

# Klanglandschaft und literarische Gattungen in den volkssprachlichen Literaturen des Mittelalters

*Jean-Marie Fritz (Dijon)*

Bei der Analyse von Literatur, ob Prosa oder Vers, Roman oder Theater, des Mittelalters oder der Moderne, wird allzu oft der Gesichtssinn bevorzugt. Man redet von Bildern, von Farben, Figuren, Landschaften, viel weniger von Lärm, Geräuschen, Klängen oder Klanglandschaften (»soundscapes«). Diese Begriffe meinen weder den Klang des Textes, d. h. den Text als akustisches Ereignis mit Klangspielen wie Annomination, Alliteration, Assonanz oder Reim, noch die Musikalität der Wörter (franz. »musique naturelle«, »musique de bouche«), von der Eustache Deschamps in seinem >Art de dictier< spricht<sup>1)</sup>, sondern die Klangereignisse, von denen im Text die Rede ist, d. h. vom Klang im Text, von jenen Klängen, die in den Text eingewoben sind. In der Literaturwissenschaft besteht darüber Konsens, dass jedes literarische Werk durch Visualität gekennzeichnet ist, aber es herrscht eben auch eine gewisse Klangatmosphäre oder besser: eine gewisse Stimmung vor. Stimmung (franz. »ambiance«, »atmosphère«) ist die passendere Bezeichnung für diese Klangatmosphäre, obwohl sie schwer zu übersetzen ist, da sie im Deutschen nicht denselben Klang hat, schwingt doch in »Stimmung« stets die Stimme mit.

Jeder Schriftsteller oder Dichter baut eine Poetik, erschafft einen gewissen Stil, aber eben auch eine sinnliche Welt, die sich durch eine spezifische Visualität sowie durch spezifische Klänge und Gerüche auszeichnet. Diese bilden ein dichtes Netz und stehen in enger Beziehung zueinander, da sie alle auf ein innerstes Bewusstsein ein- und desselben »Schöpfers« verweisen. Jeder Autor drückt in seinem Werk eine gewisse Weltanschauung aus und diese Anschauung ist zuallererst sensorisch geprägt. Wir erkennen die Welt von Dante, Flaubert, Mann oder Musil an gewissen Wiederholungen, Obsessionen, fixen Ideen, die das Sehen, aber auch das Hören betreffen, etwa das Rauschen des Wassers bei Flaubert. Flaubert ist buchstäblich vom Murmeln des Wassers besessen: Er hat Angst, im Wasser, im Bad dahin zu schmelzen<sup>2)</sup>. Man denke auch an den >Zauberberg< von Thomas Mann: Das erste Geräusch, das Hans Castorp nach seiner Ankunft im Sanatorium hört,

1) Eustache Deschamps, Anthologie, hg. von Clotilde DAUPHANT (Lettres Gothiques), Paris 2014, S. 590.

2) Jean-Pierre RICHARD, Stendhal et Flaubert. Littérature et Sensation, Paris 1970, S. 159 f.

ist das Husten der Kranken; das Husten ist Zeichen der Krankheit, vielmehr Zeichen des Todes, des drohenden, bevorstehenden Todes. Das Husten bildet eine Art *continuo* durch den ganzen Roman.

Es ist sinnvoll, zum ursprünglichen Sinn des Wortes »Ästhetik« zurückzukehren: *aisthesis*, griechisch für den »Sinneseindruck«, das Sinnliche. Das Sinnliche ist eng mit der Kategorie des Schönen verbunden. Das Sehen scheint dabei am reichsten, das Hören sollte jedoch nicht vernachlässigt werden, denn jedes literarische Werk hat, wie gesagt, auch seinen eigenen Soundtrack. Im Folgenden soll zunächst dargestellt werden, wie das Klangereignis im Text hervorgebracht werden kann. Es lässt sich zum einen beschreiben (*ekphrasis*), es lässt sich zum anderen aber auch klanglich nachahmen (*mimesis*), zum Beispiel durch Lautmalerei. Im Weiteren soll eine Klassifikation der verschiedenen Elemente der so geschaffenen Lautsphären vorgeschlagen werden. Dabei steht die Frage nach einer Klangtypologie der mittelalterlichen Literatur im Vordergrund. Abschließend soll die Frage beantwortet werden, ob jeder Text oder jede Gattung eine spezifische Partitur abbildet. Beispielhaft werden dazu die Funktion des Vogelgesangs in der Lyrik der französischen Troubadours oder der deutschen Minnesänger und der vielfache komplexe Lärm (altfrz. *noise*) der mittelalterlichen Stadt in der Literatur des 13. Jahrhunderts analysiert.

## I. EKPHRASIS UND MIMESIS

Ein Schall- oder Klangereignis zu definieren ist nicht so einfach. Das Reiten der Ritter durch die Wälder in den Artusromanen ist natürlich laut. Das Reiten erzeugt Lärm. Und dieser spezifische Lärm lässt uns an Filme denken, die im Mittelalter spielen. Der Klang des Reitens ist zentral im Soundtrack solcher Filme wie »The Holy Grail« oder »Excalibur«. In »The Holy Grail« spielten die Monty Python auf komödiantische Art mit diesem Geräusch. Sie benutzten Kokosnüsse, um ihn zu imitieren, und dieses Detail gab schließlich dem Film seinen deutschen Titel: »Die Ritter der Kokosnuss«. Dieses Geräusch ist ohne Zweifel sehr wichtig in der mittelalterlichen Wirklichkeit, aber nur wenige Texte enthalten einen Hinweis auf Reitlärm. Dieser Klang ist so gewöhnlich, dass er nur in wenigen Texten bemerkt wird, ähnlich wie der Autolärm in einem Roman des 21. Jahrhunderts. Die mittelalterlichen Enzyklopädien zitieren das Beispiel der Anwohner der Nilkatarakte, die den Klang des Wassers nicht mehr hören; sie sind so an dieses laute Rauschen gewöhnt, dass sie es nicht mehr bemerken<sup>3)</sup>.

3) Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, lib. III, 18, Frankfurt a.M. 1601; Vincent von Beauvais, *Speculum naturale*, lib. V, 35, Douai 1624; Plinius, *Naturalis historia*, lib. VI, 181; Seneca, *Naturales Quaestiones*, lib. IV<sup>A</sup>, 2, § 5; Ambrosius Theodosius Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, lib. II, 4, § 14, hg. von James Willis, Leipzig 1963 (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*), S. 109.

Um Klang in literarischen Texten darzustellen, lassen sich zwei relevante Verfahren unterscheiden. Klang kann zunächst beschrieben werden (Ekphrasis). Der Autor kann beispielsweise eine musikalische Leistung schildern wie den Gesang des Spielmanns oder der Romanfiguren Tristan und Isolde in den Tristanromanen. Im ›Tristan‹ von Thomas d'Angleterre (ca. 1180) singt Isolde den ›Lai mortel‹ und sie begleitet sich selbst mit einem Instrument, wahrscheinlich mit einer Vielle, eine Vorgängerin der Fidel: *La reine chante dulcement, La voiz acorde a l'estrument; Les mainz sunt beles, li lais buens, Dulce la voiz, bas li tons*<sup>4)</sup>.

Wegen der relativen begrifflichen Armut der europäischen – und wahrscheinlich auch der außereuropäischen – Sprachen auf dem Gebiet des Hörens ist das Beschreiben von Klang keine leichte Aufgabe. Im Französischen, auf Latein oder auch im Deutschen ist der Wortschatz des Gesichtssinns viel reicher als der Wortschatz des Hörens; jedoch ist der für das Hören wiederum größer als für den Geschmack oder für den Tastsinn. Wie kann man präzise den Geschmack von Wein oder Bier beschreiben? Die Fülle des Wortschatzes entspricht der Hierarchie der fünf Sinne, die vom Gesichtssinn angeführt wird, dem Gehör, Geruch, Geschmack und zuletzt der Tastsinn folgen<sup>5)</sup>. Die Dichter können oder der Dichter kann nur versuchen, die Sinneswahrnehmungen durch Vergleiche oder Metaphern zu verdeutlichen. Auch Klang wird auf diese Weise genauer umschrieben. So vergleicht Dante das Zähneknirschen der Verdammten im Fegefeuer mit dem Klappern der Störche: *Eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia, Mettendo i denti in nota di cicogna*<sup>6)</sup>.

Neben einer Beschreibung des Klanges ist dessen Nachahmung (Mimesis) eine weitere Möglichkeit: Sie erfolgt zum Beispiel durch Lautmalerei, Schallwörter oder mit einem Fachwort: durch »Onomatopoeisis«, »Onomatopée« auf Französisch bzw. *onomatopoeia* bei Quintilian<sup>7)</sup>. Lautmalerei ist ein interessantes Wort: Man malt mit Lauten, man verbindet das Sehen und das Hören durch eine Art von Synästhesie. So redet Dante im

4) Thomas d'Angleterre, *Le Roman de Tristan suivi de La Folie Tristan de Berne et La Folie Tristan d'Oxford*, hg. von Félix LECOY/Emmanuelle BAUMGARTNER, Paris 2003, S. 102, V. 997–1000; Übersetzung: »Die Königin singt leise, sie passt ihre Stimme an das Instrument an, die Hände sind schön, der *Lai* ist nett, leise die Stimme, tief der Ton.« Die Übersetzung der Zitate erfolgt, wenn nicht anderes vermerkt, durch den Autor selbst.

5) Für Aristoteles ist der Tastsinn der am wenigsten bedeutsame, aber trotzdem der wichtigste, denn er ist allgegenwärtig. Wenn man ihn verliert, ist dies ein Zeichen des Todes: Aristoteles, *De partibus animalium*, lib. II, 8, 653b24 und *De anima*, lib. II, 3 und lib. III, 13, 415a3–4 und 435a11–435b25. Zur Hierarchie der Sinne siehe Jean-Marie FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Age. Le versant épistémologique* (Sciences, Techniques et Civilisations du Moyen Age à l'aube des Lumières 5), Paris 2000, Kap. 1.

6) Dante Alighieri, *Inferno*, canto XXXII, hg. von Jacqueline RISSET, Paris 2004, S. 288, V. 35–36 (9. Kreis, die Verräter im Eis gefangen); Übersetzung: »Die elenden Geister waren im Eis gefangen, im Ton des Störches die Zähne schlagend«.

7) Quintilianus, *Institutio oratoria*, lib. VIII, 6, § 31.

besagten Kreis des »Inferno« von *cricchi*, um das Krachen des Eises auszudrücken: [...] *che se Tambernichi Vi fosse sù caduto, o Pietrapana, Non avria pur da l'orlo fatto cricchi*<sup>8)</sup>.

Im französischen Theater des ausgehenden Mittelalters, besonders in den Farcen, findet man häufig Schallwörter wie im »Monologue du Bain« (Bademonolog) des Guillaume Coquillart. Ein Mann fällt im Haus seiner Geliebten zufällig in die Badewanne. Der Autor erfindet zahlreiche Schallwörter, um dieses Fallen nachvollziehbar zu machen: *flic floc!* (v. 128) für das Stampfen im Schlamm; *flux, sip, sop!* (v. 192) für das Abfließen des Wassers; *flic, tric, trac!* (v. 249) für das Tropfen; *flou, flow, flouflow, flouflou, flouflouche!* (v. 235) für den Kontakt des Hinterns mit dem Wasser<sup>9)</sup>.

Tiere und ihre Laute bieten das bevorzugte Arsenal für die Mimesis. Bekannt sind die lateinischen Listen der *voces animalium*, die in der Antike bei Sueton begegnen und im Frühmittelalter bei den Grammatikern und Dichtern. Die Tiere blöken, murren, röhren, schnurren, knurren, grunzen etc.<sup>10)</sup> Jede Sprache bildet ihre eigenen Schallwörter. So singt der deutsche Hahn »kikeriki«, der lateinische *cucurru*, der altfranzösische *coquelicoq*, der moderne »cocorico«, der italienische »chicchirichi«, der englische »cock-a-doodle-doo«<sup>11)</sup>. Auch die Namen der Vögel sind sehr oft onomatopoetisch gebildet, wie im Lateinischen *bubo*, *ciconia*, *cuculus*, *turtur*, *ulula*, *upupa* etc. oder im Deutschen der »Uhu«, die »Eule« oder die »Tauben«. Dieser Umstand ist leicht zu erklären, denn man hört Vögel viel mehr als man sie sieht, besonders die Nachtvögel wie zum Beispiel den Uhu. Ein Drittel der Vogelnamen im Lateinischen sind daher onomatopoetisch<sup>12)</sup>.

## II. TYPOLOGIE

Wie können nun all diese Geräusche klassifiziert werden? Ein erstes Kriterium ist die Häufigkeit und in deren Folge das Gewohnt- oder das Ungewohnt-Sein eines Klangs. Manche Klänge funktionieren wie Stereotype. Sie werden häufig in der Lyrik oder in Erzählungen (Epos, Roman, Novelle etc.) wiederholt. Man denkt zunächst an den Vogelgesang, besonders in der *Canço* der Troubadours trifft man häufig auf den Gesang der

8) Dante, Inferno, canto XXXII, hg. von RISSET (wie Anm. 6), S. 288, V. 28–30; Übersetzung: »Und wären Tambernichi und Pietrapana herabgestürzt, nicht nur am Saume hätte dieses harte Eis gekracht«.

9) Guillaume Coquillart, Le Monologue du Bain (ca. 1480–1490) mit Versnummer, in: Guillaume Coquillart Œuvres, hg. von Michael J. FREEMAN, Genève 1975.

10) Siehe C. Suetonii Tranquilli praeter Caesarum libros reliquiae, hg. von August REIFFERSCHIED, Leipzig 1860, S. 247–254; Stefano PITTALUGA, Concerti in giardino e cataloghi ornithologici, in: Maia 46 (1994), S. 337–347.

11) Siehe FRITZ, Paysages sonores (wie Anm. 5), S. 199–200.

12) Jean-Marie ANDRE, Onomatopées et noms d'oiseaux en latin, in: Bulletin de la Société linguistique de Paris 61 (1966), S. 146–156.

Nachtigall, aber auch der Lerche oder des Kuckucks<sup>13)</sup>. Gewitter oder Sturm bilden ebenfalls einen Topos. Seit der ›Aeneis‹ ist die *tempestas* im mittellateinischen Epos und in seinen volkssprachlichen Nachahmungen unvermeidlich. Man hört den Donner und das Unwetter (*orage, tourmente* etc.) am Ende der Tristanlegende bei Thomas d'Angleterre<sup>14)</sup>. Auch musikalische Darbietungen sind oft zu hören. Meist sind Soloinstrumente zu hören – die Flöten der Hirten in den französischen *Pastourelles*, Elfenbeinhörner wie der berühmte *Olifant* des Roland – oder Orchester, die die Fanfare mit Trompeten und Hörner auf dem Schlachtfeld anstimmen oder schließlich um den Topos der festlichen Spiel-männer in den Arturianischen Romanen<sup>15)</sup>. Selbst in den Psalmen ist mehrfach vom Duett der *cithara* und des *psalterium* (Ps. 32, 56, 91 und 107) die Rede. Im allerletzten Psalm erklingen sogar alle Instrumente: *cithara, psalterium, organum, tuba, tympanum, cymbala* etc. Der Psalter endet mit einer Orchesterinszenierung (Ps. 150).

Im Gegensatz zu den letztgenannten klingen manche Geräusche ungewöhnlich. Es wurde bereits auf den seltsamen Krach des Eises bei Dante (*cricchi*) verwiesen. Die Pilgerliteratur ist in dieser Hinsicht besonders interessant. Die Pilger bringen ihr Erstaunen über manche Geräusche zum Ausdruck – wie zum Beispiel über den Aufruf des Muezzins zum Gebet oder das Trompeten der Elefanten in Ägypten. Ogier von Anglure reiste am Ende des 14. Jahrhunderts durch das Heilige Land und Ägypten. Er bemerkt den fürchterlichen Ruf des Elefanten, der lauter als jede Trompete sei: *plus fort que nulle buisine du monde ne porroit faire*. Dabei gehe es jedoch nur um die Gewohnheit, denn sein »Kollern« sei nur schrecklich für Leute, die es nicht gewöhnt seien: *Et est celle voix grosse et terrible a ceulx qui n'en sont usages*<sup>16)</sup>. Andere Pilger bemerken die abscheuliche Stimme des Muezzins – wie ein anonymes französisches Pilger von 1486: *Ung more au hault de la dicte tour, qui a horrible voix, crie en leur langaige moresque [...]*<sup>17)</sup>. Marco Polo redet von

13) Eva LEACH, *Sung Birds. Music, Nature and Poetry in the late Middle Ages*, Ithaca/London 2007.

14) Thomas d'Angleterre, *Le Roman de Tristan et Yseut* (wie Anm. 4) V. 3017–3120.

15) Zum Topos der *jongleurs en fête* siehe Silvère MENEGALDO, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 2005, S. 229–233, S. 617–647.

16) Ogier d'Anglure, *Le Saint Voyage de Jherusalem*, hg. von François BONNARDOT/Auguste LONGNON, Paris 1878, S. 62.

17) Übersetzung: »Ein Maure schreit in seiner maurischen Sprache auf der Spitze dieses Turms mit fürchterlicher Stimme«; siehe Béatrice DANSETTE, *Les pèlerinages occidentaux en Terre sainte. Une pratique de la Dévotion moderne à la fin du Moyen Age? Relation inédite d'un pèlerinage effectué en 1486*, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 72 (1979), S. 106–133 und 330–428, hier S. 388. Derselbe Pilger bemerkt, wie viele andere Pilger auch, dass Glocken auf islamischem Boden verboten sind und durch Holzinstrumente wie Schlagbretter (lat. *tabula*, griech. *semantron*) ersetzt wurden: *Et est force que les Cordeliers du Mont de Syon usent de timbre de boys au lieu de cloche*, ebd., S. 389. Ähnliche Bemerkungen lassen sich bei russischen Pilgern finden: Marcello GARZANITI, *Eventi sonori nei racconti di viaggio del Medioevo russo*, in: *Musica e storia* 9/2 (2001), S. 473–488, hier S. 480; siehe auch John TOLAN, *L'Europe latine et le monde arabe au Moyen Age. Cultures en conflit et en convergence* (Presses Universitaires de Rennes. Coll. Histoire), Rennes 2009 (Kap. IX: ›Affreux vacarme. Sons de cloches et voix de muezzins dans la polémique interconfessionnelle en péninsule ibérique‹).

einem wunderbaren Krach in den chinesischen Wüsten. Nachts in der Wüste von Lop (Westchina) könne der Reisende merkwürdige Geister hören: *Et vous dy que de jour meismes parloient les esperiz et orez aucunes foiz sonner de maintz instrumens et proprement tabours plus que autres instrumens. Et ainsi passe l'en en ce desert a si grant anuy que vous avez oy*<sup>18)</sup>. Der Venezianer dachte, dass dieses Geräusch von Geistern stamme, aber es handelte sich um den sogenannten »Gesang der Dünen«, der durch den vom Wind aufgewirbelten Sand entsteht.

Schwieriger ist in der Literatur der eintönige Klang der Mühle (*molendinum*) oder des Mühlsteins (*mola*) zu entdecken, obwohl er sehr real und verbreitet war. Er lässt sich bereits im Alten Testament (Jer. 25, 10) und in der Apokalypse (Apoc. 18, 22) als Zeichen des Lebens und der Freude hören. Jeremia stellt Freudenschrei (*vox gaudii*, *vox laetitiae*), Reiben des Mühlsteins (*vox molarum*) und Kerzenlicht (*lumen lucernarum*) auf die gleiche Stufe, denn dies alles bedeute nicht nur Leben, sondern werde auch durch göttliche Strafe zum Versiegen gebracht. Licht und Klang teilen sich somit eine Bedeutung: Sie stehen für das Leben. In manchen Romanen hingegen, wie ›Sir Gawain and the Green Knight‹, wird das eintönige Klappern der Mühle als erschreckend und fantastisch empfunden. Der Mühlstein wird mit einer Sense verglichen und schließlich mit Tod und Mord in Verbindung gebracht:

*Quat ! hit clatered in þe clyff, as hit cleve schulde,  
As one upon a gryndelston hade grounden a sylve;  
What ! hit wharred, and whette, as water at a mulle,  
What ! it rusched, and ronge, rawþe to here*<sup>19)</sup>.

Der kreischende Lärm der Mühle ist hier grundlegend für die Inszenierung des Grauens. Im Englischen wird diesem Grauen durch die Alliterationen, die auf *r* und *t* basieren, zum Klingen verholfen.

Mithilfe von Boethius' ›De musica‹ kann noch eine andere Typologie erstellt werden. Boethius unterscheidet in seinem musikalischen Grundtraktat drei *musicae*: *musica instrumentalis*, *musica humana* und *musica mundana*. Nur die *musica instrumentalis* hat mit dem Gehör zu tun, die beiden anderen sind abstrakt, unhörbar und beruhen auf mathematischen Verbindungen. Im Makrokosmos betrifft dies die *musica mundana*, die

18) Marco Polo, *La description du monde*, hg. von Pierre-Yves BADEL (Lettres Gothiques), Paris 1998, S. 140–142, cap. 56 (›Cité de Lop‹); Übersetzung: »Und ich sage, dass selbst am Tag die Geister reden und Ihr hört derweil manche Instrumente klingen, besonders Trommeln. Und so geht man durch diese Wüste, so mühsam wie ihr gehört habt.«

19) *Sir Gawain and the Green Knight*, hg. von Emile PONS (Bibliothèque de philologie germanique 9), Paris 1946, V. 2201–2204; Übersetzung: »Was! Es donnerte in der Felswand, als würde sie zerspringen, Wie wenn man eine Sense am Mühlestein geschliffen hätte. Was! Es brummte und knarrte wie Wasser in einer Mühle. Was! Gellende Schreie, schrecklich anzuhören!«



Musik der Sphären etwa, im Mikrokosmos die *musica humana*, die sich auf das Gleichgewicht der vier *humores* im menschlichen Körper bezieht<sup>20)</sup>. Diese Typologie ist grundsätzlich jedoch auf die Ebene des Gehörs übertragbar:

- Die *musica instrumentalis* bezeichnet die Instrumente, die man in der fiktionalen Welt hören kann; jeder Text, jede Gattung definiert sich dabei durch ein gewisses Instrumentarium: Flöten in Hirtengedichten, Hörner und Trompeten im Epos. Im Lateinischen lassen sich Paronomasien bilden, wie das Beispiel der »rota Virgilio« zeigt: die *tuba* des *stylus gravis* (>Aeneis<) gegen die *tibia* des *stylus humilis* (*bucolica*), also Trompete gegen Flöte<sup>21)</sup>. Im Altfranzösischen steht die *trompette* im Gegensatz zur *musette*, dem Dudelsack<sup>22)</sup>.
- Die *musica humana* ist die Sphäre der menschlichen Stimme: Schrei, Rede, Gesang, Schweigen usw.<sup>23)</sup>. Beispielsweise beginnt die >Divina Commedia< im *Inferno* mit einem Schrei und sie endet mit Gesang im *Paradiso*; es triumphiert der Gesang, *la dolce sinfonia di paradiso*<sup>24)</sup>. Der Aufstieg von der Hölle in den Himmel, von *infra* zu *supra*, ist demnach auch akustisch zu verfolgen, nicht nur visuell.
- Die dritte Form, die *musica mundana*, betrifft die Laute der Natur, auch jene der unbelebten Natur wie die Klänge des Wetters: Donner, Regen, Säuseln des Windes und auch die Rufe der Tiere.

So gesehen, bilden diese drei *musicae* ein dichtes Netz. Der Dichter verwebt sie miteinander, und der Text kann wie eine Partitur, wie ein »musical score«, gelesen werden. Dabei variiert diese Partitur nach Epochen, Autoren oder Gattungen.

### III. DER LITERARISCHE TEXT ALS PARTITUR

Ein erster Typus solcher Partituren zeichnet sich durch eine Art von Minimalismus aus. Das einzige Klangereignis findet sich im Incipit und gibt seine Dynamik an den Text weiter. Die Canso der Troubadours kann hier als naheliegendes Beispiel dienen. Die Nachtigall besingt darin die Rückkehr des Frühlings, der Dichter stimmt mit der Natur überein und besingt daraufhin seine Liebe zur *dame*. Der Vogelgesang wird zum Klang des Dichters, wie es Bertran de Born (ca. 1140 – ca. 1210) sagt: *Chant atressi cum fant li autre*

20) Siehe Boethius, *De institutione musica*, lib. I, 2, hg. von Gottfried FRIEDLEIN, Leipzig 1867.

21) Martialis, *Epigrammata*, lib. VIII, 3, V. 22 und lib. VIII, 56, V. 4; Juvenalis, *Saturae*, VII, V. 71; Horatius, *Ars poetica*, V. 202.

22) Siehe Jean-Marie FRITZ, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore* (Publications Romanes et Françaises 254), Genf 2011, S. 35–36.

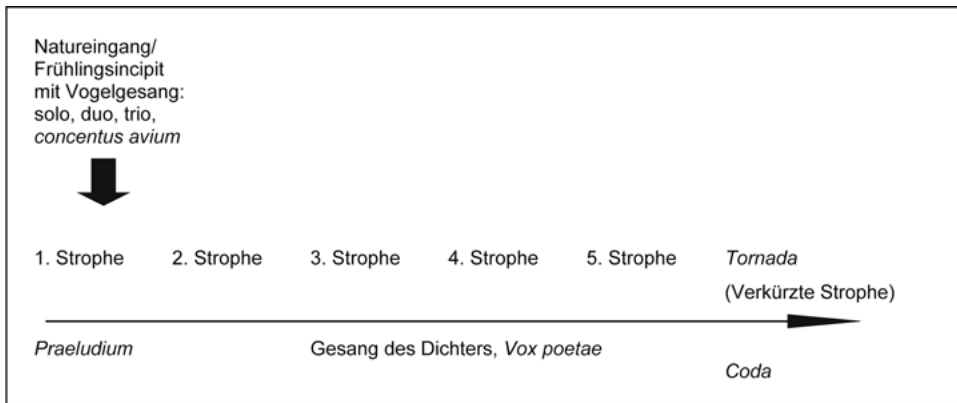
23) Bei Boethius gehört der Gesang zur *musica instrumentalis*, am Ende des Mittelalters, bei Roger Bacon, zur *musica humana*; vgl. FRITZ, *Paysages sonores* (wie Anm. 5), S. 145.

24) Dante, *Paradiso*, canto XXI, hg. von RISSET (wie Anm. 6), V. 59.

ausel<sup>25)</sup>. Der Vogel kann jedoch auch den Dichter bitten zu singen, so etwa bei dem Trouvere Châtelain de Coucy (um 1200):

*Li nouviaux tanz et mais et violete  
Et lousseignolz me semont de chanter,  
Et mes fins cuers me fait d'une amourette  
Si douz present que ne l'os refuser<sup>26)</sup>.*

Dieses Modell kann folgendermaßen dargestellt werden:



Am Anfang findet sich der Gesang des Vogels und der Dichter singt wie die Vögel im Frühling; Gottfried von Straßburg spielt in seinem ›Tristan‹ mit dem Namen Walthers von der Vogelweide. Walther singe wie ein Vogel auf der Weide und alle Minnesänger seien wie Nachtigallen<sup>27)</sup>. Sehr früh bereits wird bei den Troubadours diese Konfiguration umgewandelt, das Incipit also umgekehrt. So beginnen manche Cansos mit einer Winterstimmung: Alles ist tot, die Vögel sind stumm, aber ich, der Dichter, habe die Kraft, meine Liebe für die Dame zu besingen, obwohl alles um mich herum leise und leblos ist.

25) Bertran de Born, Le seigneur-troubadour d'Hauteafort. L'œuvre de Bertran de Born, hg. von Gérard GOUIRAN, Aix-en-Provence 1987, lib. XXI, V. 4.

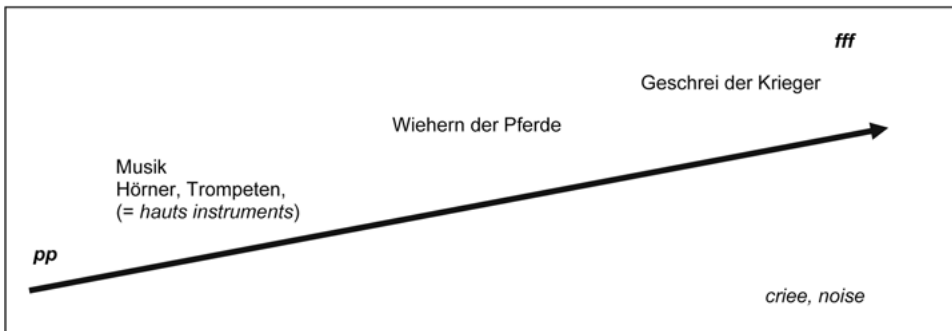
26) Siehe Chansons des trouvères, hg. von Samuel N. ROSENBERG/Hans TISCHLER/Marie-Geneviève GROSSEL (Lettres Gothiques), Paris 1995, S. 388, chanson 97, V. 1–4; Übersetzung: »Das neue Jahr und Mai und Veilchen / und Nachtigall bitten mich zu singen / und mein feines Herz schenkt mir eine Amourette / so süß, dass ich nicht nein zu sagen wage.«

27) Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde, Originaltext nach Friedrich RANKE mit einer Versübersetzung von Wolfgang SPIEWOK (Wodan. Recherches en littérature médiévale 9), Amiens 1991, S. 112, V. 4800–4820.



Der Gesang spielt damit auf den Kontrast zwischen der Kraft der Natur und des Dichters an<sup>28)</sup>.

Gegenüber der Canso, die gleichsam zweistimmig mit Vogel- und Dichtergesang erklingt, scheint die Partitur der Chanson de geste komplexer und dichter zu sein. >Aliscans< ist ein französisches Epos vom Ende des 12. Jahrhunderts, das Wolfram von Eschenbach unter dem Namen Willehalm bearbeitet hat<sup>29)</sup>. Der Text entfaltet sich durch ein riesiges Crescendo der drei *musicae*, nämlich *instrumentalis*, *humana*, *mundana*. Es ist ein Instrumentarium mit immer klangvolleren Instrumenten (die *hauts instruments* wie Trompeten, Hörner oder Pauken), immer lauterem und wilderem Schreien der Ritter (die Sarazenen brüllen wie Tiere) und nicht zu vergessen der Laute der Tiere – Pferde bei den Christen, Elefanten bei den Sarazenen. Den Höhepunkt dieser Partitur bildet die *criee*, die *noise* der riesigen Schlacht zwischen beiden Heeren, die so laut ist, dass man den Donner nicht mehr hören kann. Der *Dieu tonnant* ist hierbei eine interessante Verwandlung des *Jupiter tonans* der Heidenepen<sup>30)</sup>. Die verschiedenen Klänge werden in Szene gesetzt wie die verschiedenen Stimmen einer Fuge:



Das Fortissimo (*fff*) wird durch Ausdrücke wie *grant fu la noise* unterstrichen<sup>31)</sup>. Am Ende dieses Crescendos bricht der bloße Kampf aus, das Reden hat von nun an keinen Sinn mehr: *N'i ot parole dite ne devisee*<sup>32)</sup>. Die Handlung wird dann durch Waffen und Geschrei bestimmt. Die *criee* erhebt sich in Staubwolken: *la poudre est levee*<sup>33)</sup>.

28) Siehe Cercamon, *CŒuvre poétique*, hg. von Luciano ROSSI (Classiques français du Moyen Age 161), Paris 2009, chanson VIII: >Puois nostre temps comens'a brunezir<; Übersetzung: »Alles ist still in der Natur, der Dichter hört nicht mehr den Vogelsang, aber er freut sich über den *joy d'amor*.«

29) Siehe Aliscans, hg. von Claude RÉGNIER/Jean SUBRENAT (Champion Classiques 21), Paris 2007.

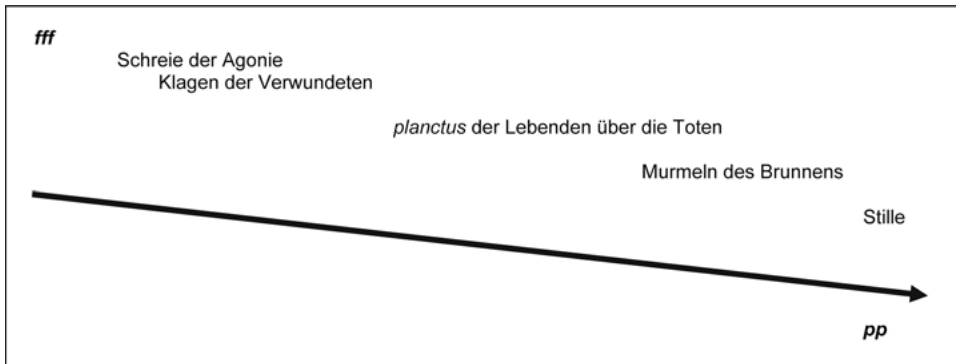
30) Siehe FRITZ, *La cloche* (wie Anm. 22), S. 322–323.

31) Aliscans, hg. von RÉGNIER/SUBRENAT (wie Anm. 28), V. 5413.

32) Ebd., V. 5420.

33) Ebd., V. 5417, V. 5423.

Nach der Klimax beginnt ein progressives Decrescendo; es werden Schreie der Agonie, Klagen der Verwundeten, *planctus* der Lebenden über die Toten laut; ein bezaubernder Kontrast dazu ist das Murmeln des Brunnens in der Nähe von Arles in der Provence in der Aliscan-Ebene, das die letzten Momente des Helden Vivien begleitet.



Die Partitur ist deutlich zweiteilig: Ein Crescendo führt an die gewaltige *criee* heran, ein Decrescendo von dort langsam zur Stille des Todes. Das Leben hat ein Ende, der Brunnen fließt aber weiter, ohne an der Tragödie teilzuhaben, die sich abspielt.

Beim letzten hier vorgestellten Modell handelt es sich um Texte, die vollständig aus Geräuschen bestehen. Das *Carmen* 132 der *Carmina Burana* bietet hierfür ein gutes Beispiel. Dieses Gedicht kann wie eine riesige *amplificatio* der Natureingangsstrophe gelesen werden:

## 2a.

*Merulus cincitat,  
acredula rupillulat,  
turdus truculat  
et sturnus pusitat,  
turtur gemitat,  
palumbes plaussitat,  
perdix cicabat,  
anser craccitat,  
cignus drensat,  
pavo paululat,  
gallina gacillat,  
ciconia clocturat,  
pica concinnat,  
hirundo et trisphat,*

»Die Amsel singt,  
die Nachtigall kadenzt  
die Drossel schluchzt,  
der Star schmatzt,  
die Turtel seufzt,  
die Taube gurr,  
das Rebhuhn ruft,  
die Gans schnarrt,  
der Schwan braust  
der Pfau kreischt,  
die Henne gackert,  
der Storch klappert  
die Elster spottet,  
die Schwalbe zwitschert,

*apes bombilat,  
merops sincidulat.*

die Biene summt,  
der Specht rattert.»

2b.

*Bubo bubilat  
et guculus guculat,  
passer sonstitiat  
et corvus croccitat,  
vultur pulpat,  
accipiter pipat,  
carrus titubat,  
cornix garrulat,  
aquila clangit,  
milvus lipit,  
anas tetrinnit,  
graculus fringit,  
vespertilio et stridit,  
butio et butit,  
grus et grurit,  
cicada fretendit.*

»Der Uhu buht,  
der Kuckuck ruft kuckuck,  
der Sperling tschilpt,  
der Rabe krächzt,  
der Geier schreit,  
der Habicht klagt,  
die Meise grüßt,  
die Krähe schwatzt,  
der Adler gellt,  
der Falke warnt,  
die Ente schnattert,  
die Dohle jammert,  
die Fledermaus zischelt,  
der Bussard meldet,  
der Kranich krächzt,  
die Zikade jubelt»<sup>34)</sup>.

Das Gedicht besteht ganz aus Tierlauten: zuerst von Vögeln (Strophen 2a und 2b), dann von Landtieren (Strophen 3a und 3b). Die Verben sind meistens onomatopoetisch, sie werden den Substantiven nachgebildet: *Bubo bubilat*, / *Et guculus guculat*, *Butio et butit*, *Grus et grurit*. Der Dichter entschied sich demnach deutlich für die *mimesis*.

Ein anderer, volkssprachiger Text des 13. Jahrhunderts ist noch kurioser. Er präsentiert sich als eine Liste von 192 Ausdrücken, wie *Frommage de Brie*, *Li vallet de Senlis* und manchmal Sprichwörtern wie *Li meilleur marcheant sont en Toscane*. Man nennt ihn nach seinem Incipit »Concile d'apostoile« oder – nach einer der drei Pariser Handschriften – »Riote du monde«, was so viel heißt wie »Aufruhr der Welt«. Die ersten dreißig Zeilen bestehen ganz aus verschiedenen Klangereignissen, die einfach und ohne Ordnung aufgezählt werden:

Concile d'apostoile  
Parlement de rois  
Plait de mariage  
Assamblee de chevaliers  
Compaignies de clers  
*Beverie de borgois*  
*Foule de vilains*  
*Tourbe de garçons*  
*Noises de fames*

»Papstkonzil  
Königsparlament  
Ehezustimmung  
Rittersversammlung  
Klerikergesellschaft  
Bürgerzechelage  
Bauernmenge  
Jungengedrängel  
Frauenschwatzen

34) Carmina Burana, hg. von Alfons HILKA/Otto SCHUMANN/Bernhard BISCHOFF, übers. von Carl FISCHER/Hugo KUHN, München 1979, S. 440–443.

<i>Abais de chiens</i>	Hundebellen
Graieleis de gelines	Hennengackern
Hurteis de sains	Glockenschall
Marteis de fevres	Schmiedehämmern
Braeries de molins	Mühleschreie
Belleis de brebis	Schafeblöken
Rechaneries d'asnes	Eselsschrei
Pisseis de goutieres	Wasserlauf in den Dachrinnen
Trebucheis de charretes	Karrenumsturz
Assommeis de maques	Keulenschlag
Frapeis de bastons	Stockschlag
Cliqueteis de charbons	Glutknistern
Miauleis de chas	Katzenmiauen
Ulleis de leus	Wolfheulen
Pipeis d'oisiaus	Vögelpiepen
Esicroistre de tonnoire	Donner» <sup>35)</sup> .

Es handelt sich um ein freies Gedicht, ohne Reime und Versmaß; es kann nur eine Art Alliteration der Begriffe *graiieleis*, *hurteis*, *marteis* festgestellt werden. Das Spektrum der dargestellten Klänge ist sehr breit und außerordentlich vielfältig. Man hört die *musica mundana*: Donner oder Regen; alle Arten von Tieren wie Katzen, Hunde, Esel, Vögel, aber auch Wölfe. Man nimmt auch die *musica humana* wahr: Menschen sprechen oder schreien – alle Menschen, der König wie der Papst, die Ritter wie die Kleriker, aber auch die Bürger und die Bauern sowie die Jungen. Man hört sie trinken, lachen, die Frauen schwatzen nach altem klerikalen Topos. Der Trouvere macht auch auf den Lärm einer mittelalterlichen Stadt aufmerksam: Glocken, Mühlen, Karren, Schmieden etc. Der Lärm, die *noise*, hat hier deutlich mit Gewalt und Brutalität zu tun: Keulenschlag, Stockschlag etc. Nicht von ungefähr bedeutet das Neufranzösische »chercher noise« auch »Streit mit jemandem suchen«.

Dieser Text funktioniert also wie eine Art Rekorder, welcher die Lautsphäre einer Stadt des 13. Jahrhunderts aufnimmt. Es handelt sich jedoch um Rohaufnahmen ohne die Kunst des Reims oder des Verses. Dieses frei verfasste Gedicht ist nur eine Anhäufung vielfältiger akustischer Ereignisse, ein poetischer Versuch einige Jahrhunderte vor dem modernen Bruitismus.

Die Stadt ist ein wichtiger Horizont für die Untersuchung mittelalterlicher Lautsphären. Sie ist ein »melting pot«, in dem alle Geräusche, alle Stimmen – der Prediger, der *magistri* der jungen Universität, der Herolde, der Spielmänner, der Händler – und alle *noises* zusammen erklingen. In seinen »Cris de Paris« nimmt Guillaume de la Villeneuve alle Schreie auf, die man in Paris Mitte des 13. Jahrhunderts hören kann. Die Aufnahme erstreckt sich von Sonnenaufgang mit dem *appel aux étuves*, an den Bädern – *Li baing sont*

35) Siehe Luciana BORGHI CEDRINI, Concile d'apostoile. Un curioso esemplare di cri duecentesco, in: *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Bd. 1, Modena 1989, S. 215–226.

*chaut, c'est sanz mentir*<sup>36)</sup> – bis zum Sonnenuntergang mit dem *marchands d'oublies*, dem Schrei des Oblatenhändlers:

*Moult maintent crieor grand bruit.  
Crier orrez qui a a moudre?  
J'apporte bones nois de coudre,  
Les flaons chaus pas nes oublie.  
J'ai chastaingnes de Lombardie,  
Figues de Melite sanz fin.  
J'ai roisin d'outre mer, roisin.  
J'ai porees, et s'ai naviaus.  
J'ai pois en cosse toz noviaus.  
L'autres crie feves nouvelles,  
Si les mesure a escueles.*

»Schreier machen viel Krach.  
Ihr hört schreien ›wer hat zu mahlen?‹  
Ich bringe gute Haselnüsse,  
Ich vergesse nicht die warmen Flankuchen.  
Ich habe Kastanien aus der Lombardei,  
Eine Menge Feigen aus Malta.  
Ich habe Trauben aus dem Osten, Trauben.  
Ich habe Porrees, so habe ich Rüben.  
Ich habe ganz frische Erbsen.  
Der Andere schreit ›neue Bohnen‹  
Er wiegt sie mit Schalen»<sup>37)</sup>.

Diese *cris des marchands* lassen sich in eine sehr reiche und vielfältige Tradition zwischen Spätmittelalter und Frührenaissance einordnen: die Dichtung der ›Rondeau du Petit mercier‹ von Charles d'Orléans<sup>38)</sup>, das Theater (man denke an die ›Sottie des Cris de Paris‹, ca. 1540)<sup>39)</sup>, die Musik wie die berühmten ›Cris de Paris‹ von Clément Janequin sowie Buchdrucke und Holzstiche der ›Cris de Paris‹<sup>40)</sup>. Ein Straßburger Gelehrter, Jean-Georges Kastner, notierte im 19. Jahrhundert akribisch alle diese Schreie und Marcel Proust erwähnt sie noch, nostalgisch, in seiner ›Recherche du temps perdu‹, in einer Zeit, in der sie langsam untergehen<sup>41)</sup>.

Durch alle diese Geräusche klingt die Stadt letztlich wie Babel, wo sich alle Sprachen und Klänge vermischten. Dante entdeckte in Florenz oder in Bologna die Realität der *diversitas* und der *varietas*. Selbst die Sprache hatte ihre Einheit verloren, spricht man doch in Padua und in Pisa, in Neapel und in der Nachbarstadt Gaeta nicht dasselbe *volgare*. Selbst innerhalb einer Stadt wie Bologna sei die Sprache so verschieden, bemerkte Dante sehr erstaunt. Die Bologneser des Vororts Sanctus Felix redeten nicht wie die Einwohner

36) Übersetzung: »Die Bäder sind warm, ich lüge nicht«.

37) Alfred FRANKLIN, *Les Rues et les Cris de Paris au XIII<sup>e</sup> siècle* (Collection de documents rares ou inédits relatifs à l'histoire de Paris 3), Paris 1874, S. 153–164, hier S. 160–161.

38) Charles d'Orléans, *Poésies*, Bd. 2, hg. von Pierre CHAMPION (Classiques français du Moyen Age 34 und 56), Paris 1923–1927, S. 480–481, Rondeau 330.

39) *Recueil général des sotties*, Bd. 3, hg. von Emile PICOT (Société des Anciens Textes Français), Paris 1902–1912, S. 121–148.

40) Paris, ca. 1500–1510 (Paris, BnF, Arsenal, Estampes 264); siehe Laurent VISSIÈRE, *Les Cris de Paris. Naissance d'un genre littéraire et musical* (XIII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles), in: Clément Janequin, *un musicien au milieu des poètes. Actes du colloque tenu à Paris, Bibliothèque nationale de France et Université Paris-Denis Diderot*, 25–26 mars, hg. von Olivier HALÉVY, Paris 2013, S. 87–116.

41) Jean-Georges KASTNER, *Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris 1857; zu Proust siehe Leo SPITZER, *Etudes de style* (Bibliothèque des Idées), Paris 1970, S. 474–481 (›L'étymologie d'un cri de Paris‹).

der Hauptstraße. Und Dante kam am Ende zu dem Schluss, dass der Mensch die unbeständigste und wechselhafteste aller Kreaturen sei<sup>42)</sup>.

Sprache ist prinzipiell durch Vielfalt und Diskontinuität geprägt. Die volkssprachlichen Literaturen versuchen diese Verschiedenheiten zu überwinden, nachdem sie Latein, die Sprache der Kirche und der Kontinuität, aufgegeben haben. Die Dichter können diese *varietas* aufnehmen, wie die ausgeprägte Polyglossie bei den Troubadouren oder des französischen Theaters des 15. Jahrhunderts bezeugt. Dichter können ebenfalls eine komplexe Klanglandschaft mit den drei *musicae* aufbauen, in welcher Geräusche der Natur, Gesang oder Rede der Menschen und Klang der Musikinstrumente harmonisch zu einer *sinfonia* zusammenklingen.

#### SUMMARY: SOUNDSCAPE AND LITERARY GENRES IN THE VERNACULAR LITERATURES OF THE MIDDLE AGES

Literary critics have most frequently given precedence to sight. Much less attention has been dedicated to the way writers hear the world. We rarely speak of the noises, the sounds, the music which resonate in any given work of prose or poetry, even though authors of Middle Ages had listeners in mind rather than readers. These works use various types of sound, from shouts to clicks, from the spoken word to music. They form a network and together make up a soundscape full of contrasts. This study focuses not on the sound »of« the text, but on the noises incorporated »into« the text, which make up a kind of soundtrack.

First, we look at the two ways noise is woven into the text: *mimesis*, i. e. using onomatopoeia, which seeks to reproduce certain sounds, and *ekphrasis*, which is the verbal description of a sound and which can call on comparisons. Sounds can also be classified according to different typologies. The most relevant in relation to the conceptual framework of the Middle Ages is based on the three types of music distinguished by Boethius: music of the world (*musica mundana*), music made by man (*musica humana*), instrumental music (*musica instrumentalis*). The first is made up of all the natural phenomena; it is very frequently used in the vernacular literature of the Middle Ages. The second type comprises all the sound signals emitted by man like cries, words and song. Finally, the third category contains all the musical instruments which are employed or evoked in a literary text; we can thus speak of the *instrumentarium* suitable to each work

42) Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, con introduzione di Antero MEOZZI (Biblioteca di letteratura), Milano 1960, S. 42, lib. I, 9: *Aliter Paduani, et aliter Pisani loquuntur; et quare vicinii habitantes adhuc discrepant in loquendo, ut Mediolanenses et Veronenses, Romani et Florentini; nec non convenientes in eodem nomine gentis, ut Neopolitani et Caetani, Ravennates et Faventini; et quod mirabilius est, sub eadem civitate morantes, ut Bononienses Burgi sancti Felicis et Bononienses Strate Majoris [...]. Homo [est] instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua (loquela) esse potest.*

and, more generally, to each literary genre. From one genre, author and century to another the sound atmosphere will change: the epic *criée* creates an acoustic setting quite different from the concert of birdsong which opens a love song. Each text develops a musical score, each author creates his own particular soundscape.



