrenden Musikologen Holger Schulze als Herausgeber erschienen¹⁰⁾. Auch im französischen Sprachgebiet entstanden seit den 1970er-Jahren immer wieder vereinzelt Arbeiten, die sich kritisch mit der Funktion von Klängen in der modernen Zivilisation auseinandersetzen, auch in deren historischer Dimension¹¹⁾. Anfang des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts wurden die ersten international agierenden Fachzeitschriften gegründet, nämlich das *>Journal of Sonic Studies<* und *>SoundEffects<* (beide erscheinen seit 2011), zu denen sich seit 2015 noch die Zeitschrift *>Sound Studies<* gesellt. Die Thematik auch dieser Periodika erstreckt sich im Wesentlichen auf Beiträge aus der medienzentrierten, auf die heutige Zeit fokussierten Klang- beziehungsweise Kulturwissenschaft. Seit dem zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts lässt sich zudem eine zunehmende Wechselwirkung zwischen den Sound Studies und Nachbardisziplinen beziehungsweise angrenzenden interdisziplinären Forschungsfeldern konstatieren¹²⁾. Exemplarisch sei hier Anna Snaiths Essayband *>Sound and Literature<* angeführt¹³⁾.

II. SOUND STUDIES UND MUSIKWISSENSCHAFT: EINE POSITIONSBESTIMMUNG

Dem emphatisch technologie- und medienzentrierten, post-human(istisch) geprägten, aus dem Zeitraum ihrer Entstehung im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert zu versteckendem Profil der Sound Studies steht die Genese der Musikwissenschaft – und insbesondere der historischen Musikwissenschaft – als geisteswissenschaftliche Disziplin im 19. und frühen 20. Jahrhunderts chronologisch wie epistemologisch gegenüber. Wie alle etablierten Geisteswissenschaften ruht auch die Musikwissenschaft inhaltlich und strukturell in den nationalen Strömungen des 19. Jahrhunderts und den damit verbundenen geistesgeschichtlichen Dispositiven wie etwa dem Fokus auf das einzelne (Meister-) Werk und das exzessionelle Individuum (Genie) sowie der ästhetischen Autonomie der Künste. Über die Erschließung und (Neu-)Konstruktion eines gemeinsamen geschichtlichen Erbes sollte das Bewusstsein einer »Nation« und damit die politischen Voraussetzungen für die Errichtung beziehungsweise Festigung eines Nationalstaats erzeugt oder

10) Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung, hg. von Holger SCHULZE, Bielefeld 2008.

11) Jacques ATTALI, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris 1977; Alain CORBIN, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris 1994; Arlette FARGE, *Essai pour une histoire des voix au XVIII^e siècle*, Paris 2009; Sophie MAISONNEUVE, *L'Invention du disque 1877–1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris 2009. Einen rezenten Überblick über die Sound Studies im französischen Sprachraum bietet Philippe LE GUERN, *Sound Studies. Sons de l'histoire et histoires du son*, in: *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 55/2 (2017), S. 21–29.

12) Hierzu Hans-Joachim BRAUN, *An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies*, in: *Avant. Trends in Interdisciplinary Studies* 8/1 (2017), S. 75–91.

13) *Sound and Literature*, hg. von Anna SNAITH, Cambridge 2020.

unterfüttert werden, was in den meisten Fällen auch gelang und für die politische Debatte weiterhin virulent bleibt. Innerhalb der Genese des in dieser Periode entstandenen geisteswissenschaftlichen Disziplinenkomplexes der Geschichts-, Literatur- und Kunstwissenschaften unterscheidet sich daher die Entstehung der Musikwissenschaft lediglich im zeitlichen und institutionellen Verlauf, nicht jedoch grundsätzlich¹⁴⁾.

Bekanntlich erfuhren die geisteswissenschaftlichen Disziplinen seit den 1980er-Jahren unter dem Einfluss der Postmoderne tiefgreifende Veränderungen: So verlagerte sich etwa bei den Historikern im Gefolge der Arbeiten der Annales-Schule der Gegenstand der Geschichtsforschung vom herkömmlichen Fokus auf heroische Individuen (Herrschерfiguren) und die Erforschung der Staatenbildung auf ein erheblich breiter gefächertes Themenspektrum, zu dem beispielsweise auch der historische Alltag einfacher Leute gehört¹⁵⁾. Der präsumierte Werkcharakter mittelalterlicher »Literatur« wurde unter dem Einfluss der New Philology zugunsten dynamischer Modelle zur Erklärung mittelalterlicher Textgestaltung aufgegeben¹⁶⁾. Die Kunstgeschichte erweiterte ihren Forschungsgegenstand vom Meisterwerk hin zur visuellen Kultur¹⁷⁾. Zusammen mit einer zunehmenden interdisziplinären Vernetzung führte all dies zu einer erheblichen Erweiterung des Gesichtsfeldes, die es nun auch ermöglichte, gerade durch ihre Alterität geprägte und somit schwer erklärbare Phänomene mittelalterlicher Kulturgeschichte nicht mehr primär als

14) Die Literatur zu dieser Thematik ist umfangreich und kann hier nur in Auswahl zitiert werden: Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa. 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846–1996), hg. von Frank FÜRBBETH/Pierre KRÜGEL u. a., Tübingen 1999; Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, hg. von Anselm GERHARD, Stuttgart 2000; Karl KÜGLE, History as Identity Politics. The Case of Mid-Nineteenth-Century Germany, in: Context. A Journal of Music Research 22 (2001), S. 95–103; Music and German National Identity, hg. von Celia APPLEGATE/Pamela POTTER, Chicago 2002; Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen, hg. von Anna LANGENBRUCH/Ina KNOTH u. a., Bielefeld 2016.

15) Peter BURKE, The French Historical Revolution. The Annales School, 1929–2014, Cambridge²2015. Als Beispiel sei erwähnt: Hans-Werner GOETZ, Miszellen. Alltag im Mittelalter. Methodische Überlegungen anlässlich einer Neuerscheinung, in: Archiv für Kulturgeschichte 67/1 (1985), S. 207–226.

16) Bernard CERQUIGLIINI, Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie, Paris 1989; sowie die Beiträge in New Philology = Speculum 65/1 (1990); R. Howard BLOCH, Rethinking the New Medievalism, Baltimore 2014. Siehe auch Paul ZUMTHOR, La lettre et la voix. De la >littérature< médiévale, Paris 1987.

17) Visual Worlds, hg. von John R. HALL/Blake STIMSON/Lisa Tamiris BECKER, London 2005; Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline, hg. von James ELKINS/Kristi MCGUIRE u. a., New York 2013; Christopher WOOD, A History of Art History, Princeton 2019. Exemplarisch aus dem Bereich der Mediävistik Jeffrey F. HAMBURGER, Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent, Berkeley 1997; Horst WENZEL, Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009; Scott B. MONTGOMERY, St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe, Oxford/New York 2009; Laura WEIGERT, French Visual Culture and the Making of Medieval Theatre, Cambridge 2015; Die Urkunde. Text – Bild – Objekt, hg. von Andrea STIELDORF, Berlin 2019.

philologisch korrupte Überlieferungen oder progressistisch als Produkte einer »finsternen«, von Humanismus und Renaissance abzulösenden Epoche abzutun, sondern sie in einem den Eigentümlichkeiten ihrer Zeit Rechnung tragenden, kultursensibel rekonstruierten historischen und geistesgeschichtlichen Kontext als kreative Aneignungen und kulturelle Entwicklungen auf der Basis der überlieferten Quellen und Traditionen zu begreifen.

Ähnlich erlebte auch die Musikwissenschaft seit den 1980er Jahren gewaltige Veränderungen. Es erfolgte eine Kritik des Werkbegriffs und des daraus resultierenden Primats einer auf Lachmannschen Theorien beruhenden Philologie; das nationalistisch-teleologisch geprägte historiographische Narrativ der Musikgeschichte wurde kritisch hinterfragt; vormals exkludierte Repertoires wie Jazz, Popular- und Filmmusik wurden in das Fach integriert. Kategorien wie Gender, Performanz oder Materialität gelten heute als ebenso relevant wie in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen¹⁸⁾.

Methodisch bleibt die historische Musikwissenschaft wie auch die übrigen kulturhistorischen Disziplinen trotz dieser Innovationen jedoch nach wie vor in vielerlei Hinsicht den Kulturtechniken des 19. Jahrhunderts verhaftet, die wesentlich schriftgebunden statt akustisch oder digital waren und der Schriftlichkeit aufgrund ihres Objektcharakters eine privilegierte Stellung einräumten; Paradebeispiel hierfür bildet die nach wie vor große Relevanz der Philologie. Nun sollen diese Kulturtechniken keineswegs als überholt oder gar als unnütz verunglimpt werden – je nach der intendierten Fragestellung bieten sie der Forschung ein hocheffizientes und differenziertes Instrumentarium, dessen Möglichkeiten obendrein über lange Zeiträume erprobt und perfektioniert wurden und derzeit als Digital Humanities einen weiteren Entwicklungsschub erleben. Vielmehr liegen der Erweiterung des Forschungsgebiets der Musikwissenschaft, den die Sound Studies erzwingen, einige entscheidende epistemologische Verschiebungen zugrunde, die sich ähnlich auch in den Nachbardisziplinen konstatieren lassen.

Vereinfacht lassen sich diese wie folgt darstellen:

1. Nicht mehr der Komponist (im weiteren Sinne: der Autor oder das herausgehobene Individuum), sondern der Hörer (erweitert: der Rezipient oder eine Gruppe) steht im Zentrum.

18) Wiederum exemplarisch: Susan McCLARY, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 1991; Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992; Ingrid Monson, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago 1996; Peter WICKE, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998; Mervyn COOKE, *A History of Film Music*, Cambridge 2008; Authority, Historiography, Technology. Critical Perspectives in Early Music Editing, hg. von Theodor DUMITRESCU/Karl KÜGLE/Marnix VAN BERCHUM, Turnhout 2013; Nicholas COOK, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York 2013; Celia APPLEGATE, *The Necessity of Music. Variations on a German Theme*, Toronto 2017.

2. Nicht das Werk im emphatischen Sinne als Komposition steht zentral, sondern das zugrundeliegende klangliche Material (»sound«).
3. Das Forschungsobjekt erweitert sich – analog der Entwicklung in den Künsten – über den Bereich der kulturell und historisch jeweils unterschiedlich definierten »Musik« hinaus zur Gesamtheit aller vom menschlichen Ohr wahrnehmbaren akustischen Phänomene. Der traditionelle Musikbegriff bildet hiervon einen Unterbereich, ist also inbegriffen, aber nicht mehr dominant.
4. Die (Noten-)Schrift ist nicht mehr der Angelpunkt jeglicher Forschungstätigkeit – moderne Technologien akustischer Reproduktion ermöglichen die Verwandlung von vormals flüchtigem Klang in stabil Reproduzierbares, wodurch diesem ein (seinerseits ontologisch durchaus neuartiger) Objektcharakter verliehen wird. Weiterhin gestattet die heutige Technologie vielerlei neuartige Transduktionen, die über die herkömmliche Spielart der Transduktion von Klang in Schrift oder umgekehrt hinausgehen. So können etwa Geräusche ins Visuelle übertragen werden (beispielsweise als Oszillogramm), aber auch Phänomene aus anderen Bereichen ins Akustische (Beispiel: Klang von Elektronen). All dies geht über die Möglichkeiten der konventionellen (Noten-) Schriften, nicht nur im europäisch-westlichen Kulturrbaum, weit hinaus.
5. Primäre Ursache dieser epistemologischen Verschiebungen bildet die technologisch bedingte, fundamentale Verwandlung der Ontologie von Klängen von einstmals singulären Ereignissen in beliebig oft reproduzierbare und auch manipulierbare Gebilde. Dies beeinflusst unwiderruflich den kulturellen Stellenwert alles Hörbaren. Vermutlich sind wir Zeugen einer Entwicklung, wie sie in ähnlicher Weise – wenn auch erheblich langsamer – im Laufe des Mittelalters infolge der Zunahme der Schriftlichkeit abließ, deren Vordringen die sozialen Konstruktionen und die Wertigkeiten des Geschriebenen gegenüber dem gesprochenen und gehörten Wort nachhaltig und scheinbar unwiderruflich beeinflusste.
6. Das Forschungsgebiet der Sound Studies arbeitet nicht primär teleologisch-historisch, sondern phänomenologisch-gegenwartsorientiert. Selbstverständlich schließt dies Überschneidungen dieser beiden Bereiche keineswegs aus. Demgegenüber ist zu konstatieren, dass das überwiegende Interesse der Musikwissenschaft diachronisch ist, indem sie versucht, historische Entwicklungen und Prozesse nachzuzeichnen und zu verstehen, während die Sound Studies eher synchronisch-komparatistisch vorgehen. Man mag den Sound Studies daher einen gewissen Präsentismus vorwerfen. Dieser ist allerdings der dem Forschungsgebiet zugrundeliegenden Fragestellung immanent. Insofern geht dieser Vorwurf ins Leere.

In einem für die Entwicklung des Fachs maßgeblichen, bereits 1885 veröffentlichten programmatischen Aufsatz hatte der Wiener Musikforscher Guido Adler (1855–1941) zwei grundsätzliche Richtungen der Musikwissenschaft unterschieden, indem er die sich damals noch konstituierende Disziplin in einen »historischen« und einen »systemati-

schen« Zweig unterteilte¹⁹⁾. Unter »historischer Musikwissenschaft« subsumierte Adler die Erforschung des gesamten schriftlich fixierten musikalischen Erbes der Menschheit aus diachronischer Perspektive unter Einbeziehung klassischer historischer Grundwissenschaften und Methoden wie Diplomatik oder Biographik. Als »systematische Musikwissenschaft« begriff Adler die Erforschung sämtlicher aus damaliger Sicht historisch unwandelbarer, mit Tönen und Musik verbundener Phänomene (in Adlers Worten der »zuhöchst stehenden Gesetze« der »Tonkunst«). »Hilfswissenschaften« der systematischen Musikwissenschaft waren für Adler unter anderem die Psychologie der »Tonvorstellungen, Tonurtheile und Tongefühle«, Akustik und Mathematik, aber auch die Physiologie der »Tonempfindungen«. Die systematische Musikwissenschaft weist hiermit durchaus eine gewisse Kongruenz mit den als Gegenstand der Sound Studies herausgearbeiteten Fragestellungen auf – etwa in den Bereichen der Akustik, der Soziologie und Anthropologie von Musik oder den Verbindungen zwischen Musik, Psychologie, Physiologie und Medizin. Herausragende Vertreter der systematischen Musikwissenschaft wie etwa Hermann von Helmholtz (1821–1894) oder Carl Stumpf (1848–1936) gelten als entferntere Ahnen der Sound Studies und bilden dementsprechend auch den Gegenstand einschlägiger wissenschaftlicher Arbeiten²⁰⁾. Die für Adler nicht prognostizierbaren Entwicklungen schallreproduzierender Technologien im 20. Jahrhundert erzwangen allerdings ab dem späten 20. Jahrhundert sozusagen die Entstehung der Sound Studies als einem neuen Forschungsbereich, der sich primär der kritischen Reflexion der technologiegeschichtlichen Umstände, aber auch der sozial- und kulturgeschichtlichen Konsequenzen von Erfindungen wie Telefon, Radio, CD oder MP3 zum Ziel setzt und insofern bis zu einem gewissen Grad die Agenda der systematischen Musikwissenschaft aufgreift bzw. subsumiert, diese gleichzeitig aber auch dezidiert erweitert²¹⁾.

19) Guido ADLER, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1/1 (1885), S. 5–20 (mit schematischer Übersicht der beiden Zweige auf den Seiten 16–17). Hierzu Volker KALISCH, Entwurf einer Wissenschaft von der Musik. Guido Adler, Baden-Baden 1988; Kevin C. KARNES, Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna, Oxford 2008; Benjamin BREUER, The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution. Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology, Diss. University of Pittsburgh 2011.

20) Julia KURSELL, From Tone to Tune – Carl Stumpf and the Violin, in: *19th Century Music* 43/2 (2019), S. 121–139; DIES., A Third Note. Helmholtz, Palestrina, and the Early History of Musicology, in: *Isis* 106/2 (2015), S. 353–366. Zur Musikpsychologie etwa Carolyn BIRDSALL/Manon PARRY/Viktoria TKACZYK, Listening to the Mind. Tracing the Auditory History of Mental Illness in Archives and Exhibitions, in: *The Public Historian* 37/4 (2015), S. 47–72.

21) Lehrstühle für Systematische Musikwissenschaft bestehen weiterhin im deutschen Sprachraum unter anderem in Berlin (Humboldt-Universität), Graz (Zentrum für Systematische Musikwissenschaft), Halle/Saale, Hamburg, Kassel und Wien. Ebenfalls in dem Bereich tätig ist das Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main. Die Interaktion zwischen den dort jeweils durchgeführten Forschungen und den Sound Studies ist komplex und kann hier nicht näher untersucht werden.

Während es also zum Forschungsgegenstand der traditionellen Musikwissenschaft und speziell deren systematischen Zweig durchaus Überschneidungen und Berührungspunkte gibt, geht das Forschungsfeld der Sound Studies ursächlich über deren Terrain hinaus und thematisiert neben der historischen (Selbst-)Reflexion in Form der Wissenschaftsgeschichte genau jenes Neuland, das durch die technologischen und historisch-politischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts überhaupt erst zur Entstehung kam. Darüber hinaus impliziert schon die Namensgebung der Sound Studies aber auch eine radikale Erweiterung des Forschungsobjekts »Musik« – eben nicht nur hin zum Klang beziehungsweise Geräusch, sondern auch weg vom anthropozentrischen Ansatz der herkömmlichen Geistes- und Kunswissenschaften zugunsten einer posthuman(istisch)en Wissenschaft, in der der Mensch beziehungsweise dessen Wahrnehmung gleichberechtigt neben Technologie und Natur als Teil komplexer, ineinander vernetzter Systeme begriffen wird. Vergleichbar den Verschiebungen von »Kunst« zu visueller Kultur und »Literatur« zu einem dynamischen Textbegriff kommt somit auch im Bereich der »Musik« bzw. auditiven Kultur dem Einzelnen als Person (Subjekt) oder Forschungsgegenstand (Werk, Objekt) nicht mehr unbedingt jener herausgehobene Charakter zu, den ihm die klassischen Geisteswissenschaften zuweisen.

III. MEDIÄVISTIK UND SOUND STUDIES: FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

Nachdem im Bereich der musikbezogenen Mittelalterforschung Reinhard Strohm bereits 1985 die Klanglandschaft des spätmittelalterlichen Brügge unter expliziter Heranziehung des Neologismus »soundscape« eindrücklich beschrieben sowie Charles Burnett 1991 und 2004 die mittelalterlichen Vorstellungen von der Physik des Schalls und der Physiologie des Gehörsinns detailliert erkundet hatte, griff Anfang des letzten Jahrzehnts unter anderem Emma Dillon explizit die Fragestellungen der Sound Studies auf, wie schon aus dem Titel ihrer Monographie *>The Sense of Sound. Musical Meaning in France. 1260–1330<*²²⁾ hervorgeht. Weitere Beispiele bisheriger mediävistischer Annäherungen

22) Reinhard STROHM, Townscape – Soundscape, in: *Music in Late Medieval Bruges*, hg. von DEMS., Oxford²1990, S. 1–9, Kap. 1, sowie ebd., S. 103–104 (Besprechung der Motette *>Comes Flandriae/Rector creatorum/In cimbalis<* als musikalische Reflexion der Brügger Kirchenglocken); Charles BURNETT, *Sound and its Perception in the Middle Ages*, in: *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, hg. von DEMS./Michael FEND/Penelope GOUK, London 1991, S. 43–69; DERS., *Perceiving Sound in the Middle Ages*, in: *Hearing History. A Reader*, hg. von Mark M. SMITH, Athens 2004, S. 69–84; Emma DILLON, *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260–1330 (The New Cultural History of Music)*, Oxford 2012. Vgl. hierzu auch Craig WRIGHT, *Introduction. The Church, the Clergy, the Cloister*, in: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500–1550*, hg. von DEMS., Cambridge 1989, S. 3–37 (Beschreibung der Soundscape des mittelalterlichen Pariser Kathedralbezirks).

sind – wiederum ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit – der von Susan Boynton und Diane Reilly herausgegebene Sammelband *>Resounding Images<* und eine Themennummer *>Fides ex auditu<* der *>Revue de l'histoire des religions<* aus dem Jahre 2016 sowie die Untersuchungen von John H. Arnold und Caroline Goodson zur Geschichte und sozialen Bedeutung von Glocken im mittelalterlichen Europa (2012) und von Racha Kirakosian zur spätmittelalterlichen Klangwahrnehmung im Spannungsfeld von visionär-auditiver Erfahrung und täglich erlebter liturgischer Praxis (2017). Auch die interdisziplinär angelegten Arbeiten von Beth Williamson 2013, Bissara Pentcheva 2017, Deborah Howard und Laura Moretti 2012 und Andrew Albin 2011 seien an dieser Stelle erwähnt²³⁾.

Ein historisch definiertes Forschungsgebiet wie die Mediävistik stößt in der Konfrontation mit einem technologiezentrierten neuen Forschungsbereich wie den Sound Studies durch seinen chronologischen Rahmen (im Allgemeinen gelten als solcher die Jahre 500–1500 der christlichen Zeitrechnung) auf ein fundamentales Methodenproblem: Nämlich die Tatsache, dass das eigentliche Forschungsobjekt der Sound Studies, also die real existierenden beziehungsweise technologisch fixierten Klänge, uns für die Zeit vor dem späten 19. Jahrhundert nicht zur Verfügung stehen. Die Rekonstruktion historischer Klangwelten im Sinne eines für heutige Menschen sinnlichen erfahrbaren Erlebens – sozusagen die musikalische Zeitreise – kann also, wenn überhaupt, bestenfalls indirekt erfolgen und unterliegt darüber hinaus als Klanglebnis zwangsläufig kulturell-historischen Beschränkungen. Rekonstruktionen des Klangverständnisses vergangener Epochen scheinen hingegen auf indirektem Wege und unter Anerkennung vieler Wissenslücken und der notwendigen spekulativen Ergänzungen, die solche Rekonstruktionen erfordern, durchaus möglich, ja vielversprechend. Sie bieten eine interessante neue Perspektive für die mediävistische Forschung.

In der wissenschaftlichen Praxis bieten sich aus methodologischer Sicht folgende Optionen als gangbare Wege an:

23) Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound, hg. von Susan BOYNTON/Diane J. REILLY, Turnhout 2015; Fides ex auditu. Théologie et audition dans le christianisme médiéval en Occident, in: Revue de l'histoire des religions 233/4 (2016), S. 483–620; John H. ARNOLD/Caroline GOODSON, Resounding Community. The History and Meaning of Medieval Church Bells, in: Viator 43/1 (2012), S. 99–130; Racha KIRAKOSIAN, Musical Heaven and Heavenly Music. At the Crossroads of Liturgical Music and Mystical Texts, in: Viator 48/1 (2017), S.121–144; Bissara V. PENTCHEVA, Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium, University Park 2017; Beth WILLIAMSON, Sensory Experience in Medieval Devotion. Sound and Vision, Invisibility and Silence, in: Speculum 88 (2013), S. 1–43; Deborah HOWARD/Laura MORETTI, The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object, Oxford 2012; Andrew ALBIN, Auralities. Sound Cultures and the Experience of Hearing in Late Medieval England, Diss. Brandeis University 2011.

1. Auswertung schriftlicher und materieller Quellen zur Produktion und Rezeption von Klängen und Musik

Die Spuren klangbezogener Erfahrungen sind uns in einem breiten Spektrum heterogener Quellen überkommen. Neben den traditionellen Forschungsgegenständen der historischen Musikwissenschaft, also Handschriften, Fragmenten und Inkunabeldrucken mit musikalischer Notation sowie musiktheoretischen und organologischen Schriften und Abbildungen, ist hier zu denken an archivalische Materialien, etwa Zahlungen an Musiker, Instrumentenbauer oder Glockengießer. Literarische Beschreibungen von Klangereignissen finden sich in überraschender Vielzahl, auch wenn entsprechende Passagen im Regelfall vereinzelt und oft unerwartet auftreten und bisher nicht systematisch erfasst sind; sie finden sich in Chroniken, erzählenden, aber auch didaktischen Texten. Visuelle Dokumente wie Miniaturen, Skulpturen, oder Fresken – traditionell bereits Gegenstände der Musikikonographie – können nicht nur Aufschluss über die Bauart von Instrumenten geben, sondern – gerade auch mit Hilfe inter- oder transdisziplinärer Fragestellungen – über soziale oder rituelle Kontexte, in denen Musik oder Klangereignisse eine Rolle spielten, wertvolle Informationen liefern. Ähnlich können die Architektur beziehungsweise Architekturgeschichte mittelalterlicher Kirchen, Kapellen, Festsäle, Paläste, Wohnhäuser, Gärten, Dörfer oder Städte, soweit diese erhalten oder aus den Quellen rekonstruierbar sind, wertvolles Material liefern, um akustischen Verhältnissen, wie sie sich aus der Architektur ergeben, aber auch Idealvorstellungen über Klanglichkeiten und deren Verbreitung im Raum nachzuspüren. Schließlich ermöglicht die Archäologie, nicht zuletzt durch ihre heutzutage oft hochtechnisierten, aus Medizin und Naturwissenschaften entlehnten Hilfsmittel wie etwa die Computertomographie die differenzierte Erforschung und Auswertung der im Regelfall fragmentarisch überlieferten physischen Überreste von Musik- oder Signalinstrumenten.

2. (Re-)Konstruktion der Epistemologien mittelalterlicher Hör- und Klangerfahrungen (»Akustemologie«).

Die umfangreichen rezenten Forschungen zum wissenschaftlich-theologischen Verständnis der Sinne und Sinnesorgane im Laufe des Mittelalters erweisen sich für eine klangbezogene Erforschung mittelalterlicher Vorstellungswelten und Realitätswahrnehmungen als äußerst relevant²⁴⁾. So besaß der mittelalterliche Mensch – ebenso wie der heutige – neben einem »inneren Auge« ein »inneres Ohr«, das zwar keine im heutigen Sinne objektive, unbestritten jedoch eine in der persönlichen Innenwelt ablaufende, also subjektive pseudo-akustische Wahrnehmung ermöglicht. Mit Hilfe derartiger »innerer Stimmen« kommunizierte der mittelalterliche Mensch nicht nur in Form von stiller Reflexion mit sich selbst, wie auch heute noch üblich; vielmehr gewährten die inneren

24) Einen Überblick bietet A Cultural History of the Senses, Bd. 2: In the Middle Ages, hg. von Richard G. NEWHAUSER, London 2014.

Sinne auch Zugang zu übergeordneten, also göttlichen oder dämonischen Wesenheiten²⁵⁾. Derlei externe Kommunikationen wurden allerdings im Gegensatz zu heute, wo solcherlei Wahrnehmungen außerhalb streng religiöser Kreise entweder in den Bereich der Phantasie (Imagination) oder der Psycho(patho)logie verwiesen und somit als jeder empirisch definierten »Realität« entrückt konstruiert werden, in der Vormoderne mehr oder weniger selbstverständlich mit der auch durch Dritte erfahrbaren beziehungsweise erfahrenen (Außen-)Welt in Verbindung gebracht. Sie erhielten also als Kommunikationsformen einen unvergleichlich stärkeren Wahrheitsgehalt, der im Einzelfall zu ganz außergewöhnlichen Konsequenzen führen konnte (Beispiel: die »Stimmen« der Jeanne d'Arc).

Grundsätzlich ist zu konstatieren, dass ausschließlich akustisch wahrgenommenem »Hören-Sagen« in oral geprägten Gesellschaften erheblich größeres Gewicht zugemessen wurde, als dies in heutigen modernen Gesellschaften der Fall ist, auch wenn die Valorisierung des Gehörten oder Erinnerten im Laufe des Mittelalters nachweislich Schwankungen unterlag²⁶⁾. Gleichzeitig unterschieden sich aber auch die Anforderungen an die (intellektuell basierte) Verstehbarkeit oder ein (intellektuell geprägtes) Verständnis des Gehörten drastisch von heutigen Auffassungen²⁷⁾. So lässt sich bereits aus diesen wenigen, allgemein gehaltenen Überlegungen ableiten, dass mittelalterliche Klangwahrnehmungen im Vergleich zu ihren heutigen Äquivalenten einer signifikanten »Phasenverschiebung« zwischen Imagination und Wirklichkeit unterlegen haben müssen, die es im Detail weiter zu erforschen gilt.

Auch die Wahrnehmung verschiedener Lautstärken oder Klangfarben dürfte angesichts der signifikant andersartigen akustischen Referenzwerte der vorindustriellen Zeit erheblich von der unseren differieren. Fest steht, dass die mit Lautstärken und Timbres verbundenen Assoziationen und Empfindungen ähnlich wie heute von sozialen Prägungen beeinflusst wurden²⁸⁾.

25) Vgl. etwa Erika Lauren LINDGREN, *Sensual Encounters. Monastic Women and Spirituality in Medieval Germany*, New York 2009, oder die knappe, aber informative Darstellung von Corinne SAUNDERS, Hearing Medieval Voices, in: *The Lancet* 386 (2015), S. 2136–2137. Hierzu etwa auch KIRAKOSIAN 2017 (wie Anm. 23); sowie Oliver HUCK, *The Music of the Angels in Fourteenth- and Early Fifteenth-Century Music*, in: *Musica Disciplina* 53 (2003–8), S. 99–119.

26) Klassisch hierzu die Studie von Michael Thomas CLANCHY, *From Memory to Written Record. England 1066–1307*, Chichester ³2013.

27) Daniele V. FILIPPI, *Audire missam non est verba missae intelligere.... The Low Mass and the Motetti missales in Sforza Milan*, in: *Journal of the Alamire Foundation* 9/1 (2017), S. 11–32.

28) Hierzu etwa Adin E. LEARS, *World of Echo. Noise and Knowing in Late Medieval England*, Ithaca 2020.

3. Experimentelle Annäherungen

Experimentelle Annäherungen erweisen sich trotz der oben konstatierten, durch die jeweils unterschiedlichen historisch-kulturellen und sozialen Prägungen verursachten prinzipiellen Unterschiede in der Wahrnehmung bei klug überlegter »Versuchsanordnung«, unter anderem in Anlehnung an die experimentelle Archäologie, durchaus als fruchtbare Methode. Dies zeigte etwa John Harpers Projekt *>The Experience of Worship<*²⁹⁾. Hier konnten mit Hilfe von im Detail nachgestellten Situationen der Messliturgie, wobei Bewegungsabläufe im sakralen Raum, Paraphernalien wie Kleidung und Beleuchtung, aber auch die Architektur miteinbezogen wurden, aufgrund des physi(ologi)schen und psych(olog)ischen Erlebens moderner Menschen trotz der unleugbaren kulturellen Unterschiede wertvolle Hinweise gewonnen werden, mittels derer sich anderweitig gewonnene Hypothesen etwa zur Akustik, Zeitdauer oder Reichweite klanglicher oder musikalischer Phänomene verifizieren oder präzisieren lassen.

Ein weiteres in dieser Hinsicht aufschlussreiches Experiment bildet das Projekt *>Die Hand auf der Schulter: Singen mit Körperkontakt<*³⁰⁾. Ikonographische Dokumente spätmittelalterlicher Aufstellungen von Sängern lassen eine große körperliche Nähe der Ausführenden erkennen, die von heutigen Menschen als unangemessen intim empfunden wird, da sie die in westlichen Kulturen heutzutage übliche Körperf distanz erheblich unterschreitet und somit bislang vermieden wurde. Durch das bewusste Nachstellen solcher Konfigurationen konnten für heutige Musiker – nicht zuletzt auch Spezialisten der betreffenden Repertoires – verblüffende neue Erkenntnisse gewonnen werden: Die ungewohnte körperliche Nähe beim Singen beeinflusste das für die Ensemblepraxis unersetzliche gegenseitige Hören und die musikalische Koordination signifikant. Nach Überwinden der kulturell-historisch etablierten Hemmschwelle wurde der entstehende Effekt von den Probanden ästhetisch als überaus positiv empfunden. Das Experiment führte somit zu einem neuen Verständnis der Singpraxis, aber auch der Klangbilder der betreffenden Musik sowohl bei Hörern wie Ausführenden.

29) John Harper (PI), *The Experience of Worship*, AHRC-Projekt 2009–2013, <http://www.experienceofworship.org.uk> (23.10.2020). Ähnlich auch (allerdings ohne historischen Anspruch) Klaus Peter DANNECKER/Melanie WALD, Transdisziplinäre empirische Liturgieforschung, in: *Liturgisches Jahrbuch* 68/2 (2018), S. 83–108 und Melanie WALD-FUHRMANN/Sven BOENNEKE u.a., »He Who Sings, Prays Twice«? Singing in Roman Catholic Mass Leads to Spiritual and Social Experiences That Are Predicted by Religious and Musical Attitudes, in: *Frontiers in Psychology* 11 (2020), S. 1–13.

30) Ausgeführt am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik, Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit den Universitäten Regensburg und Augsburg: <https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-musik/aesthetisches-erleben-einflusse/singen-mit-koerperkontakt.html> (29.10.2020).

IV. ZUR REKONSTRUKTION MITTELALTERLICHER KLANGEPISTEMOLOGIEN

Ein historisch informiertes Verständnis der Arten und Weisen, mittels derer mittelalterliche Menschen die sie umgebende Klangwelt erfahren haben, bildet somit einen wesentlichen Bestandteil mediävistischen Arbeitens unter dem Einfluss eines »sonic turn«. Es scheint daher zweckmäßig, im Folgenden einige Fundamentalkategorien dieser mittelalterlichen Episteme der Klänge zu referieren, soweit sie aus der bisherigen Forschung rekonstruierbar sind³¹⁾.

IV.1. *Musica*

Beginnen wir mit dem Begriff der *musica*. Diese ist zusammen mit *arithmetica*, *geometria* und *astronomia* integraler Bestandteil des mittelalterlichen Quadriviums, also des zahlengebundenen Teils der *septem artes liberales*. Die Einteilung geht auf antike Vorbilder zurück, etwa in Platos >Staat<, und wurde in den Schriften von Boethius und Cassiodorus im 6. Jahrhundert nach Christus in eine für das mittelalterliche Weltbild verbindliche Form gegossen.

Das Quadrivium verbindet drei für die Moderne zunächst völlig unterschiedliche Wissensbereiche, nämlich Mathematik, Kunst und Naturwissenschaften. Diese vereinigt im mittelalterlichen Denken die gemeinsame Grundlage des Zählens und des Messens. Sie befassen sich mit der Mechanik des Zählens als solchem (*arithmetica*), danach dem Zählen und Messen im Raum (*geometria*), in der Zeit (*musica*) und schließlich am Firmament, wo die Dimensionen von Zeit und Raum gleichzeitig erfasst werden (*astronomia*).

Boethius verdanken wir auch die fundamentale Einteilung der *musica* in drei Bereiche, die *musica mundana* (oder auch *universalis*), die *musica humana* und die *musica instrumentalis*. Die *musica mundana* ist nur indirekt erkennbar, und zwar – so Boethius – am besten anhand von Phänomenen am Himmel (*in ipso caelo*), im Wechselspiel der vier (klassischen) Elemente (*compage elementorum*) und am Wechsel der Jahreszeiten (*tem-*

31) Hierzu Karl KÜGLE, Conceptualizing and Experiencing Music (ca. 500–1500), in: Medieval Culture – A Handbook. Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages, hg. von Albrecht CLASSEN, Berlin/New York 2015, S. 1184–1204; Elizabeth Eva LEACH, Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages, Ithaca 2007. Weiterführende Informationen zum Thema liefern die Beiträge von Anna Maria BUSSE BERGER, Thomas CHRISTENSEN, Peter JEFFERY, Katarina LIVLJANIC und Benjamin BAGBY, Timothy MCGEE, John POTTER sowie Nigel WILKINS in The Cambridge History of Medieval Music, hg. von Mark EVERIST/Thomas Forrest KELLY, Cambridge 2018, sowie die einschlägigen Kapitel in The Cambridge History of Western Music Theory, hg. von Thomas CHRISTENSEN, Cambridge 2002. Für eine aufschlussreiche Diskussion der aus der europäischen Aristoteles-Rezeption resultierenden epistemologischen Verschiebungen im Spätmittelalter vgl. Joseph DYER, The Place of Musica in Medieval Classifications of Knowledge, in: The Journal of Musicology 24/1 (2007), S. 3–71. Vgl. auch BURNETT, Sound and its Perception (wie Anm. 22); DERS., Perceiving Sound (wie Anm. 22).

porum varietate): Ea (musica), quae est mundana, in his maxime perspicienda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur³²⁾. Weiterhin ist die *musica mundana* nicht hörbar: *Ad nostras aures sonus ille non pervenit³³⁾.*

Boethius deduziert die Existenz der *musica mundana* daraus, dass sich ohne sie die manifeste Einheit in Vielfalt, die *armonia*, des Kosmos nicht erklären ließe:

Iam vero quattuor elementorum diversitates contrariasque potentias nisi quaedam armonia coniungeret, qui fieri posset, ut in unum corpus ac machinam convenienter? Sed haec omnis diversitas ita et temporum varietatem parit et fructuum, ut tamen unum anni corpus efficiat³⁴⁾.

Die *musica mundana* entspricht also in etwa den heutigen Wissensbereichen der Astronomie, Chemie und Klimatologie. Sie bietet weiterhin etwas, was die heutige Physik noch nicht (wieder) erreicht hat, nämlich eine Art Weltformel, mit deren Hilfe sich letztendlich alle Phänomene der sublunaren Existenz erklären und verstehen lassen. Insofern konnte ein mittelalterlicher Mensch sich innerhalb dieser Weltformel vollkommen aufgehoben beziehungsweise geborgen fühlen, denn sie war trotz allen oberflächlich erlebten Chaos letztendlich ein Produkt der göttlichen Weisheit.

Logische Folge der *musica mundana* ist dann auch die *musica humana*, die hierarchisch auf der mittleren Ebene von dreien unterhalb der *musica mundana* rangiert:

Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est? Quid vero, quod corporis elementa permiscet, aut partes sibimet rata coaptatione contineat³⁵⁾?

Jeder, der sich schon einmal selbst beobachtet hat (*quisquis in sese ipsum descendit*), kenne sie, sagt uns Boethius. Sie beeinflusst das Temperament eines Menschen, sorgt für die Verbindung zwischen Verstand und Emotionen und steuert die Körperfunktionen. Sie umfasst somit alle Phänomene des menschlichen Körpers und der Seele, darunter in gewisser Weise auch die Stimme als Sprache und als Klang, jedoch in ihren Qualitäten als Ausdruck der Gesamtheit von Körper und Seele. Hauptaugenmerk ist auch hier wiederum die Vielfalt in der Einheit, wodurch alle Zyklen des menschlichen Lebens – also etwa Wachen und Schlafen, Krankheit und Gesundheit, Freude und Trauer – aus dem übergreifenden Prinzip der *armonia*, welche diese Vorgänge unterschwellig steuert, erklärt werden können.

32) Boethius, *De institutione musica*, lib. 1, cap. 2, zitiert nach Gottfried FRIEDEIN, Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *De institutione arithmeticā libri duo. De institutione musica libri quinque*, Leipzig 1867, S. 187.

33) Ebd., S. 187.

34) Boethius, *De institutione musica* (wie Anm. 32), S. 188.

35) Ebd., 188–189.

Die dritte und niedrigste Ebene – sowohl in der *musica universalis* wie der *musica humana* als Unterkategorie implizit – bildet die *musica instrumentalis*. Erst hier handelt es sich um klangliche Phänomene im eigentlichen Sinne, also um das Material, womit sich indirekt die mediävistisch tätige Musikwissenschaft, direkt die Sound Studies befassen:

Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, vel his, quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni. De hac igitur instrumentorum musica primo hoc opere disputandum videtur³⁶⁾.

Nur die *musica instrumentalis* als klanglich erfahrbare Wirklichkeit wäre dann also der Bereich, um den es *stricto sensu* bei einem »sonic turn« gehen kann. Halten wir hier aber fest, dass Klänge und Musik für den mittelalterlichen Menschen ganz und gar nicht autonom waren, sondern als Unterkategorien der *musica* in direkter und unauflöslicher Verknüpfung mit dem körperlichen und seelischen Wohlbefinden der Menschen standen, ja sogar in den Bewegungen von Tag und Nacht, Sommer und Winter sowie dem Kosmos als Ganzem ihre Entsprechungen fanden. Hieraus ergibt sich im Umkehrschluss, dass eine falsch applizierte Form von Klängen das Befinden von Mensch und Natur durchaus negativ beeinflussen kann, während umgekehrt Musik auch therapeutische Wirkung zukommt (archetypisches Beispiel aus der Bibel ist hierfür der für den schwermütigen Saul musizierende David)³⁷⁾. Der Musik- und Klangbegriff des Mittelalters war also durch und durch holistisch.

IV.2. *Sonus – vox – cantus*

Die menschliche Stimme produziert bekanntlich Klänge in Form von Worten, Gesang sowie einem Spektrum von Geräuschen, die sich alphabetisch bestenfalls annäherungsweise, aber eigentlich nicht wirklich darstellen lassen. Ein Beispiel wäre der Laut »Hmmm«, der je nach Intonation unterschiedliche Bedeutung annehmen kann, etwa fragend (»Hmmm?«) oder adversativ-unzufrieden (»Hmm!«). Ein anderes wären die Geräusche des Hustens oder Niesens, die ähnlich wie Tierlaute konventionell und je nach Sprache auch unterschiedlich verbalisiert werden, also im Deutschen etwa onomatopoeatisch mit »Hatschi!« für das Niesen. Diese letzteren, rationaler Bedeutung entbehrenden und auch weder alphabetisch noch als numerisch definierte Intervalle exakt darstellbaren klanglichen Äußerungen wurden im Mittelalter wie etwa auch Naturklänge (Donner beispielsweise) als *sonus* klassifiziert. *Sonus* inkludiert *vox*, die menschliche Stimme, doch gelten stimmliche Äußerungen nur dann als *vox*, wenn sie aufgrund einer Verknüpfung

36) Ebd., S. 189.

37) 1 Sam. 16, 14–23.

mit der menschlichen Sprache auch Träger rationaler Bedeutungen sind. *Vox* unterscheidet sich somit grundsätzlich von Geräuschen wie Husten, aber auch von Tierlauten, denn nur rationale Klangphänomene können als *vox* klassifiziert werden.

Hier läuft die Fragestellung der Sound Studies derjenigen einer mittelalterlichen Episteme der Klänge konträr: Das Mittelalter als eine Epoche klarer Hierarchien grenzt hier hart ab, während die Sound Studies sich gerade auch für den liminalen Bereich des Geräusches interessieren. Der Bereich der Sprachlichkeit hingegen ist für uns in Literatur einerseits und Musik andererseits unterteilt.

Die relative Geringschätzung in der ästhetischen Wertigkeit von *sonus* – was nicht unbedingt mit einer Geringschätzung der betroffenen Individuen zu verwechseln ist – erstreckt sich im Mittelalter auch auf instrumental erzeugte Klänge, da auch ihnen wegen des Fehlens von Text intrinsisch keine beziehungsweise bestenfalls reduzierte rationale Bedeutung innewohnt. Die gerade für eine Annäherung im Sinne der Sound Studies für die Mittelalterforschung interessante Erforschung von Signalen wie Glocken oder Trompetenklängen nimmt diesbezüglich eine aufschlussreiche Zwischenposition ein, ebenso wie die zunehmende Bedeutung von Instrumentalisten an den spätmittelalterlichen Höfen: Signale erzeugende Klangkörper mögen durchaus kostbar, Instrumentalisten hochgeschätzt und teuer bezahlt sein, sie bezogen aber ihr soziales Prestige und damit die ihnen zuordbare Bedeutung nicht aus ihrer beziehungsweise der durch sie produzierten Klanglichkeit als solcher, sondern über soziale Konventionen³⁸⁾. Die neue Wertschätzung des Instrumentalen und der Instrumentalisten resultierte etwa aus der Assoziation mit den Fürsten, zu deren Höfen sie zählten, mit städtischen Obrigkeit, bei denen sie angestellt waren, oder im Falle der Orgel aus ihrer Platzierung innerhalb des Sakralraums. Natürlich trugen auch die Komplexität des Herstellungsprozesses für die jeweiligen Instrumente oder die hohen Kosten für die Materialien, woraus sie gefertigt wurden, zu diesem wachsenden Sozialprestige bei.

Im Allgemeinen mit »Gesang« übersetzt, beinhaltet das Bedeutungsfeld des Wortes *cantus* oder seiner volkssprachlichen Äquivalente für das Mittelalter zumindest bis in die Zeit um 1400 hinein in jedem Fall auch die gesprochene Sprache, und zwar insbesondere dann, wenn sie als poetisch durchgeformtes Artefakt einer komplexen, rationalen Ordnung unterliegt. Insofern umfasst *cantus* in moderner Terminologie sowohl poetisch konstruierten »Text« wie »Musik«. Beide sind nicht voneinander getrennt, sondern als Stufen oder Register innerhalb der oralen Performanz zu begreifen.

Hierzu noch einmal Boethius:

Omnis vox aut συνεχης est, quae continua, aut διαστηματικη, quae dicitur cum intervallo suspensa.

Et continua quidem est, qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus.

Διαστηματικη autem est ea, quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus sed modulis inservimus, estque vox ipsa tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non

38) Hierzu vgl. auch die detaillierten Ausführungen bei ARNOLD/GOODSON (wie Anm. 23).

taciturnitatis sed suspensa ac tardae potius cantilenae. His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso segniorique modo vocis, ut canticum³⁹⁾.

Boethius unterscheidet innerhalb der Kategorie *vox* also einerseits die Sprechstimme (*continua* beziehungsweise *συνεχῆς*), andererseits die Singstimme (*διαστηματική*). Zuzüglich weist er noch auf die mögliche Unterscheidung eines Zwischenregisters (*tertia differentia*) der Deklamationsstimme hin (*quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus*).

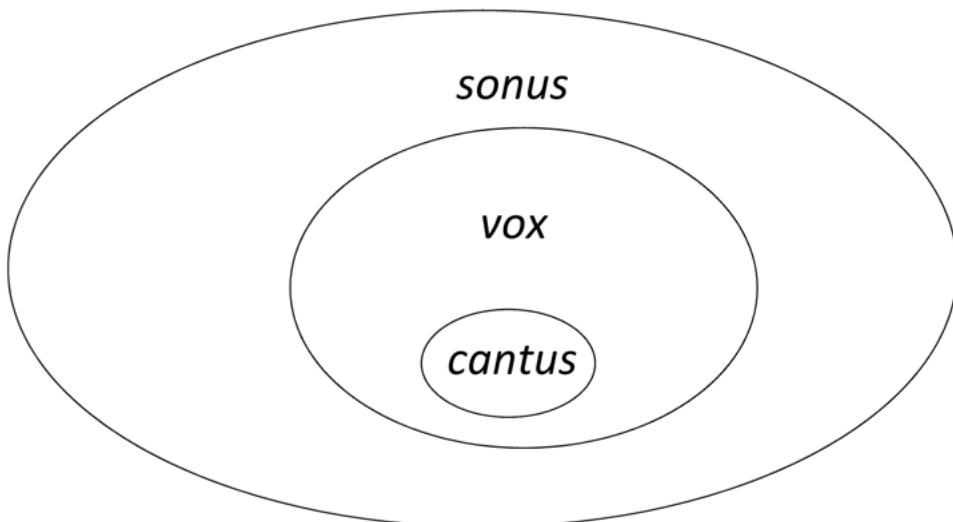


Abb. 1: Das Verhältnis von *sonus*, *vox* und *cantus* in der mittelalterlichen Klangeistemologie.

Die ungebrochene Relevanz dieser in der Spätantike entstandenen, bekanntlich auf antiken Vorstellungen basierenden Aussagen für das Musik- und Klangverständnis des europäischen Mittelalters erklärt sich aus der durchgehenden Verwendung der Schriften des Boethius im Bildungskanon, die im Wesentlichen erst in der Frühmoderne allmählich zum Erliegen kam. Daher darf unterstellt werden, dass das über Boethius’ Schriften vermittelte Gedankengut auch für die Einstellung der breiteren (Laien-)Bevölkerung zu Klang, Geräusch und Musik quer durch die sozialen Schichten maßgeblich blieb, ähnlich wie die eingangs geschilderten kulturellen Assoziationen für die europäische Bevölkerung der Jetzzeit allgemeingültig erscheinen, zumal uns aus dem Mittelalter zumindest kei-

39) Boethius, *De institutione musica* (wie Anm. 32), S. 199.

nerlei Gegenpositionen überliefert sind. Selbstverständlich unterlag die Lehre von der *musica* über den Gesamtzeitraum des Mittelalters auch Nuancierungen und Weiterentwicklungen. Ihre Valenz als Fundament jeglicher klangwissenschaftlichen oder musiktheoretischen Reflexion blieb jedoch unangetastet⁴⁰⁾.

Machen wir nun einen Sprung ins späte 14. Jahrhundert. Eine berühmte Belegstelle zum Verhältnis von Text und Musik – für uns Heutige wie gesagt zwei durchaus unterschiedliche Dimensionen künstlerischen Schaffens und daher oft als Beweis der Trennung beider voneinander interpretiert – liefert Eustache Deschamps' *>Art de dictier<* vom Ende des 14. Jahrhunderts (1392)⁴¹⁾. Dieser Text befasst sich mit der Dichtkunst, aber auch mit dem Vortrag derselben in Form von Gesang und Deklamation. Deschamps unterscheidet hier zwischen *musique naturelle* und *musique artificielle*. Unter der *musique artificielle* versteht er eindeutig dasjenige, was wir als Musik beziehungsweise musicalische Komposition bezeichnen, und was wir bei Deschamps' Vorbild beziehungsweise Lehrmeister Machaut, aber auch in Deschamps' Pariser Umkreis der *fumeurs* ausführlich belegt finden:

Et est a scavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele.

*L'artificiele [...] est appellee artificiele de son art, car par ses vj notes, qui sont appellees us [sic], re, my, fa, sol, la, l'en puet aprandre a chanter, acorder, doubler, quintoier, tiercoier, tenir, deschanter, par figure de notes, par clefs et par lignes [...]*⁴²⁾.

Unter *musique naturelle* versteht Deschamps hingegen die gesprochen vorgetragene Dichtung, die er treffend als *musique de bouche* bezeichnet:

*L'autre musique est appellee naturele pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturellement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiees [...]*⁴³⁾.

Das verbindende Element dieser beiden Manifestationen der *musica (instrumentalis)* liegt also – wenig verwunderlich angesichts der Zugehörigkeit zum Quadrivium – in der *metrification*, der Kunst des Versmachens, aber auch wörtlich des »Messens« beziehungsweise »Messbarmachens«, und somit in der Anwendung der schon in der pythagoräischen Intervall-Lehre niedergelegten Funktion der Zahlen als Grundlage sowohl der aus heutiger Sicht mathematischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen im Qua-

40) Hierzu vgl. DYER, The Place of Musica (wie Anm. 31); Elizabeth MELLON, Inscribing Sound. Medieval Remakings of Boethius's De institutione musica, Diss. University of Pennsylvania 2011.

41) Eustache Deschamps, L'Art de dictier, hg. und übers. von Deborah M. SINNREICH-LEVI, East Lansing 1994. Vgl. auch Philipp JESERICH, Musica naturalis. Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters, Stuttgart 2008. Eine entsprechende Untersuchung und Bestandsaufnahme für den Bereich der italienischen Halbinsel bietet: Elena ABRAMOV-VAN RIJK, Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600, Bern/New York 2009.

42) Deschamps, L'Art de dictier (wie Anm. 41), S. 60.

43) Ebd., S. 62.

drivium wie eben auch der *musica*, die für Deschamps sowohl die poetisch vermessene Sprache als Sprachklang wie auch deren mit weiteren Schichten künstlerischer Elaboration versehene »Vertonung« in gesungener Form umfasst.

Deschamps, von dem selbst übrigens keine musikalischen Kompositionen überliefert sind, erläutert im Weiteren auch das Verhältnis der beiden Formen von *musique*. Sie ergänzen sich gegenseitig wie in einer Ehe, die auf rationaler Kenntnis (*science*) beruht, sodass die *musique artificielle* durch einen Text veredelt (*anobliz*) und passender gemacht (*mieux seanz*) wird. Andersherum erhöht die Musik den Genusswert der Worte (*delectables*) und ihre Schönheit (*embellies*) gegenüber einer lediglich gesprochenen Darstellung:

Et aussi ces deux musiques sont si consonans l'une aveques l'autre, que chascune puet bien estre appellee musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcees et pointoyees par doucour de voix et ouverture de bouche; et est de ces deux ainsis comme un mariage en coniunction de science, par les chans qui sont plus anobliz et mieuxx seans par la parole et faconde des diz qu'elle ne seroit seule de soy. Et semblablement [...] les chancons natureles sont delectables et embellies par la melodie et les teneurs, trebles et contreteneurs du chant de la musique artificiele⁴⁴⁾.

Beide können aber auch allein existieren und bleiben dabei angenehm zu hören:

Et neantmoins est chascune de ces deux plaisant a ouir par soy [...]⁴⁵⁾.

So kann eine Melodie auch ohne Text gefallen (hier wäre aus Sicht der Überlieferung etwa an Instrumentalfassungen vokaler Vorbilder zu denken, was bis ins frühe 17. Jahrhundert hinein bei weitem die meisten instrumentalen Quellen umfasst). Oder man kann ein Musikstück, wenn es die Umstände erfordern, eben auch einfach *de bouche* genießen, also in Form einer Deklamation, zum Beispiel, wenn ein Herr oder eine Dame (oder ein Herr und eine Dame) alleine beziehungsweise in kleiner Gesellschaft sind und die geringere Lautstärke (*haulteur*) der gesprochenen Stimme der Situation angemessener erscheint:

[...] et se puet l'une chanter par voix et par art, sanz parole; et aussis les diz des chancons se puent souventefois recorder en pluseurs lieux ou ilz sont moult voulentiers ois, ou le chant de la musique artificiele n'aroit pas tousiours lieu, comme entre seigneurs et dames estans a leur prive et secretement, ou la musique naturele se puet dire et recorder par un homme seul, de bouche, ou lire aucun livre de ces choses plaisans devant un malade, et autres cas semblables ou le chant musicant n'aroit point lieu pour la haulteur d'icellui, et la triplicite des voix pour les teneurs et contreteneurs necessaires a ycellui chant proferer par deux on [sic] trois personnes pour la perfection du dit chant⁴⁶⁾.

44) Ebd., S. 64.

45) Ebd.

46) Ebd., S. 64, 66.

V. MITTELALTERLICHE KLANGPHYSIOLOGIE: AKUSTIK ALS ETHIK

Wie hat man sich im Mittelalter theoretisch das Funktionieren der Sinne und speziell des Gehörsinns vorgestellt? Schall wirkt – wiederum nach Boethius und ähnlich wie wir es auch heute noch erklären – von außen auf das Ohr ein (Intromission). Allerdings geschieht dies – anders als heute – wiederum in einer holistischen Weise, da das physische Ohr für den mittelalterlichen Menschen wie oben gezeigt direkt mit dem inneren Ohr als einem Organ der Seele verknüpft ist. Daher hat jeder Schall auch eine inhärent moralische Qualität: Er kann die Seele zum Guten wie zum Bösen hinlenken.

Weiter ist anzunehmen, dass materiellen Objekten – darunter auch dem menschlichen Körper – die aristotelische *potentia* zum Klang innewohnt. Dies heißt, dass beispielsweise das Stiften einer Glocke als eines mit dem Sakralen verknüpften Klangobjekts moralisch gut ist, während der Erwerb oder der Besitz von Musikinstrumenten wie Trommeln mit ihren im Spätmittelalter immer wieder deutlich artikulierten enthemmenden, sexuellen Konnotationen bestenfalls als moralisch ambivalent konstruiert worden wäre, da die *potentia* solcher Objekte allein schon durch ihre Anwesenheit auf die Seele einwirke (Extramission).

Die sinnlich erfahrbare Welt ist also eine, worin der Gehörsinn nicht isoliert steht, sondern in Zusammenklang mit den anderen Sinnesorganen Wahrnehmungen erzeugt, die direkt auf die Seele einwirken. Insofern liegt es nahe, die Betrachtung mittelalterlicher Klangwelten in ein Gesamtableau der Sinnenlehre als Ganzes zu integrieren⁴⁷⁾.

Sensus carnis als der mit dem physischen Leib erfahrbare Teil der sinnlichen Wahrnehmung steht hier dem *sensus communis* als innerem Sinnesorgan der Seele, das für den Menschen in der mystischen Erfahrung einen direkten Zugang zum Göttlichen ermöglicht, nicht gegenüber, sondern in einem Verhältnis der Abstufung, einem graduellen Übergang, der demjenigen zwischen gesprochener und gesungener Ausführung von Text ähnelt. Das (für uns) Übersinnliche, Irreale ist also für den mittelalterlichen Menschen ebenso eine Realität wie es für uns die Bilder sind, die uns die Medien täglich über Geschehnisse vermitteln, die wir selbst nicht miterlebt haben. Diese werden für uns als von der physischen Realität der eigenen Erfahrung kaum beziehungsweise nicht zu unterscheiden konstruiert. Im Mittelalter manifestierte sich ein ähnlich fließender Übergang etwa im Kultus, wenn die Gottesmutter oder die Heiligen direkt angesprochen werden in der ganz konkreten Annahme, dass der oder die Angesprochenen diese Gebete beziehungsweise Bitten in der Tat hören, wenn auch mit ihren immateriellen Sinnesorganen. Die Heiligsprechung von real existierenden Personen wie etwa Ludwig IX. (gest. 1270) nur eine Generation später (1305), also zu einer Zeit, als die Erinnerung an den König unter den Älteren noch als lebendige Realität vorhanden war, unterstreicht diese für uns

47) Hierzu vgl. etwa die Beiträge in A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe, hg. von Martina BAGNOLI, Baltimore 2016. Des Weiteren die bereits in Anm. 22 und 23 zitierte Literatur.

heute kaum mehr vorstellbare Porosität der Membran zwischen der real erfahrbaren und der übersinnlichen Welt des Heiligen.

Entsprechend ist die Kontrolle von Klängen durchgehend ein Anliegen der politisch-moralischen Autoritäten des Mittelalters⁴⁸⁾. Dies bedeutet sozial differenzierten Gebrauch von Klängen, also etwa den Klang von Trompeten als Sinnbild von weltlicher Macht, oder die Zuordnung bestimmter musikalischer Instrumente oder Gattungen zu sozialen Gruppen⁴⁹⁾. Hinzu kommt, dass die mittelalterliche Welt deutlich weniger klangüberflutet war als die heutige. Einzelne Klänge konnten so erheblich größere Hörbarkeit und damit Wirkung entfalten als heute vorstellbar.

In diesem Sinne bietet die Hinwendung der Mediävistik zu einer intensivierten interdisziplinären Erforschung mittelalterlicher Klangerlebnisse, Klangräume und Klangwelten aufgrund einer durch die Sound Studies stimulierten neuen Sensibilisierung allen Teildisziplinen eine willkommene Gelegenheit, jene Klänge und Zwischentöne wieder hörbar zu machen, die durch das Getöse der dazwischenliegenden Jahrhunderte und vor dem Hintergrundrauschen kulturhistorisch bedingter Unterschiede in Wahrnehmung und Sozialisation der Sinne und der Körperlichkeit des Menschen zwischenzeitlich zum Verstummen gebracht wurden.

SUMMARY: THE »SONIC TURN« IN MEDIEVAL STUDIES. PROBLEMS AND OPPORTUNITIES

Today's sonic environment differs dramatically from that experienced by earlier generations. It is the result of rapid developments in technology that took place from the nineteenth century onwards and are far from exhausted. In recent years, these technological changes gave rise to the constitution of a new research field: sound studies. The essay begins with a review of the genesis and research objectives of sound studies. Next, I investigate how sound studies relate to musicology in terms of their historical genesis and their epistemological make-up. Earlier and recent examples of medievalist work inspired by sound and sounding phenomena are introduced, illustrating the potential for heuristic surplus offered by integrating perspectives from sound studies into medieval studies. An analysis of medieval concepts relating to sonic phenomena demonstrates their cultural and historical contingency. The greatest heuristic potential of sound studies for medievalists therefore lies in reconstructing these acoustemological contingencies. Doing so will enable

48) Hierzu vgl. etwa auch Jesse D. HURLBUT, The Sound of Civic Spectacle. Noise in Burgundian Ceremonial Entries, in: Material Culture and Medieval Drama, hg. von Clifford DAVIDSON, Kalamazoo 1999, S. 127–140.

49) Etwa bei Johannes de Grocheo (Paris, c. 1300). Vgl. Johannes de Grocheo, Ars musice, hg. und übers. von Constant J. MEWS, Kalamazoo 2011.

us to read the surviving source material related to sounds and sounding phenomena in a historically informed and culturally sensitive way that promises new, revealing discoveries.