

Historisch informierte Aufführungspraxis in Jugendliteratur? Eine musikalische Lektüre von Diana Wynne Jones' *Die Kraft der Mandola (Die Spielleute von Dalemark / Cart and Cwiddar)*

Silvan Wagner

0. Vorbemerkungen

Ich muss zugeben, dass ein Jugendbuch mit dem etwas unglücklichen ersten deutschen Übersetzungstitel *Die Kraft der Mandola*¹ in einem studierten Mandolinisten und germanistischen Mediävisten kein leichtes Publikum hat: Die Mandola besitzt unter Mandolinisten in etwa das Prestige, das die Mandoline im allgemeinen Musikdiskurs einnimmt,² so dass „Die Kraft der Mandola“

¹ Diana Wynne Jones' (1934-2011) Jugendbuch erschien 1975 in der Erstausgabe unter dem Titel *Cart and Cwiddar* und ist der erste Teil ihres insgesamt vierteiligen Dalemark-Zyklus' (*Drowned Ammet*, 1977; *The Spellcoats*, 1979; *The Crown of Dalemark*, 1993). Es wurde zunächst von Karin Polz unter dem Titel *Die Kraft der Mandola* (Hamburg 1985), später von Dietmar Schmidt unter dem Titel *Die Spielleute von Dalemark* (Bergisch Gladbach 2002) übersetzt. Ich verwende in diesem Artikel für die Zitate die zweite deutsche Übersetzungsfassung (freilich unter kritischem Einbezug der englischen Fassung), um auch einen Beitrag zu leisten für die deutschsprachige Mittelalterrezeption und etwa einer Verwendung des Romans im schulischen Deutschunterricht der Mittelstufe. Die erste deutsche Übersetzungsfassung ist (ohne dass dies angegeben sein würde) gekürzt (und dies gerade im Bereich der musikalischen Ausdifferenzierung des Textes) und zum Teil schlecht übersetzt, war jedoch – aufgrund des Titels – meine Erstbegegnung mit dem Text.

² Dieses niedrige Prestige der Mandola resultiert aus mehreren Quellen: Zum einen sind Mandolen durchaus eine instrumentenbauliche Herausforderung vor allem hinsichtlich der tiefen G-Saite, da Größe des Instrumentes und Länge der Mensur (die durch die diatonische Griffweise beschränkt ist) für diese tiefe Region wenig geeignet sind, was regelmäßig dazu führt, dass Mandolen auf der tiefen Saite nicht mehr adäquat klingen. Zudem wird die Mandolinstimme im Zupforchester oftmals stiefmütterlich besetzt (etwa durch Gitarristen, oftmals in sehr kleiner Besetzung) und ebenso behandelt (etwa dadurch, dass sie aufgrund der geringen Besetzung bei Stimmproben einer anderen Stimme angegliedert wird). Zum anderen gibt es keine ausdrückliche Ausbildung auf der Mandola, stattdessen erfolgt eine (nicht in allen Punkten adäquate) Übertragung der Mandolinentchnik. Zu guter Letzt erweist sich die Mandola auf-

einem unfreiwilligen musikalischen Witz gleichkommt (wenn man etwa im Klappentext das Zitat liest: „Und warum, warum, warum vor allen Dingen hatte Clennen Moril eine Mandola gegeben, die er gar nicht haben wollte? Ich werde sie nie spielen, dachte Moril“). Hinzu kommt noch die Voreingenommenheit des Mediävisten, denn die Geschichte spielt in einer vormodernen Fantasy-Welt, die eine traditionelle literarische Form der Mittelalterrezeption darstellt (nicht von ungefähr hatte Jones in Oxford bei J. R. R. Tolkien und C. S. Lewis studiert, die mit Mittelerde bzw. Narnia zwei der wirkmächtigsten fiktionalen Welten, die sich am Mittelalter orientieren, geschaffen haben).³ Und nur allzu oft bietet Mittelalter-Fantasy eine laue Mixtur aus halbverstandenen historischen Wissensbrocken bzw. gänzlichem Unsinn und einer gänzlich modernen Weltsicht des Helden, der dieses ‚Mittelalter‘ zur Neuzeit formen möchte.⁴ Entsprechend kaufte ich zwei Ausgaben des Jugendbuchs als Kuriosa, verschenkte eines an einen ehemaligen Kommilitonen als Erinnerung an gemeinsame Lehrjahre und ließ das andere weitestgehend ungelesen zunächst verstauben. Erst für diesen Artikel zu historisch informierter Aufführungspraxis und Literatur las ich das Buch, ursprünglich, um die Möglichkeiten eines historischen Rezeptionspraxis anhand literarischer Inszenierung von Zupfmusik auszuloten;⁵ schnell aber gewann der geplante Artikel ganz andere

grund ihrer unglücklichen Tonlage als tonsätzerisch sperrig, da sie grundsätzlich als Bassinstrument die Funktion der Altlage ausfüllen soll, was oftmals zu technisch recht schwierigen Partien führt. All diese Schwierigkeiten der Mandola und ihr historischer Werdegang verdienten einen eigenen Artikel, der noch geschrieben werden muss.

³ Vgl. <http://www.leemac.freeserve.co.uk/autobiog.htm>.

⁴ Paradebeispiel für diese Anlage ist etwa der Film *Braveheart*, in dem der gänzlich modern angelegte Held die pseudomittelalterliche Welt in die Moderne überführen möchte. Plakativstes Beispiel für die ahistorische Herangehensweise des Films ist die Zentralstellung des *ius primae noctis*, das eine absurde neuzeitliche Projektion auf das Mittelalter darstellt.

⁵ Meine Idee war ursprünglich herauszuarbeiten, inwieweit historische Hörpraxen sich in literarischen Texten niederschlagen und entsprechend zu eruieren, in welcher Weise Literatur bei einer historisch informierten Aufführungspraxis hilfreich sein könnte – gleichsam auf der anderen Seite: Vielleicht könnte man eine Art historisch informierter Hörpraxis herausarbeiten, die Modelle der Rezeption, nicht der Interpretation historisch informierter Aufführungen bieten würden – bekanntlich besteht ein fundamentales Problem historisch informierter Aufführungspraxis darin, dass selbst bei einer historisch völlig exakten Interpretation von Musik das Publikum ein modernes wäre, so dass das in der Interaktion zwischen Publikum und Interpreten entstehende Kunstwerk ebenfalls der Moderne verhaftet bliebe. Eine historisch informierte Hörpraxis könnte dieses (letztlich wenig essenzielle) Problem sicherlich nicht lösen, könn-

Konturen, die tatsächlich eine Verbindung von fiktionaler Jugendliteratur und historisch informierter Aufführungspraxis auf Diskursebene als möglich erscheinen lassen.

1. Eine erste Lektüre

Die grobe Handlung des Fantasy-Romans stellt sich wie folgt dar: Moril, der verträumte Spielmannsjunge, zieht zusammen mit seinem Vater Clennen, seiner Mutter Lenina, seinem Bruder Dagner und seiner Schwester Brid durch Dalemark und verdient mit Gesangsauftritten seinen Lebensunterhalt. Die Familie reist so von Ort zu Ort durch den Süden Dalemarks, der fest in der Hand des grausamen Grafen Tholian ist – ganz im Gegensatz zum Norden des Landes, der von freier Gesinnung und Morils Heimat ist. Auf dem Weg zurück in den Norden nimmt Clennen den jungen Reisenden Kialan auf und wird bald darauf von sechs Schergen ermordet, die im Auftrag Tholians handeln, der in Clennen – zurecht – einen Spion für den Norden sieht. Sterbend vermachte Clennen seinem Sohn Moril die alte Mandola, die einst dem mythischen Sänger und Vorfahr Morils, Osfameron, gehört hatte und magische Kräfte besitzt. Lenina kehrt sofort nach dem Tod ihres Mannes zusammen mit ihren Kindern und Kialan zu Ganner, dem Lord von Markind, zurück, dem sie einst versprochen war – Clennen hatte sie nur mit der Macht der Mandola für sich gewinnen können. Die Kinder erkennen jedoch einen der Mörder Clennens unter den Hochzeitsgästen und fliehen – ohne die Mutter – zusammen mit Kialan, der sich als Sohn eines mächtigen Grafen des Nordens entpuppt, Richtung Norden. Dagner, der die Spionagearbeit seines Vaters für den Norden fortsetzen möchte, wird gefangen genommen, und Moril, Brid und Kialan werden in den Bürgerkrieg zwischen Norden und Süden verstrickt: Sie werden von Tholian aufgegriffen, der mit einem gewaltigen Heer den Norden vernichten will. Mit der Macht der Mandola versetzt Moril das Lager in Schlaf, und die Flucht gelingt. Doch das Heer Tholians ist ihnen auf den Fersen, und am Flinnpass, der engen Felsschlucht, die Norden und Süden miteinander verbindet, kommt es zur Invasion des überraschten Nordens, der Tholians Truppen kaum etwas entgegenzusetzen hat. Moril kann in letzter Sekunde – wie schon sein Vorfahr Osfameron – mit der Macht der Mandola die Berge in Bewegung setzen, die das feindliche Heer unter sich begraben. Das anschließende freie Leben in der geretteten Nordstadt Hannart verlässt

te aber spielerische Handlungsmodelle auch für ein Publikum entwickeln, die vielleicht neue ästhetische Genüsse ermöglichen würden.

Moril schon bald und reist – ohne seine Geschwister – mit dem Spielmann Hestefan weiter.

Auf dem ersten Blick bestätigen sich die angesprochenen Vorurteile durchaus: Die nur scheinbar in einer halbmythischen Vormoderne angesiedelte Geschichte ist geprägt von modernen Konzeptionen. So entpuppt sich etwa der Zeitbegriff der Geschichte als ahistorisch, wenn ein Wächter zu Moril sagt, als dieser eine Unterredung mit seinem gefangenen Bruder wünscht: „Ihr habt zehn Minuten“⁶. Ein moderner Vertragsbegriff prägt die Erzählung nach dem Tod Clennens, da seine Kinder nur noch weitere sechs Monate auf Basis seiner ‚Lizenz‘ auftreten dürfen – und ihnen schließlich auch dies von den Schergen Thoilans abgesprochen wird mit den Worten: „Du hast die Zusatzklauseln nicht gelesen“⁷. Ein modernes Raumkonzept prägt die Reise der Halbwaisen im Wagen, da sie eine Reisekarte benutzen.⁸ Auch die im Krieg verwendeten Schusswaffen, an denen schließlich Olob, das treue Pferd der Familie stirbt,⁹ wollen nicht so recht zu dem mittelalterlichen Setting des Romans passen. Schließlich ist mit dem von strikten Gesetzen gekennzeichneten, unfreien Süden und dem liberalen und vor allem meinungsfreien Norden¹⁰ die Unterscheidung mittelalterlich – modern selbst in den Text hineinkopiert.¹¹ Am auffälligsten aber ist die ‚Mandola‘ selbst historisch fragwürdig: Sie ist nach der Beschreibung ihrer Spielweise im Roman jedenfalls ein Lauteninstrument, das eine Familie ausbildet¹² – darüber hinaus sind aber

⁶ Jones 2002, S. 152.

⁷ Jones 2002, S. 203; vgl. auch ebd., S. 160.

⁸ Vgl. Jones 2002, S. 111.

⁹ Vgl. Jones 2002, S. 270.

¹⁰ Vgl. – hier ausnahmsweise weitaus besser als Jones 2002, wo die Passage ganz ausfällt – Jones 1985, S. 20: „Was im Kopf eines Mannes vor sich geht“, schrieben die Grafen des Nordens, „ist seine eigene Angelegenheit. Wir hängen ihn nicht, weil er glaubt, einen Grund zur Klage zu haben“.

¹¹ Mendlesohn beschreibt zurecht einen historischen Wandel von Dalemark während der vier Bücher des Dalemark-Quartetts: „Dalemark changes. The early medieval Dalemark of *The Spellcoats* is noticeably different from the late medieval in appearance, but early modern in economy, Dalemark of *The Crown of Dalemark*“ (Mendlesohn 2005, S. 111). Parallel dazu aber sind die jeweils in den Büchern gezeichneten Welten keineswegs kohärent, und so präsentiert das Dalemark in *Cart and Cwiddar* einen *mittelalterlicheren* und einen moderneren Teil mit Süden und Norden.

¹² Alle Mitglieder der Familie spielen Cwiddar, wobei Clennens (und später Morils) Alte Cwiddar ein Tenorinstrument ist, Dagner (und früher auch Moril) dagegen eine Soprancwiddar spielt (vgl. Jones 2002., S. 16; 112).

keinerlei musikhistorisch verwertbaren Aspekte zu gewinnen; die Titelbilder der diversen Ausgaben des Romans zeigen recht unterschiedliche Fantasieinstrumente, die oftmals wie romantische Erfindungen ‚mittelalterlicher‘ Lauten erscheinen (vgl. Abb. 1).¹³ Die englische Originalausgabe nennt das Instrument auch nicht Mandola, sondern Cwiddler (wie ähnlich auch die zweite deutsche Übersetzungsfassung [hier wird die Form „Quidder“ verwendet], so dass im Folgenden nur noch von Cwiddler die Rede sein soll), offensichtlich ein Phantasienamen, der sich aber assoziativ an die Instrumentennamen Cister, Gittern bzw. Quinterne anlehnt.

Eben diese gezielte musikhistorische Ungenauigkeit ist es, die schnell den Verdacht aufkommen lässt, dass die Funktionalisierung der ‚Alten Musik‘ im Roman in Eskapismus¹⁴ aufgeht: Immerhin ist gerade das romantisierte ‚Mittelalter‘ prädestiniert für eine solche Realitätsflucht, und das magische Lauteninstrument bietet auch immer wieder innerhalb des Romans eine buchstäbliche Fluchtmöglichkeit aus den dort drohenden Gefahren; am plakativsten kommt diese Funktionalisierung von Musik sicherlich beim Tod Clennens zum Ausdruck, dessen brutale Ermordung nicht nur merkwürdig gedämpft erzählt wird, sondern auch mit einer Flucht in die Musik durch Moril begleitet wird; so nimmt er den sterbenden Vater lediglich durch den hier die Realität übertüchenden Filter der Alten Cwiddler wahr:

Mit belegter, aber recht kräftiger Stimme sagte er [Clennen]: ‚Das kam aber aus heiterem Himmel, was? Mir wäre es lieber gewesen, wenn sie mir vorher etwas gesagt hätten.‘ Moril griff in die Saiten und begann sehr leise die eigenartig gebrochene Melodie von ‚Manaliabrids Klage‘ zu spielen. Die Quidder bereitete ihm nicht die mindeste Mühe. Das alte Lied kam ihm nun viel melodischer als gewöhnlich vor, und es verbreitete sich über die Wasserfläche, bis das ganze kleine Tal davon erfüllt schien. Moril hörte, wie die Wälder auf der anderen Seite des

¹³ Zur ‚Erfindung‘ der Musik des Mittelalters in der Romantik ausführlich vgl. Kreuzinger-Herr 2003.

¹⁴ Eskapismus bezeichnet „die Flucht vor der widerspruchsvollen Wirklichkeit und soz. Verantwortung, insb. Flucht in die Kunst und Lit. als problemlos erscheinende Ersatzwelt des schönen Scheins gegenüber der unbewältigten Realität [...]. Ähnliche Funktionen der Ersatzbefriedigung von Lebensproblemen erfüllen dem Lesepublikum Triviallit., Fantasy und Science Fiction“ (von Wilpert 2001). Gerade im letzten Satz entpuppt sich Gero von Wilperts Definition (wie auch sehr viele andere seiner wirkmächtig gewordenen Definitionen im Sachwörterbuch der Literatur) als elitär-moralisierend und dringend revisionsbedürftig – wofür, wie noch zu zeigen sein wird, gerade der Roman von Jones ein gewichtiges Beispiel ist.

Gewässers die Klänge zurückwarfen. So sehr füllte ihm diese Musik die Ohren, dass er nicht viel von dem hörte, was Clennen noch sagte.¹⁵

Ein ernüchterndes Fazit, wäre dies alles.¹⁶

Freilich aber zieht eine solche Betrachtungsweise den hermeneutischen Zirkel recht eng und findet letztlich nur, was sie schon vorher wusste. Als Selbstbestätigung für den gebildeten Leser ist ein solches Vorgehen durchaus reizvoll¹⁷ und wird gerade von Expertenseite aus auch gerne praktiziert: Ärzte sehen *Grey's Anatomy* an, um sich über fachliche Fehler oder die atemberaubende Darstellung des sozialen Alltags lustig zu machen, historisch arbeitende Kampfsportler rezipieren *Game of Thrones*, um sich über die dort angewandte Schwerttechnik zu mokieren. An dieser wohlfeilen Selbstbestätigung ist an sich nichts Verwerfliches (sie ist sogar für die eigene Psyche durchaus gesund und damit ein vielleicht überraschender Mehrwert gerade von ‚Schund‘)¹⁸, nur ist sie kein adäquates Interpretationsinstrument für Kunstwerke: Es ist schlicht nicht die Aufgabe von Kunst, Wirklichkeit abzubilden oder historisch korrekt zu belehren; vielmehr gehört es zu ihrem Wesen, bestimmte Perspektiven auf ‚Welt‘ vorzuführen und beobachtbar zu machen¹⁹ – und dazu kann

¹⁵ Jones 2002, S. 74; vgl. auch in einem ähnlichen Zusammenhang ebd., S. 114. Während seiner Gefangenschaft bei Thoilans Schergen flüchtet Moril ebenfalls kurzzeitig in eine auch musikalische Phantasie, vgl. ebd., S. 140.

¹⁶ Die Lektüre der ersten deutschen Übersetzungsfassung (Jones 1985) – meine erste Lektüre des Romans – unterstützt dieses Fazit, da die zahlreichen unglücklichen Kürzungen viele gerade musikalischen Ausführungen marginalisiert, die im Original und der adäquaten Übersetzungsfassung (Jones 1975 bzw. 2002) weitaus größeres Gewicht haben.

¹⁷ Überhaupt ziehen die sogenannte Trivilliteratur oder aber ganze Unterhaltungsmedien wie etwa das Privatfernsehen mitunter ihren Reiz aus dieser Selbstbestätigung der Rezipienten, es besser zu wissen; vgl. dazu Wagner 2011.

¹⁸ Damit sei nicht gesagt, dass Fernsehserien wie *Grey's Anatomy* oder *Game of Thrones* als Schund einzuordnen seien; sie stehen lediglich aus einer bildungsbürgerlichen Perspektive immer noch unter Generalverdacht – wie auch Fantasy-Literatur (vgl. dazu wieder die Definition von Eskapismus durch Gero von Wilpert, vgl. Anm. 13). Freilich reagieren bestimmte Sparten der postmodernen Kunst bereits auf diese Perspektivierung ihrer selbst als Schund; ein Klassiker hierfür ist Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction*. Der Fernsehsender Tele 5 hat mittlerweile Schund (und das Vergnügen, ihn als solchen anzusehen) ausdrücklich zu seinem Markenzeichen und Programm gemacht. Paradigmatisch hierfür ist die Sendereihe *Schleifaz – Die schlechtesten Filme aller Zeiten*, die bereits durch ihre Moderatoren eine entsprechend hämisch-kritische Rezeption erfahren.

¹⁹ Vgl. Luhmann 1995.

es gerade notwendig werden, Veränderungen an einer etwaigen Vorlage vorzunehmen.

Will man sich darauf einlassen, dass in *Cart and Cwiddar* eventuell ein solches Kunstwerk vorliegt – und keine Interpretation funktioniert ohne Setzung – dann erfordert es ein zweites Hinsehen, eine zweite Lektüre des Jugendbuchs.

2. Eine zweite Lektüre

Beschäftigt man sich genauer mit der Funktion von Musik im Roman, so fällt schnell auf, dass diese keineswegs in Eskapismus aufgeht; eine grundsätzliche Störung dieser Sichtweise ergibt sich aus der Tatsache, dass gerade die junge Generation des Romans, insbesondere auch Moril als Held und Identifikationsangebot, die Alte Musik überhaupt nicht mag.²⁰ Die Alte Cwiddar wird zwar ständig poliert und nachgestimmt, aber zumindest von Moril ungerne gespielt:

Ich werde niemals auf ihr spielen, nahm Moril sich vor. Ich werde sie polieren und die Saiten in Schuss halten, vielleicht stimme ich sie auch von Zeit zu Zeit, nur spielen will ich sie nicht. Ich weiß, ich sollte dankbar sein, denn bestimmt ist sie sehr wertvoll [...]. Jedenfalls mag ich sie nicht und ich will sie auch nicht.²¹

Zudem wird die Alte Musik, die eng mit dem mythischen Sänger Osfameron verknüpft ist (dem auch die Alte Cwiddar gehörte), in ihrer Realisation als fremd und dünn wahrgenommen; so wird die Figur des Moril gleich zu Beginn von dieser Alten Musik als distanziert dargestellt, als Clennen bei einem Auftritt vier Lieder von Osfameron auf der Alten Cwiddar begleitet:

Moril seufzte und lehnte die Quidder vorsichtig an den Wagen. Für die alten Lieder brauchte man nur die große Quidder, darum konnte er Pause machen. Trotzdem wünschte er, sein Vater würde diese Lieder nicht singen. Moril zog die neue, klangvollere Musik vor. Die alten Lieder erforderten eine Fingerarbeit, bei der sogar die große, klangvolle Quidder rau und schrill klang, und Clennen schien es für

²⁰ Dies ist nur ein Aspekt von einer größer angelegten Unzufriedenheit mit ‚dem Mittelalter‘: *Cart and Cwiddar* „is a medieval fantasy, but [...] it is not fun, people do not enjoy being medieval, and there are stresses and strains in the political system“ (Mendlesohn 2005, S. 111).

²¹ Jones 2002, S. 83; poliert bzw. gestimmt wird die Cwiddar an zahlreichen Stellen, vgl. ebd., S. 9; 33; 112; 154; 181; 187; 190.

nötig zu halten, seine sonore Singstimme so weit anzuheben, bis sie eigentümlich dünn und hoch wurde.²²

Für die ersten zwei Drittel des Romans ist die Alte Cwiddler deutlich mit einer mystischen Vergangenheit verknüpft und wird von der jungen Generation in der Gegenwart als unzeitgemäßer Fremdkörper wahrgenommen, dessen Qualitäten eher optischer als musikalischer Natur sind; wenn es nach Moril ginge, würde die Alte Cwiddler eher museal verwaltet als musikalisch genutzt werden. Besonders deutlich wird dies in einer Reflexion der Kinder über die befremdliche Reaktion der Mutter auf den Tod Clennens, die sofort und unemotional zu Ganner, ihrer alten, adeligen Liaison, zurückgekehrt ist:

„Du glaubst also, Mutter hat Vater nicht wirklich geliebt?“, fragte er [Moril] traurig. „Nicht so wie wir“, antwortete Dagner. „Warum ist sie dann damals mit ihm davongezogen?“, fragte Brid [...]. Dagner blickte schwermütig auf eine weitere Reihe von Apfelbäumen, die über Olobs Ohren hinweg in Sicht kamen. „Da bin ich mir nicht ganz sicher“, sagte er, „aber ich glaube, die alte Quiddler hatte damit zu tun.“ Moril drehte sich um und warf einen schiefen Blick auf das alte Instrument, das mit glänzendem, vorgewölbtem Bauch an seinem Platz im Gestell hing. „Warum sagst du das?“, fragte er beklommen. „Weil Mutter es einmal erwähnt hat“, antwortete Dagner. „Und Vater hat dir schließlich gesagt, die Quiddler besitze Macht, oder nicht?“ „Das ist auch sehr wahrscheinlich, wenn sie Osfameron gehört hat“, stellte Kialan nüchtern fest. „Sei nicht albern! So alt kann sie doch gar nicht sein!“, protestierte Moril. „Osfameron hat vor weniger als zweihundert Jahren gelebt“, entgegnete Kialan im Brustton der Überzeugung. Er schien es zu wissen, wovon er sprach. „Er wurde im gleichen Jahr geboren, in dem der König Labbard starb, deshalb kann es nicht länger her sein. Eine Quiddler hält gewiss so lange, wenn man sie gut pflegt. Ja, [...] mit eigenen Augen habe ich eine gesehen, die vierhundert Jahre alt ist – aber sie sah aus, als würde sie schon auseinanderfallen, wenn man sie nur anhaucht.“²³

Überhaupt erscheinen die Eltern als ähnlich fremdartig wie die Alte Musik Osfamerons – sie sind das eigentlich Mittelalterliche im Roman, dessen junge Generation durchweg aus modernen Charakteren besteht.²⁴ Vor allem die

²² Jones 2002, S. 17f.; dass Moril den Klang der Alten Cwiddler bzw. die Alte Musik bisweilen nicht mag, bestätigt sich noch öfters, vgl. ebd., S. 34; 48; 83; 112f.; 132; 189.

²³ Jones 2002, S. 105f.

²⁴ Auch entpuppen sich viele der neuzeitlichen Versatzstücke als an die junge Generation gekoppelt; so betont der Erzähler etwa, dass Clennen (und damit die Elterngeneration) die neuzeitliche Reisekarte, die die Kinder verwenden, nicht gebraucht hätte (vgl. Jones 2002, S. 111), und Brid erklärt nach der Ermordung Clennens in Bezug auf Dagner: „In den alten Zeiten hätte er Vater rächen müssen“ (ebd., S. 96).

Mutter ist eine äußerst gelungene Adaption einer mittelalterlichen Figurenzeichnung: Sie scheint – im Unterschied zur gesamten jungen Generation des Romans – über keinerlei psychische Ausdifferenzierung zu verfügen, sondern handelt stets konsequent nach den sie bestimmenden Erzählmustern. Sie folgt Clennen ohne Einspruch, nachdem dieser sie durch ein in der Tat mittelalterliches Erzählmuster gewonnen hat,²⁵ und bleibt bei ihm, obwohl sie lediglich ihr damaliges Versprechen bindet (Aktionsmuster *êre* bzw. *staete*). Nach dem Tod Clennens – bzw. streng genommen schon während seines Sterbens, das die Mutter völlig unemotional verfolgt²⁶ – beschließt sie entsprechend konsequent, wieder zu Ganner und zu ihrem adeligen Leben zurückzukehren. Mit diesem Festhalten an einer bereits mit der Geburt erworbenen und abgeschlossenen Identität, mit diesem Ausfall von psychischen Spannungen zugunsten von Spannungen, die sich aus dem Handlungszusammenhang und überkommenen Erzählmustern ergeben, würde die Figur der Lenina in einem mittelalterlichen Epos kaum als Fremdkörper wirken.²⁷

²⁵ Es handelt sich dabei um das Erzählmuster des sog. *rash boon* bzw. des vorbehaltlosen Versprechens: Clennen tritt am Hofe Ganners auf, der der Verlobte von Lenina ist. Nach seinem Auftritt bittet er Ganner um eine Gunst, wie er später immer wieder erzählt: „Herr“, fragte ich respektvoll, „was schenkst du mir zum Lohn?“ Und er antwortete: „Was immer du willst. Du bist ein großer Barde.“ [...] Und ich erwiderte: „Ich nehme, was du in deiner rechten Hand hast.“ Damit hielt er Leninas Hand, verstehst du? Ich muss heute noch lachen, wenn ich an sein Gesicht denke.“ (Jones 2002, S. 57). Dasselbe Muster findet sich etwa im hochmittelalterlichen Tristanroman Gottfrieds von Straßburg: Hier bittet der Spielmann Gandin König Marke nach einem Auftritt um einen Gefallen, den dieser auch ohne vorige Nachfrage gewährt. Gandin fordert daraufhin Isolde, die Ehefrau Markes, und zieht mit ihr davon (vgl. Tristan, VV. 13101-13454).

²⁶ Vgl. Jones 2002, S. 72. Zwar müsste man auch in mittelalterlicher Literatur eine ausführliche Trauerperformanz erwarten, wenn der Geliebte stirbt – doch stellt die Mutter durch die fehlende Trauer unter Beweis, dass sie lediglich aufgrund einer Ehrverpflichtung bei Clennen geblieben ist. Gleichwohl irritiert die (mittelalterlich angemessene) völlige Emotionslosigkeit angesichts der Ermordung eines Menschen bei einer modernen Figur.

²⁷ Grundsätzlich gilt dies auch für Clennen, der seine spielmännisch-fröhliche Figurenzeichnung auch angesichts seines eigenen Todes nicht verliert und dem durch seine ausführliche Verabschiedung von seinen Kindern ein ‚guter Tod‘ nach mittelalterlichem Muster gewährt wird, (trotz der überraschenden Ermordung, was Clennen selbst thematisiert, vgl. Zitat bei Anm. 14) vgl. Jones 2002, S. 73-77; zum Prinzip des ‚guten Todes‘ im Mittelalter vgl. Ariès 1980, S. 13-42. Die mittelalterliche Ausrichtung Clennens spiegelt sich auch in seinem Erziehungskonzept wider: „Clennan educates

Mit dieser Engführung der Alten Cwidders mit der Elterngeneration und der mythischen Vergangenheit der Tage Osfamerons – die Mutter wurde mit dem Zauber der Cwidders gewonnen, den zuvor nur Osfameron selbst ihr entlocken konnte – wird der Zugriff auf ‚Das Mittelalter‘ im Roman aber grundsätzlich neu beleuchtet: Die Unterscheidung Mittelalter – Neuzeit ist nicht nur (wie bereits ausgeführt, s.o.) in der Unterscheidung Süden/Norden, sondern auch in den Unterscheidungen Alte/neue Musik, Alte Cwidders/neue Cwidders und Elterngeneration/Kindergeneration in den Text hineinkopiert. Entsprechend betrachtet Moril als Vertreter einer neuzeitlichen Perspektive die Alte Cwidders mit demselben Befremden wie die Alte Musik, seine Eltern und den Süden Dalemarks. Die im ersten Lektüregang besserwisserisch herausgearbeiteten modernen Versatzstücke des Romans sind vor diesem Hintergrund nicht als historische Fehler, sondern als Konzept des Textes zu verstehen: *Cart and Cwidders* ist nicht schlicht vergangenheitsselige Mittelalterrezeption, sondern der Roman macht Mittelalterrezeption selbst beobachtbar – nicht zuletzt in der Figur des Moril, der angesichts eines Liedvortrags Clennens von den alten Liedern Osfamerons und deren Zauber²⁸ resümiert:

Wenn so etwas nur heutzutage noch geschehen würde!, dachte Moril. Ihm kam es wie Vergeudung vor: Er, ein Nachfahre von Osfameron dem Barden, der den Adon gekannt hatte und die Toten herbeirufen konnte, verlebte einen faden, bedeutungslosen Tag nach dem anderen. Die Welt war insgesamt so gewöhnlich geworden. [...] Man brauchte nur an den Unterschied zwischen jenem Osfameron und diesem Osfameron Tanamoril [Morils vollständiger Name] zu denken, um zu

his children through tale and interrogation. The past is laid down in neat little stories that he coerces his children into repeating back as epigrams“ (Mendlesohn 2005, S. 92).

²⁸ Dabei geht im Text auch ein deutlicher und topischer Hinweis, dass die Gegenwart des Romans eine Nachzeitigkeit zur mittelalterlich/mythischen Vorzeit darstellt: Clennen singt umfangreich von Adon, einem mythischen König zur Zeit Osfamerons, der minnte, ermordet wurde und von Osfameron wieder ins Leben geholt wurde; diese Handlungsreihe beschließt Clennen mit dem ebenso topischen Hinweis (man denke an Artus oder Barbarossa) auf das Ende, aber auch auf die künftige Wiederkehr des Königtums: „Osfameron führte die Seele Adons zurück und vereinte sie wieder mit dessen Leib. Der Adon erhob sich, besiegte Lagan und herrschte als letzter König von Dalemark. [...] ‚Und seit diesen Tagen‘, sagte Clennen, ‚hat es in Dalemark keinen König mehr gegeben. Es soll auch kein König mehr herrschen, bis die Söhne Manalibrids zurückkehren“ (Jones 2002, S. 50).

erkennen, wie langweilig und mittelmäßig die Menschen inzwischen geworden waren.²⁹

Letztendlich gelingt es Moril, sich und auch seine Gegenwart an die mythische Vergangenheit anzuschließen – wie noch zu zeigen sein wird, geschieht dies aber gerade nicht unter den Vorzeichen des Eskapismus⁴. Natürlich spielt die Alte Cwiddler und ihre Alte Musik dabei die zentrale Rolle, und im Folgenden soll zunächst die Annäherung Morils an diese Alte Musik nachgezeichnet werden.

Nachdem die ersten Versuche Morils auf der Alten Cwiddler nicht wirklich von ästhetischem Erfolg gekrönt sind,³⁰ kommt es bei einem Auftritt, bei dem Moril die Rolle seines verstorbenen Vaters ausfüllen und die alten Lieder Osfamerons singen soll, zu einem Durchbruch:

Eine kleine Weile lang konnte er auf nichts anderes mehr achten als auf die ungewohnte Fingerarbeit und die eigenartigen, altmodischen Rhythmen. Dann löste sich seine Verkrampfung ein wenig, und er bemerkte staunend, dass sein Spiel ihm gefiel. Weil Moril von Natur aus eine hohe Stimme hatte, brauchte er sich – im Gegensatz zu Clennen – nicht anzustrengen, um gebrochen zu klingen. Und weil er noch kein Meister war und ohnehin die Töne nicht leiden konnte, die durch die althergebrachte Fingerarbeit entstanden, veränderte er unbewusst die Lieder, ohne es erst zu bemerken; sein Stil war weder alt noch neu, sondern einfach anders. Osfamerons sprunghafte Rhythmen wurden geschmeidiger, und Moril hatte das Gefühl, er würde sogar die Worte verstanden haben, wenn er nur Zeit gehabt hätte, darauf zu achten [...]. In Morils Ohren klang es gut. Für ihn stand fest, dass der gute Klang seiner Fingerfertigkeit zu verdanken und nicht das Werk der Quiddler war. Als er fertig war, herrschte jedoch Schweigen auf dem Platz. Die Menschen hatten die alten Lieder noch nie so gespielt gehört und wussten nicht, was sie davon halten sollten.³¹

Moril eignet sich die Alte Musik an, indem er sie verändert; doch er tut dies nicht als bewussten Akt einer Modernisierung – seine Musik ist weder alt noch neu –, sondern durch ein Ausnützen der Anlagen, die er als Musiker mit sich bringt: Er verzichtet auf die Fingertechnik, die er nicht beherrscht (eine Veränderung der Tradition), und setzt seine natürlich hohe Stimme ein (ein Aufgreifen der Tradition, von dem noch die Rede sein wird, s.u.). Freilich stößt das Ergebnis bei den Vertretern der alten Generation auf Irritation, wie nochmals anhand eines älteren Zuhörers ausgeführt wird, der Moril anspricht:

²⁹ Jones 2002, S. 51.

³⁰ Vgl. Jones 2002, S. 112-114.

³¹ Jones 2002, S. 130-132.

Erst reichte er Moril eine Pastete, dann erklärte er ihm – auf väterliche Art –, dass er die alten Lieder völlig falsch gesungen habe und die Welt vor die Hunde ginge, wenn die Menschen sich solche Freiheiten herausnähmen.³²

Trotz dieser Irritation der alten Generation ist aber zu betonen (wie das vorausfolgende Zitat belegt), dass Moril selbst den Eindruck hat, nichts Neues zu fabrizieren, sondern sich Osfamerons Musik durch seine Interpretation anzunähern.

Auch im weiteren Verlauf nutzt Moril die Alte Cwiddler ausschließlich, um Musik und Klänge zu produzieren, die „weder alt noch neu, sondern anders“ sind: Moril spielt Dagners neue Lieder – zunächst auf seiner Soprancwiddler, die aber nun „nur noch albern und schrill“³³ erscheint – schließlich mit der Alten Cwiddler, doch er verändert auch dessen Vorlage bzw. ergänzt die noch fehlenden Teile selbständig;³⁴ Kialan, der dabei zuhört, macht sich Morils Stil selbst zu eigen bei einer Interpretation eines alten Liedes über Adon, den mythischen Lord des Nordens aus der Zeit Osfamerons:

Kialan sang diesen Teil genau der traditionellen Weise entsprechend. Dann aber blinzelte er Moril zu und verwandte eine ähnliche Fingertechnik wie Moril in Niedertal. Das Lied schien plötzlich lebendig zu werden. [...] ‚O, das hat mir gefallen!‘, sagte Moril. ‚Ich habe Anleihen bei dir gemacht‘, entschuldigte sich Kialan. ‚Ich mag den traditionellen Stil auch nicht besonders, und ich weiß nicht, weshalb Althergebrachtes unantastbar sein sollte.‘³⁵

Die musikalische Ästhetik, die Moril anhand der Alten Cwiddler entwickelt, tritt in der ‚Schulbildung‘ bei Kialan klar zutage: Es wäre möglich, die Alte Musik originalgetreu zu interpretieren, da die musikalische Tradition ungebrochen ist, doch die junge Generation empfindet diese musikalische Tradition als unschön; in der Abarbeitung an den alten Techniken entwickelt sie eigene Herangehensweisen, die ihren Körpern (Finger und Stimme) natürlich entsprechen. Das Ergebnis ist damit weder alt – dies würde der Interpretation

³² Jones 2002, S. 133. Vgl. dazu kontrastiv die Publikumsreaktionen beim vorausgegangenen Auftritt Clennens: „Ich mag’s, wenn einer die alten Lieder richtig singt, so, wie’s sein soll.“ (Jones 2002, S. 18).

³³ Jones 2002, S. 190.

³⁴ Vgl. Jones 2002, S. 188.

³⁵ Jones 2002, S. 194f. Später wird Moril sich zusammen mit Kialan „mit dem Neufassen alter Lieder und dem Dichten neuer“ (ebd., S. 279) beschäftigen, und Kialan wird Dagners Lied in dessen eigener Fassung als weniger ästhetisch empfinden als die veränderte Fassung Kialans (vgl. ebd., S. 286).

Clennens entsprechen, die Moril nicht nachahmen kann und will³⁶ – noch neu – dies wäre die Herangehensweise Dagners, der dezidiert neue Lieder macht – sondern eben anders.

Dies bestätigt sich in der großen Reflexion Morils, die der Roman bei der Gefangenschaft Morils bei Thoilan und vor dem äußerst machtvollen Einsatz der Alten Cwidders als kriegsentscheidendes Instrument einschiebt: Moril begreift, dass er sein in zwei Seiten aufgespaltenes Wesen vereinen muss, um die Kraft der Cwidders nutzen zu können, und als seine zwei Wesen erkennt er die strenge Loyalität seiner Mutter (einer Hochadligen aus Süd-Dalen) und die Idee der Freiheit seines Vaters (eines Barden aus Nord-Dalen).³⁷ Auf abstrakter Ebene muss Moril demnach den mittelalterlichen Süden und den neuzeitlichen Norden vereinigen (was er im Übrigen letztendlich durch die brachiale Beendigung des Bürgerkrieges auch politisch erreicht). Flankiert wird dies durch eine aufführungspraktische Selbstfindung, die Moril im Vergleich der Auftrittstile seines Vaters und seines Bruders erörtert:

Clennen hatte sich immer verstellt, selbst vor der eigenen Familie. Sein ganzes Leben lang hatte er gesagt: ‚Seht mich an!‘ Er hatte gewusst, dass er ein Schauspieler war, und dieses Wissen benutzt [...]. Aber die Quidder hatte Clennen nicht zu nutzen gewusst. Die Quidder sagte nicht: ‚Seht mich an!‘, sie wirkte anders. [...] Aber Dagner – Dagner war schüchtern gewesen. Er hatte nie ‚Seht mich an!‘ gesagt, weil es ihn verunsicherte, wenn die Menschen ihn anschauten. Er tat etwas anderes: In seinen Liedern hob er den Vorhang vor seinen Gedanken – ein Stückchen zumindest. ‚Seht her‘, schien er zu sagen. ‚Ich bitte um Verzeihung, aber das denke ich. Ich hoffe, ihr mögt es‘. Und die Leute mochten es – nicht auf die Weise, auf die sie Clennen schätzten, sondern als hätte er ihnen etwas Neues erzählt.³⁸

Clennen kommuniziert als Schauspieler originalgetreu Botschaften anderer – sowohl als Spielmann, der im Alten Stil singt, als auch als Meisterspion, der Nachrichten verbreitet. Dagner kommuniziert dagegen Neues, er macht eigene Lieder, die er vorträgt. Moril steht keiner dieser Wege offen, weder alt noch neu:

Moril wusste, dass er selbst genauso wenig etwas Neues schaffen konnte, wie er seine echten Gefühle für den Auftritt zu nutzen vermochte [...]. Damit blieben nur die alten Lieder übrig, Morils besondere Stärke. Halfen sie ihm? Ja, das taten sie – wieder dank Kialans Hilfe. Erst an diesem Morgen hatte Kialan das Lied über den Adon vorgesungen, und es hätte genauso gut von dieser seiner Quidder handeln

³⁶ Vgl. Jones 2002, S. 133.

³⁷ Vgl. Jones 2002, S. 226-229.

³⁸ Jones 2002, S. 232f.

können! Die grenzenlose Wahrheit!, dachte Moril mit wachsender Erregung. Weder an Zeit noch Ort gebunden! [...] Jetzt begriff er. Beim Auftritt konnte er nicht sagen ‚Seht mich an!‘ Auch nicht wie Dagner: ‚Dies hier denke ich.‘ [...] Er musste vor die Menschen treten und unumwunden sagen: ‚Dies hier ist wahr‘ – ‚Das ist die Wahrheit‘, musste er sagen.³⁹

Symptomatisch verknüpft der Roman diese Erkenntnis des Protagonisten mit der bereits interpretierten Szene, in der Kialan sich am Stil Morils orientiert: Das Lied über den Adon Kialans war eben das Lied, in dem Kialan die den Alten Stil abwandelnde Fingertechnik Morils imitierte. Für die Aufführungsästhetik Morils der Alten Musik gilt damit die Formel: Weder alt, noch neu, sondern anders – nämlich wahr.

Schließlich adaptiert Moril die mythische Tat seines Urahns Osfameron, nämlich das Versetzen von Bergen durch den Klang der (selben) Cwidders; und auch hier produziert er ein Ergebnis, das ‚weder alt noch neu, sondern anders – nämlich wahr‘ ist – doch dies soll erst nach einem nun notwendigen theoretischen Intermezzo analysiert werden.

3. Theoretisches Intermezzo

Das Interesse eines Mediävisten an moderner, künstlerischer Mittelalterrezeption besteht darin, Mittelalterbilder der modernen Gesellschaft nachzuzeichnen. Denn so sehr ein Forscher sich auch um Unvoreingenommenheit und Objektivität bemüht: Er ist stets Teil einer solchen modernen Gesellschaft, die mit je spezifischen Brillen auf ‚Das Mittelalter‘ blickt.⁴⁰ Die Beschäftigung eines Mediävisten mit Mittelalterrezeption ist also immer auch die Beschäftigung mit sich selbst und die eigene Herangehensweise an ‚Das Mittelalter‘.

Besonders spannend scheint vor diesem Hintergrund die Beschäftigung mit einem modernen literarischen Text zu sein, der sich – wie dies für *Cart and Cwidders* bereits gezeigt wurde – seinerseits mit Mittelalterbildern auseinandersetzt, anstatt sie schlicht zu produzieren: Der Jugendroman entwirft nicht einfach eine pseudomittelalterliche Welt, sondern kopiert die Unterscheidung

³⁹ Jones 2002, S. 233.

⁴⁰ „always a medievalist trope is perceived first through the sceptical modern eye of the twenty-first-century scholar, second [...] through the romanticizing eye of nineteenth-century medievalist scholarship [...] that is the foundation of the medievalizing impulse in the contemporary world‘ and, to the degree that we can recapitulate it ‚through the variable (reaching towards ‚authentic‘) eye of the creator(s) of the text.‘ A pair of spectacles over a pair of spectacles: even Alice would have hesitated to follow a rabbit down such a hole“ (Risden 2010, S. 49).

Mittelalter/Moderne in den eigenen Text hinein und macht damit die Auseinandersetzung mit einem Mittelalter zum Thema.⁴¹

Nun drängt sich auf Basis der vorausgefolgten Analyse der Eindruck auf, dass bei der Konzeption der musikalischen Dimension des Romans auch auf einen außeliterarischen Diskurs zugegriffen wurde, der seinerseits wieder die Auseinandersetzung zwischen moderner und vormoderner Ästhetik ins Zentrum seines Interesses stellt – die Rede ist von der Historischen Aufführungspraxis, die auch die Musikkultur Englands in den 1970er Jahren grundsätzlich umwälzt.⁴²

Ein unscheinbares, wenn auch gewichtiges Indiz sind die (bereits zitierten) klangästhetischen Aussagen des Erzählers bei Jones über die Singstimmen von Clennen und Moril: Während Clennen für die Alte Musik seine Stimme „eigentümlich dünn und hoch“ verstellen muss („thin, high and peculiar“⁴³ im englischen Original), braucht sich Moril aufgrund seiner von Natur aus hohen Stimme „nicht anzustrengen, um gebrochen zu klingen“⁴⁴. Was hier etwas irreführend übersetzt ist, lautet im englischen Original: „As Moril’s voice was naturally high, he did not need to sound cracked and strained, the way Clennen did“⁴⁵. Gemeint ist damit, dass Moril noch keinen Stimmbruch hatte und entsprechend bei ihm keine Trennung zwischen Brust- und Kopfstimme existiert, während Clennen eben diesen Bruch nutzen muss, um mit großer Anstrengung und in dünner Kopfstimme überhaupt so hoch singen zu können, wie es die Alte Musik offensichtlich erfordert. Dass der Stimmbruch das entscheidende Problem bei der Interpretation der Alten Musik ist, belegt auch der Gesangsauftritt des älteren Kialan, den Moril gedanklich wie folgt begleitet:

Wenn er nicht so gut sang wie er spielte, so lag es nur daran, dass er in dem Alter war, in dem die Stimme peinlich zwischen hoch und tief schwankt. Moril erinnerte

⁴¹ Ähnlich verfährt Jones in dem letzten Roman des Dalemark-Quartetts, *The Crown of Dalemark*: Durch Magie werden zwei Zeitbereiche zusammengeführt, nämlich die aktuelle Gegenwart Dalemarks (die technizistisch angelegt ist und damit definitiv modern) und die Zeit Morils (der auch in diesem Roman wieder auftaucht) ca. 200 Jahre zuvor. Ganz gezielt also stellt Jones auch hier wieder die Begegnung zwischen zwei historischen Bereichen zentral, nur dass nun Morils Bereich der vorzeitige ist.

⁴² Vgl. Haskell 1988, S. 122-130.

⁴³ Jones 1975, S. 8.

⁴⁴ Jones 2002, S. 131.

⁴⁵ Jones 1975, S. 88.

sich lebhaft an den Verdruss, mit dem Dagner im gleichen Alter zu kämpfen gehabt hatte.⁴⁶

Die Alte Musik ist offensichtlich mit der Stimme eines Knaben vor dem Stimmbruch ästhetisch adäquat und überzeugend auszuführen, wurde aber sicherlich zur Zeit Osfamerons nicht von Knaben interpretiert – Osfameron ist offensichtlich ein erwachsener Mann, als er die Lieder dichtet und aufführt. Jones greift dabei mit der hohen Männerstimme⁴⁷ denjenigen Aspekt heraus, der seit den 1950er Jahren die interdiskursive Verhandlung historischer Aufführungspraxis in England dominant bestimmt. Bekanntlich verwendete die vormoderne Musik regelmäßig die hohe Männerstimme, die etwa in Form der Kastratenstimme eine außergewöhnliche Strahlkraft und Stärke besaß, mit dem 19. Jahrhundert aber verloren ging. Die Wiederentdeckung und vor allem breitenwirksame Aufführungspraxis der hohen Männerstimme in Form des Countertenors ist fest mit dem englischen Sänger Alfred Deller verbunden, der seit den 1950er Jahren – breitenwirksam noch verstärkt seit 1968, seitdem Deller bei dem Label *Harmonia Mundi* unter Vertrag stand – mit seinen Interpretationen Alter Musik deren Klangästhetik revolutionierte und den Beginn einer der intensivsten Phasen der Alten-Musik-Bewegung markiert:

Deller gehört zur Pioniergeneration der Wiederentdeckung der alten, vorbachschen Musik: Er war der erste Sänger, der die Stimme des männlichen Altus zu neuem Leben erweckte, und er ist bis heute der vielleicht vollkommenste Vertreter dieses Fachs geblieben. Deller besaß nach dem Stimmbruch von Natur aus eine Baritonstimme, deren Falsettbereich er zu großer Tragfähigkeit und Reichweite entwickelte. Was Dellers Gesang und seine Aufnahmen über die besondere Technik hinaus einzigartig macht, ist das individuelle, fast instrumentale Timbre, die flexible Phrasierung, die imaginative Nuancierung von Wort und Ton [...]. In seinem Gesang verbinden sich subtilste Linienführung mit expressiver Wortdeklamation zu einem ganz persönlichen Ausdruck [...].⁴⁸

Dellers Stimme, die die stimmbruchlose Knabenstimme auch im Erwachsenenalter beibehält und größten Wert auf die Textdeklamation legt, korrespondiert bestens mit der Vorstellung einer natürlich hohen und zugleich kräftigen Stimme im Roman, die Magie erzeugt. Sicherlich ist Osfameron (und noch weniger Moril) ein literarisches Abbild von Deller, doch ebenso sicher steht

⁴⁶ Jones 2002, S. 194.

⁴⁷ Grundlegend zur hohen Männerstimme und ihrer Rolle im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis vgl. Herr 2013.

⁴⁸ Schweikert 2001.

der musikalische Diskurs um die hohe Männerstimme, der zur Entstehungszeit des Romans in der Figur Alfred Dellers kumuliert, Pate bei der Konzeption der musikalischen Dimension des Romans. Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang auch auf die vielfältigen Einspielungen Dellers von Folk-Songs und Balladen, die gut mit den Spielmann-Balladen des Romans korrespondieren.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund formuliert der Roman ein hochinteressantes Konzept der adäquaten Aufführung Alter Musik: Es verwundert, dass Moril als eine Figur, die die Alte Musik sicherlich adäquat aufführt (wie ja auch der magische Erfolg seiner Lieder beweist), nicht schlicht dadurch gekennzeichnet wird, dass er die alte Tradition – vielleicht angemessener und natürlicher als sein Vater – wieder aufgreift, sondern dass der Roman immer wieder großen Wert darauf legt, dass Moril die Tradition verändert. Die Alte-Musik-Bewegung der 1970er Jahre war – vor allem in der öffentlichen Wahrnehmung – durchaus noch von dem Impetus getragen, eine ‚Historische Aufführungspraxis‘ erreichen zu können, und die eine bleibende Distanz zum historischen Vorbild implizierende Bezeichnung ‚Historisch informierte Aufführungspraxis‘ ist weitaus jüngeren Datums;⁵⁰ stattdessen formuliert Jones gewissermaßen ein postmodernes Konzept der Aufführung Alter Musik: Morils Interpretationen der alten Lieder sind nicht alt, nicht neu, sondern anders, nämlich wahr; diese Wahrhaftigkeit speist sich nicht zuletzt aus den natürlichen Veranlagungen Morils: Er verwendet seine natürlich hohe Stimme, er verändert die seinen Händen nicht adäquate alte Fingertechnik durch eine Technik, die ihm leicht von der Hand geht; er vereint die beiden Seiten mittelalterlicher Süden/moderner Norden, um die Alte Quidder adäquat (nämlich magisch wirksam) spielen zu können. All dies entspricht eher einem Begriff einer eher liberalen historisch informierten Aufführungspraxis, wie ich ihn jüngst (aber vor der Lektüre des Romans) in Anlehnung an das Alteritätsparadigma des Mediä-

⁴⁹ Vgl. Alfred Deller/The Deller Consort 2008.

⁵⁰ Vgl. <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/alt/7999415.html>: „Bis in die 1980er-Jahre hinein war immer wieder auch von "authentischer Aufführungspraxis" die Rede, eine Formel, die den Wahrheitsanspruch, mit der viele Protagonisten dieser Richtung auftraten, unterstreichen sollte. Inzwischen hat sich die Einsicht durchgesetzt, dass der Anspruch auf Authentizität, verstanden als vollkommene Vergegenwärtigung des Vergangenen, niemals einzulösen ist“; Schlüren: „In der zunehmenden Unsicherheit sprechen viele mittlerweile, nicht ohne Ironie, von ‚historisierender Aufführungspraxis‘, doch haben sich schlaue Interpreten von heute auf einen weit unverbindlicheren Begriff geeinigt: ‚historisch informierte Aufführungspraxis‘“.

visten Hans Robert Jauss formuliert habe: In der Aufführung vormoderner (und damit alteritärer) Musik wird für ein Publikum eine Horizontverschmelzung beobachtbar zwischen dem Horizont des vormodernen Komponisten und dem (davon grundsätzlich unterschiedlichen) Horizont des modernen Interpreten; etwaige für den Interpreten alteritäre Aspekte der Alten Musik werden von diesem angeeignet, bis sie zum eigenen Repertoire gehören, über das der Interpret willkürlich verfügen kann; Leerstellen der Überlieferung werden notwendigerweise aus dem technisch/musikalischen Repertoire des Interpreten gefüllt, unrealisierbare Einzelaspekte ersetzt; das musikalische Ergebnis präsentiert ununterscheidbar mittelalterliche und moderne Versatzstücke, die zu einem künstlerischen Ganzen verschmelzen, auch wenn für den Interpreten diese Versatzstücke durchaus unterscheidbar bleiben.⁵¹ Diese Beschreibung einer historisch informierten Aufführungspraxis, die nicht ausschließlich auf die museale Rekonstruktion eines verlorenen Originals ausgerichtet ist, lässt sich auf das Musikkonzept Morils im Roman anwenden: Moril mischt moderne und alte Techniken im Zuge seiner Aneignung der Alten Musik, er begreift, dass er zur adäquaten Bedienung der Alten Cwipper seine zwei Seiten (mittelalterlicher Süden/moderner Norden) miteinander verschmelzen muss.⁵² Das Ergebnis ist „weder alt, noch neu, sondern anders“, und es führt auf Seiten seines Publikums zu einer (nicht wirklich willkommenen) Alteritätserfahrung. Morils Umgang mit der alten Musik hat sich offensichtlich verändert: Sein Ziel ist nicht mehr die museale Verwaltung der Alten Musik – hier im Sinne einer Rekonstruktion eines verlorenen Originals –, sondern eine lebendige, ästhetisch ansprechende und im Hier und Jetzt (nicht zuletzt magisch) wirksame Wiederaufführung. Historisch informiert ist diese Wiederaufführung trotz der beschreibbaren Differenzen, denn Moril kann

⁵¹ Zu diesem Konzept ausführlich vgl. Wagner 2014.

⁵² Dafür spricht auch die Inschrift auf der Cwipper, die Keril, der Vater Kialans, Moril vorliest: „Da steht es: ‚Ich singe für Osfameron‘, und dort: ‚Ich wandle in mehr als einer Welt““ (Jones 2002, S. 253). Moril begreift daraufhin, dass seine Identität in zwei Teile gespalten ist – wie auch Kialan, der zugleich der mythische Adon ist, ist er als Moril sowohl in der Gegenwart zuhause, als auch als Tanamoril Osfameron in der mythischen Vergangenheit (vgl. ebd., S. 258f.), und genau diese Teilhabe an zwei Welten – der gegenwärtigen und der ‚mittelalterlichen‘ – ist der Schlüssel für die magische Nutzung der Cwipper (vgl. ebd., S. 260). Hier freilich liegt ein wichtiger Unterschied vor zu dem von mir formulierten Begriff einer historisch informierten Aufführungspraxis: Horizontverschmelzung ist hier gerade für den Interpreten nicht notwendig, vgl. Wagner 2014, S. 31f.

gerade im Zuge der Aneignung der Alten Musik auch eine offenbar historische Technik realisieren: Die Orientierung an den Möglichkeiten und Grenzen des eigenen Leibes führt einerseits zu einer Veränderung (die Fingertechnik), andererseits aber auch zu einem Wiederaufgreifen der alten Techniken (die hohe Männerstimme), die etwa Clennen nicht möglich war. Gerechtfertigt wird das Vorgehen Morils im Roman, indem seine Musik dieselbe magische Wirkung entfalten kann, die sie bereits beim mythischen Vorfahren Osfameron entfaltet hatte – eine literarische Rechtfertigung einer unzeitgemäß liberalen historisch informierten Aufführungspraxis?

4. Die Kraft der Cwiddler als Ergebnis einer liberalen historisch informierten Aufführungspraxis?

Zum entscheidenden Einsatz der Cwiddler kommt es am Flinnpass, den Thoilan mit seinem Heer gerade durchquert, um in den Norden einzufallen: Olob, das Pferd der Sängerfamilie, wird vor den Augen Morils erschossen; dies ist der Auslöser dafür, dass Moril ein dreistrophiges Lied anstimmt, mit dem er – wie bereits sein Vorfahre Osfameron – die Berge versetzt, so dass das gesamte Heer des Südens zusammen mit Thoilan darunter begraben wird – der Norden ist gerettet.⁵³

Was bedeutet dieser Höhepunkt für das Musikkonzept des Romans? Zunächst wird offensichtlich, dass sich die Funktion der Musik vollständig von Eskapismus befreit hat; gerade der letzte Einsatz der Musik bedeutet keineswegs eine „Flucht vor der widerspruchsvollen Wirklichkeit“⁵⁴: Schon direkt nach seiner musikalischen Tat, die den Norden rettet, wird Moril bewusst, dass er „etwas Fürchterliches getan“⁵⁵ habe, und kurz vor seiner Abreise mit Hestefan resümiert er, „dass er ein Unrecht begangen hatte“⁵⁶. Die magische Musik Morils entlastet also nicht von einer widersprüchlichen Realität, sondern sie führt diese widerspruchsvolle Wirklichkeit erst herbei. Damit ist der spannungsgeladene und widersprüchliche Musikbegriff (nicht alt, nicht neu, sondern anders) aufgehoben im Rahmen eines ebenso spannungsgeladenen und widersprüchlichen Ausgangs der Geschichte: Einerseits verändert Moril mit seinem Lied, das die gesamte Führungsschicht des Südens tötet, die Gesellschaftsordnung seiner Welt zu einer modernen Konzeption hin, denn offi-

⁵³ Vgl. Jones 2002, S. 270-276.

⁵⁴ Vgl. Anm. 13.

⁵⁵ Jones 2002, S. 275.

⁵⁶ Jones 2002, S. 284.

ziell ist nun Dagner der Graf der Südtäler, der aber sein Amt nicht ausführen wird⁵⁷ – womit der Süden seine mittelalterliche Herrschaftsform der Adels-herrschaft verliert; einerseits also endet die Geschichte topisch als moderne Mittelalterrezeption: Der Held überführt die rückständig-mittelalterliche Gesellschaft in die Moderne. Andererseits aber – und im direkten Gegensatz dazu – erfüllt Moril ganz mittelalterlich seine Bestimmung und wird derjenige, der er schon immer war und der zu sein ihm bestimmt ist: Kontrastiv zu Dagner, der neue Lieder komponiert, zieht Moril mit dem Sänger Hestefan davon und wird/bleibt Spielmann, indem er seine halb-mythische Identität annimmt:

„Wie heißt du?“ [fragte Hestefan] „Tanamoril“, antwortete Moril. „Man nennt mich auch Osfameron“, fügte er als weiteren Anreiz hinzu. Hestefan lächelte. „Also schön“, sagte er, „dann komm mit“.⁵⁸

Ebenso spannungsvoll wie dieses Ende ist der magische Musikeinsatz am Flinnpass: Moril wiederholt das Lied und die Tat seines Vorfahren Osfameron, wie Clennen dies in seinen Liedern stets besungen hatte⁵⁹ – jedoch verwendet Moril nicht nur einen neuen Text, sondern setzt das ‚Wandern der Berge‘ auch in einem gänzlich anderen Kontext ein: Er schützt damit nicht wie Osfameron eine verfolgte Liebe, sondern er ermordet ein ganzes Heer des Südens. Auch steht diese Tat in Spannung zu dem in seiner großen Reflexion gewonnenen Musikbegriff selbst: In der Abwandlung der Tat Osfamérons erzeugt Moril zwar ‚weder altes, noch neues, sondern anderes‘, jedoch nimmt er es dabei mit der Wahrheit nicht so genau:

Er hatte den Norden gerettet, einen Krieg verhindert und Clennen und Konian gerächt. Trotzdem wusste Moril, dass er ein Unrecht begangen hatte, denn sein einziger Wunsch war gewesen, Olob zu rächen. Mit der Quidder in der Hand hatte er vorgegeben, Vergeltung für Konian, Clennen und Dagner zu üben und den Norden retten zu wollen, aber in Wirklichkeit wollte er nur Rache für Olob. Dafür

⁵⁷ Vgl. Jones 2002, S. 284: „„Also“, sagte Dagner, „ich bin der Graf der Südtäler. Sie wollen mich dort zwar nicht“, fügte er hastig hinzu, als Kialan vor Lachen losprustete. „Nichts könnte sie dazu bewegen, mich in das Amt einzusetzen. Aber es ist wahr. Thoilan war nicht verheiratet, und alle seine Vettern wurden getötet, als der Flinnpass einstürzte [...]. Ich bin der einzige überlebende Erbe. Und mein Nachfolger ist Moril. Ehrenwort““.

⁵⁸ Jones 2002, S. 287.

⁵⁹ Vgl. Jones 2002, S. 48.

schämte er sich. Vor allem aber hatte er die Quidder betrogen, und das war das Schlimmste.⁶⁰

Mit dieser Lüge, mit diesem Betrug an der Cwiddler aber steht der Musikbegriff Morils wieder grundsätzlich in Frage, hatte er doch die Wahrheit zur obersten Maxime seiner Technik erklärt, die Magie der Alten Cwiddler wiederzuerwecken – und nun beruht der größte Machterweis der Cwiddler auf einer Lüge und hat ihren Träger mit einer schwer zu tilgenden Schuld versehen.

Der Roman lässt seine Leser mit diesen Problemen und Spannungen allein⁶¹, und gerade darin erweist er sich als hochqualitatives Jugendbuch. Es ist eben dies das Ziel des Romans: Die Geschichte von Morils Emanzipation von seinen Eltern und Geschwistern zu erzählen, den jungen Helden ein Stück weit beim Erwachsenwerden zu begleiten, ohne dabei aber die negativen Begleiterscheinungen auszublenden. Für dieses Ziel funktionalisiert der Roman auch die Musik – freilich ohne dabei ein aufführungstheoretisches Plädoyer für eine ‚liberale historisch informierte Aufführungspraxis‘ zu formulieren: Die Musik Morils ist sowohl hinsichtlich ihrer praktischen Ausrichtung als auch hinsichtlich ihrer theoretischen Reflexion, die durchaus erfolgt, Mittel zum Zweck seiner Emanzipationsgeschichte – und ebenso wie diese ist auch Morils Musik am Ende mit unaufgelösten Spannungen beladen und alles andere als eindeutig. Sicherlich bedient sich die Autorin Diana Wynne Jones am rezenten Musikdiskurs, um das Musikkonzept Morils zu formen, und sie formuliert auf diesem Wege durchaus einen Ansatz, der über das in den 1970er Jahren im Musikdiskurs Formulierbare hinausgeht – doch das macht sie nicht zu einer musiktheoretischen Visionärin oder gar ihren Jugendroman zu einem Transportmittel eines aufführungstheoretischen Entwurfs der historisch informierten Aufführungspraxis: Jones nutzt die Konzeption des ‚weder alt, noch neu, sondern anders, nämlich wahr‘, solange sie für das literarische Ziel – die Erzählung einer Emanzipationsgeschichte – funktional ist, und sie verlässt die Konzeption letztendlich zu demselben literarischen Zweck – die Kennzeichnung dieser Emanzipationsgeschichte als bleibend spannungsgeladen und fragwürdig.

Gerade aber wegen dieser durch und durch literarischen Zielrichtung, die an fachdiskursiven Auseinandersetzungen nicht im mindesten interessiert ist, kann Literatur eine heuristische Inspirationsquelle sein für das Nachdenken

⁶⁰ Jones 2002, S. 284f.

⁶¹ Dies ist ein grundsätzlicher Zug von Jones' Erzählkunst, vgl. Mendlesohn 2005, S. 110-114.

über historisch informierte Aufführungspraxis, denn oft genug erschafft der literarische Diskurs musikalische Konzepte, die quer stehen zu zeitgleichen Konzepten des Musikdiskurses. Und wenn damit ein rezenter Ansatz eines 38-jährigen Mediävisten zu einer liberalen historisch informierten Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik⁶² auch als Emanzipationsgeschichte eben dieses Mediävisten lesbar wird, so ist das sicherlich nicht der schlechteste Nebeneffekt eines Einbezugs von ‚Schöner Literatur‘ in die Fachdiskussion.

Literatur:

Primärliteratur:

- Gottfried von Straßburg (2004): *Tristan*. Band 1: Text. Hg. v. Karl Marold. Berlin/New York 2004
- Jones, Diana Wynne (1975): *Cart and Cwiddr*. London 1975
- Jones, Diana Wynne (1985): *Die Kraft der Mandola*. Hamburg 1985
- Jones, Diana Wynne (2002): *Die Spielleute von Dalemark*. Bergisch Gladbach 2002

Sekundärliteratur:

- Ariès, Philippe (1980): *Geschichte des Todes*. München 1980
- Haskell, Harry (1988): *The Early Music Revival. A History*. London 1988
- Herr, Corinna (2013): *Gesang gegen ‚die Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsetten in der Musikgeschichte*. Kassel u.a. 2013
- Kreutzinger-Herr, Annette (2003): *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*. Köln u.a. 2003
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995
- Mendlesohn, Farah (2005): *Diana Wynne Jones: Children’s Literature and the Fantastic Tradition*. New York/London 2005
- Risden, E. L. (2010): *Medievalists, Medievalism, and Medievalismists: The Middle Ages, Protean Thinking, and the Opportunities*. In: *Studies in Medievalism* 18 (2010), S. 44-54
- Schweikert, Uwe (2001): *Art. Deller, Alfred (George)*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Personenteil, Bd. 5. Basel u.a. 2001, Sp. 768
- von Wilpert, Gero (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart 2001
- Wagner, Silvan (2014): *Interpret, Publikum und Horizontverschmelzung: Der Alteritäts-Diskurs und die historisch informierte Aufführungspraxis am Beispiel von Eberhard Kammers Beschäftigung mit der ‚Trossinger Leier‘*. In: *Darmstädter, Beatrix/Hoheisel, Ina [Hg.]: Unisonus. Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln*. Wien 2014, S. 21-45
- Wagner, Silvan (2011): *Stellvertretende Dummheit. Interpassivität im Vergleich zwischen Postmoderne und Mittelalter (Erec, Pferdebeschreibung)*. In: *Feustel, Ro-*

⁶² Vgl. Wagner 2014.

bert/Koppo, Nico/Schölzel, Hagen [Hg.]: Wir sind nie aktiv gewesen. Interpassivität zwischen Kunst- und Gesellschaftskritik. Berlin 2011, S. 115-132

Internetpräsenzen:

<http://www.leemac.freemove.co.uk/autobiog.htm>, konsultiert am 5.12.2014

<https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/alt/7999415.html>, konsultiert am 15.12.2014

Schlüren, Christoph: http://www.musikmph.de/rare_music/reportsandessays/historische_auffuehrungsp/1.html, konsultiert am 15.12.2014

Tonträger:

Alfred Deller/The Deller Consort (2008): Folk Songs and Ballads. 7 Cds. Vagart Classics. Nashville 2008

Anhang: Abbildung 1: Titelcover der unterschiedlichen Ausgaben

